

УДК 7.03(477):070

Борбунюк В. О.

Харківська державна
академія дизайну і мистецтв

**«РОЗДОРІЖЖЯ», «ТУМАН»
І «ЗАТЬМАРЕННЯ»: ШЛЯХИ
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА
У 1921 РОЦІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ
ЖУРНАЛУ «ШЛЯХИ МИСТЕЦТВА»)**

Борбунюк В. О. «Роздоріжжя», «туман» і «затмарення»: шляхи українського мистецтва у 1921 році (за матеріалами журналу «Шляхи мистецтва»). У статті на матеріалі харківського місячника «Шляхи мистецтва» простежуються основні тенденції розвитку української культури у 1921 році. Художня реальність вимагала теоретичного підґрунтя, одним із «творців» якого став І. Врона з програмною публікацією «Завдання радянської художньої політики». Проаналізовано формулювання завдань радянських державних органів відносно мистецтва у загальному вигляді. Розглянуто зміст такого ґрунтового завдання як художня пропаганда, котра поєднує пропаганду мистецтва і пропаганду мистецтвом. У результаті дослідження висловлюється припущення, що реорганізація Харківського художнього училища у художній технікум з правами вищого навчального закладу у вересні 1921 року покликана була вирішити питання про нове професійне мистецтво, підготувати молодих фахівців, з яких поступово і складалося діюче мистецтво сучасності.

Ключові слова: пролетарська культура, художня політика, фахівець-інтерпретатор, фахове мистецтво, часопис.

Борбунюк В. А. «Распутье», «туман» и «затмение»: пути украинского искусства в 1921 году (по материалам журнала «Шляхи мистецтва»). В статье на основе материалов харьковского ежемесячника «Шляхи мистецтва» («Пути искусства») прослеживаются основные тенденции развития украинской культуры в 1921 году. Художественная реальность требовала теоретического обоснования, одним из «творцов» которого стал И. Врона с программной публикацией «Задания советской художественной политики». Проанализировано в общем виде формулирование заданий советских государственных органов относительно искусства. Рассмотрено содержание такого основополагающего задания как художественная пропаганда, которая объединяет пропаганду искусства и пропаганду искусством. В результате исследования автор прихо-

дит к выводу о том, что реорганизация в сентябре 1921 года Харьковского художественного училища в художественный техникум, имеющий права высшего учебного заведения, была направлена на решение вопроса о новом профессиональном искусстве, о подготовке молодых специалистов, творчество которых постепенно формировало искусство современности.

Ключевые слова: журнал, пролетарская культура, профессиональное искусство, специалист-интерпретатор, художественная политика.

Borbuniuk V. "Rozdorizhzhya" ("Crossroads"), "Tuman" ("Fog") and "Zatymarennya" ("Obscuration"): the ways of Ukrainian art in 1921 (source "Shlyakhy mystetsva") ("The ways of art" magazine). Background. In the modern cultural process, the extremely important place is occupied by art criticism and art journalism. Despite the fact that the state of these sectors of art activity in Ukraine are generally characterized as the activity that is currently developing, the majority of the specialized national publications demonstrate a high level of awareness in the field of the art world and objective critical analysis of iconic cultural events.

Objectives. The year of foundation of "Shlyakhy mystetsva" ("The ways of art") magazine coincides with the date of opening of Kharkiv Art College. Recognizing in this fact not a casual significance, the aim is to trace the main trends of Ukrainian Culture development in 1921, which are reflected on the pages of the popular magazine in literary and artistic circles, on the basis of the material of "Shlyakhy mystetsva" ("The ways of art"), Kharkiv art monthly magazine of the Head Political Education sector.

Methods. The following methods were used for theoretical research: comparative historical and structurally functional methods.

Results. Rapid literary and artistic life of the early 1920s, on the one hand, was distinguished with spontaneity, diversity and inconsistency, on the other hand, with blossom of creative initiatives. Under the difficult conditions of post-revolutionary social and national disasters, Sloboda magazine aimed to gather the scattered forces of artists in Ukraine, to illuminate the current state of art in the whole world, to find ways for its further development. The desire of edition to make the magazine like a platform, where free discussion will crystallize as a single direction, single school – the school of the future of art, it was made from the first "issue" (numbers) and it was fixed via the same name of one of the sections: "Mystetska tribuna" ("Art tribune"). Topics of presentations from the mentioned "Mystetska tribuna" ("Art tribune") in 1921 were diverse: starting with general cultural reflection on trends and directions (I. Kulik "Реалізм, футуризм, імпресіонізм" ("Realism, futurism, impressionism"), literary studios (V. Koriak "Місто в українській поезії" ("A city in the Ukrainian poetry")) and theater studios (Avanti "На шляху до пролетарської організації театральності" ("Towards the proletarian organization of theatricality")) (a first number for the monthly magazine of the year 1921) finishing with party-oriented, such as "Завдання радянської художньої політики" ("Tasks of Soviet Art Policy") (the second issue of the monthly magazine of the year 1921).

Рецензент статті: Корнев А. Ю., кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв

The first issue of the magazine reported, in particular, about the organization of the International Temporary Bureau of Proletkult (proletarian culture) to solve a problem of the struggle for proletarian culture. Artistic reality required a theoretical basis, one of the "creators" of which was I. Vrona with "Завдання радянської художньої політики" ("Tasks of Soviet Art Policy") program publication. The research analyzes the formulation of tasks by the Soviet State Bodies regarding art in general. We studied the content of such basic task as artistic propaganda, which had to combine the promotion of art and art promoting. Stressing that the urgent next task was "artists conquest", in 1921, there were three directions of work for professional art: 1) popularization of old art in its best classical features, 2) helping amateur creativity, 3) implementation of propaganda tasks. In particular, it was noted that artists had to abandon the old ideas about the art, the old remnants.

The problem of mastering the professional art was considered in the light of the new economic policy. It was believed that an urgent solution, in terms of the new economic policy, was needed for the question of the proletarian dictatorship in art. Art is an ideology, but after the October Revolution it was hanged in the air, lost its natural soil. The professional art gave nothing for revolution but sabotage, but in terms of the new economic policy it found the audience. The next task in 1921 was in order to break this front to prevent the meeting of two native elements, the economic one and the ideological one, that will strengthen both of them. It was noted that with help of drastic measures the State should minimize the scheduled process of alliance between old artists specialists and bourgeois consumer separating them from one another.

From the beginning, proving the thesis of the importance of amateur professional art of workers, the speaker of "Мистецька трибуна" ("Art tribune"), as a result, comes to the conclusion that amateur proletarian art still cannot compete with professional specialized art. The solution is seen by the ideologist in the inner degeneration, inner mutual understanding and rapprochement to the labor masses and their historical tasks of professional artists, in their service of the proletariat, popularization and promotion of classical art, helping the development of young amateur proletarian art, not by fear, but by conscience. The task of the government was with formal external measures to regulate and accelerate this necessary and important process.

Conclusions. *Having studied the materials of "Шляхи мистецтва" ("The ways of art") magazine of the year 1921, there is showed that this Kharkiv Art Magazine was one of the first art platforms for expressing views on the nature and future of the new Ukrainian art. The solution of "Завдань радянської художньої політики" ("Tasks of Soviet Art Policy"), sad out loud on the pages of the publication, required new artists. Probably the reorganization of Kharkiv Art College with the rights of higher educational establishment in September 1921 was intended to solve the question of new professional art, to prepare young professionals, from whom gradually would evolved "active, live art of our time".*

Keywords: *art policy, magazine, proletarian culture, professional art, specialist-interpreter.*

Постановка проблеми. У сучасному культурному процесі надзвичайно важливе місце посідають арт-критика і арт-журналістика. Незважаючи на те, що стан цих галузей мистецької діяльності в Україні у цілому характеризується як такий, що розвивається, більшість спеціалізованих вітчизняних видань демонструють високий рівень обізнаності у галузі арт-світу та об'єктивний критичний аналіз знакових культурних подій. Новітні періодичні видання «АРТерія», «ПроАРТ», «Харьков — Что. Где. Когда?» продовжують більш ніж столітню історію харківської художньої критики, біля витоків якої стояв, зокрема, і часопис «Шляхи мистецтва».

Аналіз останніх досліджень. Питання дебатів щодо проблем нового мистецтва перших пореволюційних років торкалися у своїх роботах М. Криволапов, Л. Рева [6; 9]. Однак харківський часопис «Шляхи мистецтва» у даному контексті згадувався науковцями лише побіжно і не ставав предметом спеціального наукового дослідження.

Постановка завдання. Рік заснування «Шляхів мистецтва» співпадає із відкриттям Харківського художнього технікуму. Вбачаючи у даному факті не випадкову значущість, ставимо собі за мету на матеріалі харківського місячника художнього сектора Головоплітосвіти «Шляхи мистецтва» простежити основні тенденції розвитку української культури 1921 року, які знайшли відображення на сторінках цього популярного у літературно-мистецьких колах часопису.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бурхливе літературно-мистецьке життя початку 1920-х років відзначалося, з одного боку, спонтанністю, строкатістю і суперечливістю, з іншого — розквітом творчих ініціатив. «Війна і революція розпоршила мистецькі сили, відсунула мистецтво на другий план» [3, с. 3], — констатувала у лютому 1921 року редакція (В. Блакитний (В. Елан) та Г. Коцюба) на той час щойно заснованого у Харкові місячника «Шляхи мистецтва». У складних умовах післяреволюційних соціальних та національних катаклізмів слобожанський часопис ставив собі за мету «зібрати розпорошені сили мистців на Україні, освітити сучасний стан мистецтва в цілому світі, віднайти шляхи його дальшого розвитку» [3, с. 3]. Бажання редакції, аби часопис став «тою трибуною, де у вільній дискусії кристалізуватиметься єдиний напрям, єдина школа — школа майбутнього мистецтва, школа мистецтва комуністичного» [3, с. 3], було реалізовано уже з перших «чисел» (номерів) і закріплене однойменною назвою одного із розділів — «Мистецька трибуна». Тематика виступів із зазначеної «трибуни» у 1921 році була різноманітною: від загальнокультурних роздумів про течії і напрямки (І. Кулик «Реалізм, футуризм, імпресіонізм»), літературознавчих (В. Коряк «Місто в українській поезії») та театрознавчих студій (Аванті «На шляху до пролетарської¹ організації театральності») (число перше місячника за 1921 рік)

¹ У даному слові тут і далі орфографія відповідно до першоджерела.

до таких партійно-настановчих, як «Завдання радянської художньої політики» (число друге місячника за 1921 рік).

Перший номер часопису повідомляв, зокрема, про організацію Міжнародного тимчасового бюро пролеткульту для вирішення проблеми боротьби за пролетарську культуру, про підхоплення ініціативи групою харківських діячів пролетарської творчості, якими, в свою чергу, були «закладено перші підвалини Всеукраїнському об'єднанню всіх пролетарських творчих сил» [8, с. 62]. Ключовим і провідним словом мистецької хроніки часопису «Шляхи мистецтва», як бачимо, відразу стає слово «пролеткультура» та його похідні.

Свідченням того, як слово реалізувалось у дію, стала наведена у цьому ж-таки номері резолюція зібрання «робітників різних галузів мистецтва та агітаційно-пропагандистських установ» під головуванням Е. Блакитного. Приводом для зібрання і, як наслідок, резолюції послужила художня виставка робіт «старих малярів з дореволюційних часів». У резолюції, зокрема, зазначалось: «Пролетаріат, здійснюючи класову диктатуру у всіх галузях мистецтва, мусить установити тверду диктатуру і в царині культури. <...> Радянська політика в царині мистецтва мусить іти двома стежками: а) прилученням *широких мас* пролетаріату до процесу творчості; б) використанням корисних для пролетаріату знанців та техніків мистецтва минулого, через суворий контроль державних та пролетарських політико-просвітних органів в обширі ідеології та мотивів творчості» [8, с. 62]. Виставка ж мистецького сектора Головополітосвіти, зазначалось у резолюції далі, «є доказом відсутності такого контролю та підкреслює повну можливість для буржуазних спеців та дрібнобуржуазної стихії захопити не тільки з боку техніки, але й з боку ідеології процес будівництва мистецтва» [8, с. 62]. У результаті, виставка була визнана «цілком реакційним фактором», зібрання рішуче протестувало проти «подібних експериментів, а тим більш проти намірів перенести виставку в робітничі квартали, себто поширити її дезорганізуючий та реакційний вплив на широкі маси пролетаріату» [8, с. 62]. Найкращим способом боротьби з подібними фактами у царині мистецтва, на думку зібрання, «є активна участь в утворенню й скріпленню органів самодіяльності, лабораторій пролетарської творчості — пролеткультів» [8, с. 62].

Відтоді okazionale сполучення слів «пролетарська» і «культура» стане кодифікованим, покликанним виконувати не стільки номінативно-художні, скільки конкретні ідейно-естетичні завдання. Про нове поняття, утворене попри порушення предметно-логічної співвіднесеності слів, М. Шагінян — сучасниця революційних перетворень², чия «радянська» проза збереже пам'ять про модерністські витоки її творчості, — писала досить влучно: «Пролетарій —

это человек <...>, основным признаком которого является *ничегонетимение*. Культура — это <...> удержание <...> всего того, что накопил и наработал человек в области духовных и физических ценностей, иначе говоря, это *умение иметь*. Спрашивается, как можно хотеть от неимущего, чтобы он создал своё собственное Умение иметь? Либо он ничего не сумеет иметь, либо — научившись иметь — перестанет быть пролетарием. И тогда его культура не будет уже „пролетарской“» [13, с. 49]. Цей і подібні роздуми стануть пророчими. Як відомо, життя Пролеткульту буде нетривким: постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» його розформують у 1932 році.

У досліджуваний нами період, як свідчать публікації часопису «Шляхи мистецтва», ідеологія Пролеткульту продовжує отримувати теоретичне обґрунтування. У наступному номері журналу за 1921 р.³ з «Мистецької трибуни» Ів. В. (І. Врона) виголошує «Завдання радянської художньої політики»⁴. Характеризуючи стан мистецтва у радянських республіках як «самий безрадінний», подальший розвиток якого «в серйозній небезпеці», критик виносить безапеляційний вирок і «старому мистецтву»: воно «вмерло і догніває». Для «старої генерації представників і жерців згасаючої естетичної культури „все в минулому“», як на відомій картині В. Максимова. Нове ж мистецтво, «пролетарсько-комуністичне» «щойно вибруньковується», воно «на роздоріжжі, а в біжучий мент його шляхи особливо укриті туманом» [2, с. 89].

Державна художня політика, нарікав з «Мистецької трибуни» І. Врона, характеризується непродуманістю до кінця «ідеологічної позиції, особливо в її практичних і конкретних проявах»: «Очевидно, маємо діло з затьмаренням основних понять, перспектив і самої постановки питання про наші радянські завдання в царині мистецтва як частини духовної культури народу» [2, с. 89]. На думку автора-оратора, завдання радянських державних органів відносно мистецтва у загальному вигляді потрібно формулювати як «завдання художньої пропаганди», котра поєднує пропаганду мистецтва і пропаганду мистецтвом.

Організоване державне піклування про художнє життя та естетичну культуру пролетаріату, на якому наголошує І. Врона у грудневому часописі, партійні установи продемонстрували напередодні у процесі підготовки до четвертої річниці жовтневої революції, яка святкувалась того ж-таки 1921 року. З цією метою Губагітпропом і Губполітпросвітою були організовані безкоштовні вистави-мітинги з доповідями «Жовтнева революція і комінтерн». Крім того, художником Губернського відділу народної освіти було затверджено агітаційно-революційний репертуар

³ Усього за рік вийшло два номери: перший — у лютому 1921 року в кількості 4000 прим., другий — у грудні 1921 року в кількості 3000 прим.

⁴ Дана стаття, як вказав М. Криволапов, розвивала «Тези про художню політику» Агітпропу ЦК КП(б)У від 1 вересня 1921 р. і була першою серед статей даної проблематики [6, с. 144].

² Письменниця з ентузіазмом сприйняла жовтневу революцію 1917 року як подію християнсько-містичного характеру. У 1920–1923 роках М. Шагінян була лектором Російського інституту мистецтв у Петербурзі.

харківських театрів. Серед п'єс значилися «Містерія-Буфф» В. Маяковського (у новій редакції 1921 року), «Його сіятельство» Л. Покровського (1920), «Гра у плаху» Ю. Олеші (1921), «Останній день Парижської Комуни» Л. Нікуліна (1921), «Найшла коса на камінь» О. Островського, «Великий комунар» В. Трахтенберга (1920) [12, с. 4]. Як бачимо, у святковому репертуарі акцент було зроблено не на «старе мистецтво», «мистецтво розкоші і забави», «надто інтелектуальну культуру зверхніх верств», а на «нове», «пролетарсько-комуністичне» (означення мистецтва подаємо за статтею І. Врони — В. Б.). Проте «причастить трудові маси художній культурі», як свідчать матеріали тодішніх харківських періодичних видань, виявилось задачею нелегкою.

Найбільшого розголосу у місцевих засобах масової інформації набула п'єса В. Маяковського у постановці режисера Г. Авлова. До анонсування і подальшого обговорення долучились навіть ті періодичні видання, тематика яких тільки опосередковано була пов'язана з культурно-мистецьким життям міста. Напередодні повідомлялось, що прем'єрний показ «Містерії-Буфф» у Героїчному театрі адресується новообраним членам Харківської міської ради [4, с. 4]. Чим було викликано адресне обмеження публіки на прем'єрі у Героїчному театрі, напевно невідомо, але рецензії, які з'явилися після вистави, свідчили як мінімум про її розгубленість: «Сурових критиків було немного. Большинство уходило чуть взволнованное, чуть очарованное, чуть опьянённое, слегка недоумевая, но в целом пленённое новизной и наивной свежестью, убедительной подлинной близостью Мистерии к духу пролетарской революции» [10, с. 4]. Можливо, на сприйняття нових театральних форм вплинув рівень «підготовленості» до співтворчості новообраних членів міськради (відомо, що 211 з них були комуністами і 154 безпартійними).

У ролі «фахівця-інтерпретатора», тобто, за І. Вроною, того, «хто стоїть між пролетаріатом і мистецтвом минулого», у випадку з п'єсою В. Маяковського — «пролетаріатом і мистецтвом сучасного», виступив В. Рожицин. Заради об'єктивності його творчого портрета додамо, що буквально у наступному номері тієї ж-таки газети «Комуніст» вийде друком стаття В. Рожицина з красномовною назвою «Пам'яті великого врага: Ф. М. Достоевский (к столетию со дня рождения)» (Коммунист. 1921. № 255 от 12 ноября). А ще рік потому, відповідаючи на питання анкети одного із харківських часописів «Що дають харківські театри», одіозний професор зізнається, що театри не відвідує, але оцінює їх як «дуже корисний заклад», біля якого завжди можна винайти візника і купити цигарки. Поспівчувавши театру у зв'язку із введенням диктатури пролетаріату, В. Рожицин зазначає, що одним із найважливіших завоювань Головоплітпросвіти є нанесення «смертельного удару» старому буржуазному театру, створення «нового пролетарського репертуару» і скасування у театральній політиці «всілякого неп» [1, с. 16–17].

Однак у листопаді 1921 року цей «фахівець-інтерпретатор» доклав максимум зусиль, щоб «урятувати» харківську постановку п'єси В. Маяковського, розтлумачивши її «новому» театральному глядачеві. Ось деякі із аргументів: «Героический театр не имел в своём распоряжении 240 миллионов, как в Москве, чтобы поставить Мистерию-Буфф. Нет у него и самого главного: огромной сцены, способной вместить многолюдную пёструю буффонаду <...>. Ограниченный средствами и техническими возможностями, режиссёр т. Авлов и художник т. Хвостов дали больше, чем от них можно было требовать» [10, с. 4]. Ішлося в рецензії не тільки про окремі, а й про загальні проблеми нового театрального мистецтва: «Не в том дело, хороша или плоха Мистерия-Буфф, а в том, что до сих пор это единственно-новое, единственно-галантливое, сценическое произведение, созданное в период революции. <...> Отставший от роста театра литературный запас сценариев, масса типического хлама мимолётных постановок, пьесы, сознательно написанные к случаю, без дарования и без творческого усилия...» [10, с. 4]. Отримали «пролетарське» виправдання не тільки протиріччя між «художньою виразністю» і «політичною переконливістю», а також певні особливості постановки, які ставали недоліками у пролетарському театрі тільки тому, що були перевагами у буржуазному. Так, легковажність театру, його тяжіння до американського цирку, а не до античної суворої трагедії тлумачилось як «свого рода „громоотвод геройства“», а сміх і буффонада у пролетарському театрі, пояснювались не як ознака поверхневої думки, а як висловлення соціальної сміливості і непереможності духу.

На той час двадцятишестирічний художник О. Хвостов уособлював фахівця нової генерації, новатора, виразника нових тенденцій і досягнень, про що писав один із харківських театральних часописів. Зазначалось, що вперше провінція, зокрема Харків, побачила художника, який підійшов до декорації «с добросовестностью подлинного мастера, всегда вкладывающего в свою работу нечто индивидуальное, новое по стилю, по подходу к пьесе» [5, с. 4–5]. До цього харківський театр лише наслідував столичні театри, komponуючи свої роботи за фотографіями і репродукціями їхніх постановок. Зауважимо, що на сторінках харківських театральних журналів 1920-х років зустрічається і прямо протилежна оцінка діяльності молодого художника. Так, у новітній «Театральній азбуці» на літеру «Х» читаємо: «Хвостов и Хенкин. Харьков. Хмуро! // Халтура – матушка – халтура» [11, с. 13]. Така несподівана гумористична характеристика, без сумніву, дозволяє більш об'єктивно оцінити творчий доробок митця даного періоду.

Художня реальність вимагала теоретичного підґрунтя, одним із «творців» якого став І. Врона. Посилаючись на думку одного з ідеологів Пролеткульту Ф. Калініна про те, що «інтелігенція може думати за пролетаріат, але вона не може за нього почувати», автор «Завдань...» наголошує, що для вирішення

великої проблеми культурного «пролетарського будівництва» «на чолі всіх державних заходів в царині мистецтва» повинен стояти розвиток «самодіяльної художньої творчості пролетаріята». Попередня радянська художня політика характеризується І. Вроною як «впрост потворна», оскільки «вона вісею своєю мала професійне мистецтво», а завданнями щодо самодіяльної творчості пролетаріату нехтувала. Насправді ж, «в добу жорстокої класової боротьби» пролетаріат «повинен закласти перші підвалини своєї художньої культури, перемагаючи інерцію і опір попередньої, опановуючи нею як засобом для нової творчості» [2, с. 90]. Теоретик нової постреволюційної культури впевнений, що розвиток самодіяльного пролетарського мистецтва дозволить вирішити агітаційні завдання, покладені на мистецтво. Він наголошує, що використання професійного мистецтва в політичній агітації «шляхом купівлі послуг фахівців без їх душі» дало сумні наслідки — «сурогати мистецтва, гримасу його» [2, с. 90].

Однак пропаганда мистецтва, на думку І. Врони, має й інший бік — прилучення пролетарських мас до скарбів мистецтва минулих віків, пропаганду та популяризацію кращих класичних зразків: «Пролетаріат буде творити свої духовні і естетичні вартості не інакше, як засвоюючи і опановуючи вартості минулих поколінь і класів; творить з нього, на голий землі неможливо <...>. Засвоювати критично стару культуру, опанувати майстерством, що накоплено столітніми зусиллями — це обов'язок» [2, с. 90]. Автор не сумнівається, що новий зміст витворить й нові форми, але лише в результаті «великої праці критичного засвоєння цілої суми досвіду минулого, усіх фахових способів і таємниць мистецьких»: «Опанувати минулим і сучасним мистецтвом пролетаріат не може інакше, як через його репрезентантів і посередників — художників сучасності» [2, с. 90]. В «обійми» художників сучасності пролетаріат так чи інакше мусить попадати, що й видно на прикладах «гіпнозу і впливу футуристичної поезії на пролетарських поетів» [2, с. 90].

Питання про три головних напрямки в мистецтві — реалізм, футуризм та імпресіонізм, — з метою зробити висновки щодо права кожного з них «на перевагу в пролетарському мистецтві», обговорювалося з «Мистецької трибуни» ще у першому номері «Шляхів мистецтва». Автор програмної статті «Реалізм, футуризм, імпресіонізм» І. Кулик відкидав як реалізм, що, на його думку, нагадує «старий стоптаний чобіт, випадково залишений неохайним декоратором на фоні пожежею роз'ятреного світанкового неба» [7, с. 35], так і футуризм, що уособлював «анахронізм в мистецтві», «мистецтво капіталізму, великої буржуазії, яка ставить машину вище творця-робітника», якому не притаманні організованість і планомірність. Натомість, на думку «нового» теоретика «нового» мистецтва, «найбільш життєвою під час комуністичної революції» і придатною формою для пролетарського мистецтва є течія імпресіонізму. Аргументи

на користь імпресіонізму І. Кулик наводить такі: «Мистецтво, щоб не відстати від життя, мусить вміти вихоплювати окремі моменти з цього калейдоскопу, відбивати їх у головних рисах — і далі прямувати, у ногу з революцією, до спільної з нею мети. Таким і є імпресіонізм. Він дає тільки враження — яскраві, міцні, творчі — тих подій, які відбуваються навкруги» [7, с. 37]. Крім того, в імпресіонізмі немає нудної пропаганди: «Мистець може не ставити перед собою жодних агітаційних чи взагалі політичних завдань; він просто знаходить духовне задоволення в процесі творчості, відповідає на поклик до нього. Але під час революції життя агітує фактами, подіями. І, оскільки мистецтво відбиває на собі прояви життя, воно, мимо волі окремих мистців, становиться могутнім агітаційним фактором» [7, с. 38]. Однак імпресіонізму потрібно надати «означено-пролетарського, твердо-класового характеру». Таким є «психологічний імпресіонізм», суть якого полягає у тому, що «мистець передає свої не зорові, лише психологічні враження; се значить, що після того, як око одержало певні враження від того чи іншого явища, йде ще другий процес, психологічний: враження зору відбивається певним чином у мозку, і вже після цього мистець виявляє те психологічне враження, яке виникло в його мозку» [7, с. 38]. Таким чином, наповнюючи поняття «імпресіонізм» не зовсім відповідним йому змістом, І. Кулик намагався створити фундамент для нового пролетарського мистецтва, не відкидаючи попередній вітчизняний і західний досвід як «буржуазний». Таке тлумачення відповідало програмним «Завданням радянської художньої політики»: «Потрібно утворення таких об'єктивних умов і рамок для мистецтва, які б неухильно штовхали його назустріч до пролетаріату і революції. Новий споживач створить і нове мистецтво; *старе мистецтво буде повільно еволюціонувати в міру впливу на нього нової пролетарської аудиторії, нового резонансу, нового соціального оточення*» [2, с. 93].

Визнаючи, що величезну армію «живих діячів» викреслити з життя не можна, І. Врона постійно наголошує, що вони є представниками «старого» фахового мистецтва, тобто мистецтва «доживаючого та доспіваючого свої пісні», яке поки що «панує на поверхні всієї естетичної культури», спішить задовольнити художні потреби якщо не сучасності, то сучасної людини і юрби. З одного боку, воно «вміє зачепитись, прилипає до життя, має величезну інерцію і володіє спадковими багатствами минулого, у скарбів якого воно стоїть», з іншого — «навіть у своєму занепаді, декадансі і розкладі воно зберігає зерна художньої правди і традицій століть художньої культури» [2, с. 90]. Однак єдина роль для старого мистецтва «в особах його живих репрезентантів-фаховців», впевнений І. Врона, — це «роля служниці для послуг молодій ще тільки народжуючійся пролетарській культурі» [2, с. 91].

На думку І. Врони, фахове мистецтво становить загрозу для самодіяльного пролетарського мистецтва,

яке не може конкурувати з ним. Фальшива пишнота старого мистецтва може стати зразком для пролетаріату, загубивши паростки молодого пролетарського мистецтва. Аби цього не сталося, «радянська держава повинна тримати твердий курс на опанування пролетаріатом старого мистецтва в його фактичному фаховому виді» [2, с. 90]. Як до «мистецтва занепаду», до фахового мистецтва пролетаріат повинен поставитись дуже обережно і критично, водночас уникнувши помилки трактування фахового мистецтва «виключно з точки зору потреб вузько агітаційних чи пропагаторських (мистецтво як засіб)» [2, с. 90–91]. Як приклад, у «Мистецькій хроніці» цього ж-таки номеру «Шляхів мистецтва» повідомляється про творчі плани і здобутки молодих фахівців: художник О. Хвостов пише зшиток малюнків «Голод», а художник Г. Цапок — декорації до постановок Харківського Шевченківського театру; російські письменники В. Катаєв та Ю. Олеша склали антологію української поезії, зробивши переклади (книжку придбав Всевидат) (Шляхи мистецтва. 1921. № 2).

Наголошуючи, що невідкладне чергове завдання — «завойовання художників», І. Врона виділяє три напрямки роботи для фахового мистецтва: 1) популяризація кращих зразків старого мистецтва, 2) допомога самодіяльній творчості, 3) виконання агітаційних завдань. Зокрема, зазначає, що художники повинні відмовитися «від старих поглядів на мистецтво, від старих пережитків і забобонів, їм потрібно покинути свою пиху, скинути з себе ману і химери минулого» [2, с. 91].

Проблема опанування фаховим мистецтвом розглядається у світлі т. зв. нової економічної політики. Термінового вирішення потребувало в умовах НЕП питання державної пролетарської диктатури у мистецтві. Особливу загрозу в усіх галузях мистецтва, особливо в театрі і живописі, становив так званий «свободний ринок». Держава не могла взяти на себе тягар утримання професійного мистецтва, а на той мінімум, що надавав, «воно жити і розвиватись не в стані». Звідси випливало питання про господарчі підвалини художньої політики. І. Врона підкреслює, що в Україні гаслом увесь цей час була й досі залишається «„советизация“ установ демонстрації і експлуатації мистецтва з усуненням всякої приватної ініціативи», але насправді — «маємо війну радянських і професійних установ з органами політосвіти за театри, кіно і т. і., маємо брудне море „халтури“, маємо вакханалію майже кафе-шантанних вистав, маємо одверту чи приховану оренду театрів і нарешті гальмування справи державно-господарчої централізації театрального діла (питання про так зв. „центротейтр“)» [2, с. 91]. Усі ці явища свідчать, на думку ідеолога пролетарського мистецтва, про «ідейний розгордіяж та недооцінку ролі, місця і значіння мистецтва в соціальній боротьбі, як і взагалі про пануючий у нас неправдивий чисто буржуазний погляд на мистецтво як на розкіш, розвагу і забаву, а не серйозне, життєве діло» [2, с. 91]. Нова економічна по-

літика, орієнтована на приватну ініціативу, неминуча й необхідна в економічній сфері, не могла бути основою для вирішення культурних завдань. Однак «зійти з шляху диктатури в царині ідейного впливу на маси», на думку І. Врони, неможливо, оскільки «політичні міркування абсолютно не дозволяють „розбарювання“ мистецтва» [2, с. 92].

Мистецтво — це ідеологія, однак після жовтневої революції воно «повисло в повітрі, втратило свій природний ґрунт»: «Звідсіль повна його прострація, остовпіння, розклад і дезорганізація (по суті це дезорганізація і розклад ворожого тилу), а навіть паніка і втрата усяких надій» [2, с. 92]. Фахове мистецтво «не дало революції нічого, крім саботажу», але в умовах НЕП воно знаходить «свою публіку». Чергове завдання полягає в тому, «аби розірвати цей фронт, аби не допустити зустрічі двох рідних стихій — економічної і ідеологічної — що зміцнить їх обох». Рішучими заходами держава повинна «звести до мінімуму намічений процес альянсу поміж старими фахівцями-художниками і буржуазним споживачем роз'єднуючи їх одне од одного» [2, с. 92]. Це цілком можливо в області демонстративного мистецтва т. зв. «публичних зрелищ». Категорично наголошується, що уся демонстрація мистецтва повинна бути монополізована радянською державою, що потрібно усунути залежність художника, артиста, музики від ринка і, навпаки, встановити їх залежність від держави, «але не в виді „казни“ і „субсидій“, а в виді монопольного державного ринка та його експлуатації на основах державної антрепризи (тверда мережа і твердий вивірений репертуар)» [2, с. 92].

Від самого початку доводячи тезу про значущість самодіяльного фахового мистецтва трудящих, у результаті наведених ним же аргументів оратор «Мистецької трибуни» доходить висновку, що самодіяльне пролетарське мистецтво все ж не може конкурувати з професійним фаховим мистецтвом. Вихід вбачається ідеологом у «внутрішньому переродженні, внутрішньому порозумінні і зближенні з трудовими масами та їх історичними завданнями» фахівців-художників, у їх службі пролетаріатові «популяризацією і пропагуванням класичного мистецтва», «допомогою розвитку молодому самодіяльному пролетарському мистецтву» не за страх, а за сумління. Завдання ж державної влади «формальними зовнішніми заходами регулювати і прискорювати цей потрібний і важливий процес» [2, с. 93].

Висновки. Мистецькі журнали є важливим джерелом вивчення художньої практики. Дослідження матеріалів «Шляхів мистецтва» за 1921 рік свідчить, що харківський мистецький часопис був одним із перших арт-майданчиків для висловлення думок щодо сутності і майбутнього нового українського мистецтва. Вирішення проголошених на шпальтах видання «Завдань радянської художньої політики» потребувало нових митців. Напевно, що реорганізація Харківського художнього училища у художній технікум з правами вищого навчального закладу у

вересні 1921 року покликана була вирішити питання про нове професійне мистецтво, підготувати молодих фахівців, із яких поступово і складалося «діюче, живе мистецтво сучасності».

Література:

1. Анкета журналу // Театр, література, музика, балет, графіка, живопис, кіно. 1922. № 8–9 (4 листопада). С. 16–17.
2. В. Ів. Завдання радянської художньої політики // Шляхи мистецтва. 1921. № 2. С. 89–93.
3. Від редакції // Шляхи мистецтва. 1921. № 1. С. 3–4.
4. Героический театр // Коммунист. 1921. № 248 (4 листопада). С. 4.
5. Каплан А., Фридкин Б. Художник в театрі // Театр, література, музика, балет, графіка, живопис, кіно. 1922. № 4. С. 4–5.
6. Криволапов М. О. Витоки формування і розвитку української художньої критики // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2011. Т. I. Вип. 17. С. 141–149.
7. Кулик І. Реалізм, футурізм, імпресіонізм // Шляхи мистецтва. 1921. № 1. С. 35–39.
8. Пролеткультура і художня виставка у Харкові // Шляхи мистецтва. 1921. № 1. С. 62.
9. Рева Л. Г. Літературно-художня періодика : історико-критичний ескіз. Інновації // Наука України у світовому інформаційному просторі. Київ : Академперіодика, 2011. Вип. 5. С. 49–58.
10. Рожицын В. «Мистерия-Буфф» в Героическом театре // Коммунист. 1921. № 254 (11 листопада). С. 4.
11. Санкюлот. Театральная азбука // Театр, література, музика, балет, графіка, живопис, кіно. 1922. № 2. С. 13.
12. Четвертая годовщина Октябрьской революции. Театры Худсектора Губотнаробраза // Пролетарий. 1921. № 229 (6 листопада). С. 4.
13. Шагинян М. Литературный дневник. СПб. : Парфенон, 1922. 110 с.

References:

1. *Anketa zhurnalna* [About the journal]. *Teatr, literatura, muzyka, balet, hrafika, zhyvopys', kino — Theater, literature, music, ballet, drawing, painting, movies*. (1922), 8–9 (November 4), 16–17.
2. V. Iv. (1921). *Zavdannya radyans'koyi khudozhn'oyi polityky* [Tasks of Soviet art policy]. *Shlyakhy mystetstva — Art ways*, 2, 89–93.
3. *Vid redaktsiyi* [From the editor]. *Shlyakhy mystetstva — Art ways*. (1921), 1, 3–4.
4. *Heroycheskyy teatr* [Heroic Theater]. *Kommunist — Kommunyst*. (1921), 248 (November 4), 4.
5. Kaplan, A., Frydkyn, B. (1922). *Khudozhnyk v teatre* [Artist in the Theater]. *Teatr, lyteratura, muzyka, balet, hrafyka, zhyvopys', kino — Theater, literature, music, ballet, drawing, painting, movies*, 4, 4–5.
6. Kryvolapov, M. O. (2011). *Vytoky formuvannya i rozvytku ukraiyins'koyi khudozhn'oyi krytyky* [The origin of soft heformation and development of the Ukrainian art criticism]. *Ukrayins'ka kul'tura : mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. Naukovi zapysky Rivnens'koho derzhavnoho humanitarnoho universytetu — Ukrainian Culture : Past, Present and ways of development. Scientific notes Rivne State Humanitarian University*. (Vol. I, issue 17, pp. 141–149). [In Ukrainian]
7. Kulyk, I. (1921). *Realizm, futurizm, impresionizm* [Realism, impressionism, futurism]. *Shlyakhy mystetstva — Art ways*, 1, 35–39.
8. *Prolyetkul'tura i khudozhnya vystavka u Kharkovi* [Proletkultura and art exhibition in Kharkov]. *Shlyakhy mystetstva — Art ways*. (1921), vol. 1, 62.
9. Reva, L. H. (2011). *Literaturno-khudozhnya periodyka : istoryko-krytychnyy eskiz. Innovatsiy* [Literary and art periodicals : a historical-critical sketch. Innovation]. *Nauka Ukrayiny u svitovomu informatsynomu prostori* [Science Ukraine in the global information space]. Kyiv : Akademperiodyka, 5, 49–58.
10. Rozhytsyn, V. (1921). *"Mysteryya-Buff" v Heroycheskom teatre* ["Mystery-Bouffe" in the heroic Theatre]. *Kommunist — Kommunyst*, 254 (November 11), 4.
11. Sankyulot (1922). *Teatral'naya azbuka* [ABC Theatre]. *Teatr, lyteratura, muzyka, balet, hrafyka, zhyvopys', kino — Theater, literature, music, ballet, drawing, painting, movies*, 2, 13.
12. *Chetvertaya hodovshchyna Oktyabr'skoy revolyutsyy. Teatry Khudsektora Hubotnarobraza* [The fourth anniversary of the October Revolution. Theaters Hudsektor Gubotnarobraz]. *Proletaryy — Proletary* (1921), 229 (November), 4.
13. Shahynyan, M. (1922). *Lyteraturnyy dnevnyk* [Literary a diary]. St. Petersburg : Parfenon, 110.