

Міністерство освіти та науки України
Національний університет "Києво-Могилянська академія"
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Курсова робота
на тему
"Мистецтво як засіб пропаганди"
(на прикладі українського образотворчого мистецтва
1920-1930-х рр.)

Виконала: Авраменко Анна
Віталіївна, ФГН-2, культурологія
Науковий керівник: Ременяка Оксана
Сергіївна, кандидат мистецтвознавства

План

Вступ	3
Поняття "пропаганда" та стереотипи у його розумінні.....	7
Розділ I. Пропаганда і засоби її дії.	
I.1. Інструменти та категорії пропаганди.....	10
I.1.a. Класифікація за сферами впливу.....	10
I.2. Засоби впливу.....	12
I.3. Вплив пропаганди на психіку.....	16
I.3.a. Етапи дії.....	17
I.4. Підсумки: еволюція засобів пропаганди та роль митця у ній.....	19
Розділ II. Пропаганда в українському радянському мистецтві раннього періоду.	
II.1. Співвідношення мистецтва і пропаганди в СРСР.....	20
II.2. Першопочатки радянської пропаганди в мистецтві (1917-1922 рр.).....	22
II.2.a. Плакат як основний агітаційний засіб у фронтових умовах.....	23
II.3. Місце та значення авангарду в пропаганді 1920-х рр.....	25
II.3.a. Футуризм і пропаганда.....	25
II.3.б. Пропагандивність конструктивізму та супрематизму.....	27
II.4. Причини поразки авангарду.....	29
II.5. Художні об'єднання 1920-х рр. та різноманіття поглядів на роль мистецтва.....	32
II.5.a. Приклади творів пропагандивного характеру.....	33
II.6. Початок тотальної уніфікації мистецтва та посилення його пропагандистської ролі.....	36
Розділ III. 1930-і рр. як період розквіту сталінської пропаганди в мистецтві.	
III.1. Соцреалізм як ілюстрація діяльності партії.....	38
III.1.a. Пропагандистські тенденції у мистецтві 1930-х рр.....	40
III.2. Сутність сталінської пропаганди в образотворчій сфері.....	44
III.3. Міфологічність соцреалістичних творів мистецтва.....	47
III.4. Підсумки.....	49
Висновки	50
Список використаної літератури	53
Додатки	56

Вступ

У всі часи доказами величі, непохитності й легітимності влади були найрізноманітніші засоби, в тому числі і талант митця. Мистецтво завжди виконувало певні політичні функції, і твори талановитих художників, скульпторів, архітекторів були вагомими аргументами у руках владної верхівки, допомагаючи маніпулювати свідомістю громадян, а мистецтво розглядалося як інструмент для задоволення людських душ та засіб керувати ними.

Дане дослідження присвячено аспекту пропаганди в радянській художній культурі довоєнного періоду. Нам необхідно з'ясувати механізми пропаганди в образотворчому мистецтві на теренах України в складі СРСР. Чи можливо відмовитись від використання мистецтва у політичній пропаганді? Чи може мистецтво існувати незалежно від політики? Саме цю **мету** переслідує дана робота.

Завданнями цього дослідження є:

- з'ясування сутності пропаганди, засобів її впливу та цілей;
- аналіз образотворчого мистецтва доби становлення і панування соціалістичного реалізму;
- визначення місця і ролі мистецтва в пропагандистсько-ідеологічній машині;
- розгляд еволюції засобів дії пропаганди та її впливу на психіку людини.

Робота складається з суто теоретичної частини, присвяченої феномену пропаганди, та аналізу мистецької ситуації на українських теренах протягом 1920-1930-х рр., огляду розписів, картин і плакатів, які є зразками пропагандистської політики радянського режиму в художній сфері. Для формування чіткого уявлення про досліджуваний феномен на початку роботи, безпосередньо у Вступі потрібно дати визначення поняттю "пропаганда" та вказати стереотипи, пов'язані з ним. Основна частина дослідження розпочинається висвітленням різноманіття інструментів та категорій пропаганди, варіантів її класифікації. У наступних розділах проводитиметься аналіз пропагандистських елементів в українському образотворчому мистецтві та співвідношення їх із загальнорадянськими

мистецькими принципами. Слід звернути увагу не тільки на очевидний агітаційний характер творів соцреалізму, а й з'ясувати роль авангардного мистецтва в пропаганді перших років існування СРСР. Перейшовши до розгляду уніфікаційної художньої політики сталінського періоду, треба підкреслити особливості пропаганди цього часу, визначити її сутність та розглянути міфологічність мистецтва 1930-х рр.

Об'єктом дослідження є мистецтво та його роль в пропаганді взагалі, а **предметом** - пропагандистські технології в українському мистецтві епохи соцреалізму. Хронологічні межі дослідження охоплюють період з початку 1920-х – часу формування держави СРСР та її пропагандистської кампанії, цілям якої слугували й авангардні мистецькі течії, - до кінця 1930-х років як епохи встановлення художньої монополії соцреалізму. Акцент у роботі зроблено на аналізі живопису і графіки, репродукції багатьох розглянутих творів представлено у Додатках. В аналізі значну увагу приділено діяльності М.Бойчука та деяких його однодумців, котрі не вписались у чітку соцреалістичну схему партії і через це закінчили життя трагічно.

Дана тема наразі є актуальною, оскільки її не розробляли в радянські часи (не враховуючи досліджень про агітацію в образотворчому мистецтві громадянської та Великої Вітчизняної воєн). Однак пропаганду застосовували не лише у фронтовому мистецтві, що, певна річ, не оприлюднювалося протягом довгого часу. Радянські мистецтвознавчі праці не відображали реальну художню ситуацію на теренах СРСР, "забували" про митців, чия творчість не відповідала лінії партії, звинувачували їх у суб'єктивізмі, обмеженості, формалізмі, націоналістичних збоченнях. Хоча майже прямо про пропагандивність радянського мистецтва йдеться у праці 1970-х рр. "Искусство и идеологическая работа партии" [16], акцент зроблено на позитивності цього явища, вираженні інтересів різних соціальних груп, вихованні свідомої молоді і т.д.

Щодо загальних досліджень пропаганди та її виявів у різних сферах життя, то найповніше цю тему розкриває книга американського науковця О.Томсона "The History of Propaganda" (в польському перекладі "Historia propagandy") [34], яка, на жаль, поки що не перекладена українською. Крім того, є інші праці схожої

тематики: книга Ф.Бартлетта "Political Propaganda" [33], стаття Г.Лассвелла "The Strategy of Soviet Propaganda" [38], публікації у World Book Multimedia Encyclopedia [39], американський буклет часів Другої світової війни "What is Propaganda?" [37]. Статті з Великої Радянської Енциклопедії [24;29] є важливим джерелом з точки зору їх критичного сприйняття та слугують додатковим доказом політизованості радянської наукової думки. Безпосередньо про тоталітарне мистецтво мова йде у працях І.Голомштока [8;9], Ф.Серса [26], Б.Гройса [10], Є.Добренка [13], В.Паперного [20], статтях зі збірника "Соцреалистический канон" та "Советская власть и медиа" [11;12], публікації В.Міріманова "Тоталитарное искусство" [36]. Кожне з цих досліджень розглядає риси й особливості політично заангажованого мистецтва, котрі є принциповими для розуміння його сутності.

Праці радянського часу, присвячені авангардному мистецтву, є заангажованими та необ'єктивними, а про українське мистецтво цього напрямку взагалі не згадують. Пізніші дослідження, як-от книги К.Бобринської "Футуризм" [4] та О.Ільницького "Український футуризм" [14], а також передмова до альбому "Український авангард 1910-1930-х рр." [31] дозволяють сформувати уявлення про цей феномен. Про постать Михайла Бойчука, його роль в українському живописі зазначеного періоду та трагічний дисонанс творчих принципів з вимогами партії детально йдеться у праці О.Ріпко "У пошуках страченого минулого: ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст." [25]. Цікавою є точка зору Б.Гройса про трансформацію авангарду та сталінську реалізацію деяких авангардистських ідей. Однак літератури про візуальне мистецтво цього напрямку, і тим більше, про його роль у пропаганді, недостатньо.

Радянські дослідники В.Афанасьєв, В.Ванслов, В.Кудін, Л.Попова, В.Павлов [3;6;17;21] у своїх дослідженнях ідуть за настановами партії і категорично визначають соцреалізм єдино правильним художнім методом, зневажливо відгукуючись про модернізм та його послідовників. Як пише В.Кудін, "у капіталістичних країнах і нині панують насильство і несправедливість гнобителів, які до того ж володіють усіма засобами ідеологічного впливу на народ" [17, 10]. Подібні фрази створюють ілюзію, що в соціалістичному суспільстві нічого подібного нема, і що маніпулювання масами - винятково буржуазний прийом. Тема капіталізму триває: "панівні класи <...> створюють свою культуру,

мистецтво, намагаються утвердити свої естетичні погляди, оцінки, виховати певні смаки. До того ж все це завжди проголошується загальнолюдським, іменується високорозвиненим." [17, 11] Автор неначе змальовує не буржуазний світ, а радянську дійсність (варто тільки уточнити, що ідея "панівних класів" в СРСР реалізувалась у тотальній владі партії та вождя). Адже нав'язування певних поглядів і виховання молодого покоління в дусі соціалістичних цінностей - визначальні риси радянської пропаганди в мистецтві. Принцип "ідейність, народність і партійність" художньої творчості та концепт "мистецтво немислиме поза відображенням дійсності" створюють стиль соціалістичного реалізму, однак такі вузькі рамки, на думку В.Ванслова, не суперечать свободі творчості, а є її вираженням. [6, 53]. Схожі думки висловлено і в роботі "Українське радянське мистецтво 20-30-х років" Л.Попової та В.Павлова, і в "Історії українського мистецтва (в шести томах)" [15]. Навіть у передмові до альбому "Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура" [30] (видання кінця 1980-х) помітна політична заангажованість. Отже, необ'єктивність радянських праць, присвячених мистецтву 1920-1930-х років породжує потребу їх критичного опрацювання і дає лише натяки на пропагандивність образотворчого мистецтва цього періоду. Втім, радянська естетична теорія і критика являє собою складову частину уніфікованої художньої дійсності – всеохопного витвору політично-пропагандивного мистецтва під назвою СРСР, творцем-художником якого був єдиний вождь.

Пізніші публікації дають більш реальну оцінку панівному стилю. Зокрема, збірка статей "Избавление от миражей: соцреализм сегодня" [27] (хоча вона й присвячена скоріше літературі, ніж образотворчому мистецтву) подає різні точки зору з цього питання, і підкреслює вплив радянського мистецтва на суспільну свідомість, його тенденцію до лицемірного оптимізму і нав'язаної віри в світле майбутнє. А.Ареф'єва у своїй праці "Эстетика соцреализма" [2] детально розглядає пропагандивність та ідеологічність мистецтва СРСР з точки зору теорії культури, що робить дослідження важливим джерелом для розуміння цих феноменів, хоча воно й не торкається візуальних засобів впливу в картинах соцреалістичних художників. Численні статті з часопису "Декоративное искусство СССР", присвячені проблемі соцреалізму та пропаганди в мистецтві, ілюструють

зміни в інтерпретації цих феноменів залежно від періоду публікації - якщо в 1970-х рр. заангажованість очевидна, то в працях 1980-1990-х рр. простежується формування нового погляду на вищезазначені явища.

Таким чином, названі джерела мають велике значення для формування уявлень щодо пропаганди та її використання у мистецтві, зокрема у мистецтві СРСР.

Поняття "пропаганда" та стереотипи у його розумінні

Насамперед потрібно дати визначення поняттю "пропаганда". Всупереч поширеній думці про те, що пропаганда виникла з появою засобів масової інформації, вона існує вже кілька тисячоліть, і ще Юлій Цезар був визначним майстром впливу на маси.

Вперше це слово (з лат. *propaganda* — те, що підлягає поширенню, *propago* — розповсюджую) було вжито у папській буллі, скерованій проти протестантизму. З ініціативи папи Григорія XV 1622 року було створено місіонерську установу під назвою *congregatio de propaganda fide*, метою котрої було поширення католицтва та знищення єресей.

Поняття "пропаганда" науковці визначають по-різному. Зокрема, один з перших її дослідників - американський вчений Гарольд Лассвелл сформулював своє розуміння цього явища як "створення одностайної позиції шляхом маніпулювання важливими поняттями-символами". [38] Леонард Дооб у своєму визначенні ("пропаганда - систематичні дії окремої особи або групи, здійснювані з метою контролю над переконаннями інших осіб або груп шляхом навіювання, що покликане контролювати їхню поведінку") схиляється до думки, що пропаганда завжди продиктована свідомим плануванням. Зазвичай, так і є, однак існують винятки: ідеї антисемітизму, полювання на відьом, а також деякі форми націоналізму. Втім, радянська пропаганда була цілком свідомою і продуманою. Ролан Барт запропонував таке трактування цього поняття: "метод поширення інформації з метою керування суспільними поглядами та інтересами". За визначенням з *World Book Multimedia Encyclopedia*, пропаганда - це односторонній процес передачі інформації, розроблений з метою впливати на мислення та дії людей.

Існують деякі стереотипи у сприйнятті пропаганди, котрі можуть призвести до неправильного її розуміння. Насамперед, поширеною є думка, що переконування широких мас суспільства стає пропагандою тільки у тому випадку, коли має неправдивий і маніпулятивний характер. Як зауважив ізраїльський дипломат Абба Ебан, пропаганда - це мистецтво переконувати інших у тому, у що ти сам не віриш. Однак численні історичні приклади доводять, що немає чіткої межі між пропагандою, яка спирається на правду чи використовує брехню для досягнення поставленої мети. Зазвичай більш ефективним є поширення інформації, що загалом відповідає дійсності, але все залежить від майстерності її викладу та нав'язування певних нюансів.

Іншою проблемою інтерпретації пропаганди є її відмінність від агітації. Зокрема, цю точку зору підтримував В.Ленін, визначаючи пропаганду як використання історичних та наукових аргументів з метою переконання освіченої меншини, і розцінюючи агітацію як поширення напівправди та гасел, спрямованих на активізацію мас, котрі не в змозі зрозуміти складні ідеї. [39] Виникло навіть скорочення - "агітпроп". На сучасному ж етапі ці поняття мають схоже значення, хіба що термін "агітація" (лат. *agitatio* — приведення в рух) частіше вживають щодо політичної діяльності, а пропаганда має значно ширше коло застосування.

Окрім того, необхідно визначити співвідношення пропаганди й науки. Формою обміну і передачі інформації здавна була освіта. Однією з цілей освіти було (і, напевно, є і буде) виховання громадян, які б підтримували діяльність держави, дотримувалися б певних моральних принципів і охоче працювали б задля досягнення визначеної мети. Наприклад, як зазначає навіть М.Гаспаров у своїй публікації про пізню латинську поезію: "...головна справа римської школи була та ж сама: вона вчила неоднорідне населення імперії спільному способу життя і спільному типу мислення". [7, 10] Влада використовувала освіту як спосіб формування поглядів молодого покоління, згодного з панівною релігією, моральними засадами, політичною системою. Освіта має навчати, як думати, але із залученням пропаганди вона вказує, про що думати, оперуючи якомога переконливішими фактами на свою користь, не допускаючи всебічного розгляду питання. [39] Такі предмети, як історія, література, релігієзнавство завжди викладалися з ідеєю формування поглядів і виховання молоді в дусі, що відповідає

настроєм панівних груп суспільства. Власне, цієї тактики дотримувалися і вожді СРСР. На момент захоплення влади більшовиками більшість громадян були неписьменними, тому спочатку слід було орієнтуватись на освічений прошарок, завдяки якому нові ідеї поступово поширювались і серед мас. [33, 26] Ліквідація неписьменності відкрила великі перспективи перед радянською пропагандою.

За визначенням Великої Радянської Енциклопедії (ВРЕ), пропаганда - розповсюдження політичних, філософських, наукових, художніх та інших поглядів та ідей з метою їх укорінення в громадську свідомість і активізації масової практичної діяльності. Також подається вузьке значення - політична чи ідеологічна пропаганда - поширення поглядів, ідей і теорій з метою формування у мас певного світогляду, уявлень, що відображають інтереси суб'єкта пропаганди, та стимулювання відповідних практичних дій. Ядром політичної пропаганди, за ВРЕ, є *класова* ідеологія. Існує два *протилежних* її типи: буржуазна та комуністична, причому "в експлуататорському буржуазному суспільстві пропаганда використовується панівним класом як засіб подання свого групового інтересу в якості всезагального, спотворення реального становища у власних інтересах і нав'язування широким масам неправдивих ідей, теорій, необ'єктивної інформації". [24, 95] Отож, у радянському визначенні пропаганди провідне місце займає та ж пропаганда! Причому спирається вона на неправдиві ідеї. Нічого дивного, адже ще Платон у "Державі" згадував про брехню для заспокоєння мас, а Геббельс, організатор нацистської пропаганди, казав, що вона не має нічого спільного з об'єктивізмом і, тим більше, з правдою. [34, 71] Радянським громадянам нав'язували ідею ідеального безкласового суспільства, формуючи стійке уявлення про капіталістичний лад як експлуататорський та викривлення дійсності як суто буржуазний прийом, приховуючи, що насправді ситуація з пропагандою в СРСР є точно такою, як і в капіталістичних державах, і здійснюється в усіх сферах життя, контролюючи кожен крок радянської людини.

Картини, агітплакати, агітфарфор, агіттканина поруч з газетами, радіо та телебаченням справляли неабиякий вплив на формування світогляду, ідеологічних засад і настроїв у суспільстві. І митці ставали важливим коліщатком у потужній пропагандистській машині радянських вождів.

Розділ I

Пропаганда і засоби її дії

I.1. Інструменти та категорії пропаганди

Як уже зазначалося, пропаганда - це використання засобів поширення інформації і знань з боку певної суспільної групи з метою формування поглядів і спонукання до очікуваних дій іншої групи. Застосування пропаганди для розповсюдження ідеологічних переконань і практика терору для знищення будь-якої "інакшості" є найхарактернішими рисами тоталітарного суспільства, яким було і суспільство СРСР. Особливістю тоталітарної пропаганди є її застосування єдиним політичним центром – Комуністичною партією Радянського Союзу.

Ефективна пропаганда має такі засади: завоювання віри населення, простота і повторення ідей (найчастіше за допомогою гасел), використання символів (конкретних образів-знаків ідей, дій та речей) та пов'язування їх із заявами пропагандистів, спотворення та приховування "невигідних" фактів, обман, цензура. [39] Інструментами пропаганди є навіювання, підштовхування до певних дій, натяки, непрямі формулювання певних ідей, звертання до бажань суспільства, елемент авторитету. [37] Навіювання може базуватись на опозиціях "краще-гірше" чи "друг-ворог". Окрім засобів масової інформації, поставленій меті служать різноманітні написи, будівлі, статуї, зображення, музика, публічні заходи тощо, адже вони мають вплив на світогляд людини і можуть сприяти, наприклад, виникненню і зміцненню лояльності мас перед владою - єгипетським фараоном чи римським цезарем, німецьким фюрером чи радянським генералісімусом.

I.1.a. Класифікація за сферами впливу

Уміле застосування пропаганди в найрізноманітніших сферах людського життя дає великі шанси на досягнення потрібних цілей. Тому вирізняють кілька категорій пропаганди: політичну, релігійну, економічну, моральну, суспільну, дипломатичну, військову і так звану відволікальну. [34, 17]

Щодо **політичного** аспекту, то Гарольд Лассвелл запропонував таке визначення цього явища: "політична пропаганда - це управління масовою

комунікацією з політичною метою". [38, 66] Уміння поширювати інформацію, ораторський талант і здібності до маніпуляції допомагають захопити і зміцнити владу, а інструментами пропагандистської діяльності є лояльність певних суспільних груп, патріотизм, націоналізм і т.п. До засобів цієї діяльності належать прапори, гімни, паради, тріумфальні арки, панегірики, а також багато інших дій, предметів та витворів мистецтва. Метою процесу побудови авторитету є можливість керувати, покора і підтримка з боку населення, творення вигідних для панівної верстви міфів та уявлень, заснованих на інформації, що більш чи менш відповідає правді. Г.Лассвелл підкреслював роль пропагандистської стратегії в політиці СРСР та наводив три основні стадії її застосування: створення первинного ядра (спілки серйозно налаштованих поборників потрібної ідеї), співпраця з союзниками (наприклад, з партіями та політичними угрупованнями), захоплення й утримання влади. [38, 72] На кожному з цих етапів пропаганда допомагала маніпулювати свідомістю людей, створювала суспільні настрої, розширювала коло політичного впливу.

Особливістю **релігійної** пропаганди є часте використання ірраціональних мотивів, містики, сумнівних тверджень, та її насамперед її емоційний вплив, маніпулятивність. Радянська пропаганда великою мірою була релігійно-міфологічною, про що свідчать аналогії ворогів народу з єресіархами, зображення вождів згідно з іконописними канонами і т.д., про що детальніше йтиметься далі. **Економічний** аспект пов'язаний з різноманітними благами, котрі прагне отримати людина. **Моральна** категорія вирізняється гнучкістю - моральні засади змінюються залежно від потреб епохи та регіону. В різні часи актуальними були концепції стоїцизму, пуританства, боротьби за права людини. **Суспільна** пропаганда може оперувати ідеями вищості однієї касты, раси, статі над іншими, що і нині є причиною численних протиріч і конфліктів. **Дипломатична** впливає на міжнародні відносини, залежно від поставленої мети може зміцнити ці зв'язки чи спричинити конфлікт. **Військовий** аспект включає деморалізацію противника та зміцнення союзників. **Відволікальна** пропаганда полягає у відвертанні уваги громадськості з метою формування певних настроїв чи емоційної розрядки. З часів Давнього Риму відома формула "хліба і видовищ" застосовується і сьогодні. Змінюються лише засоби - гладіаторські бої, спортивні змагання, телесеріали...

I.2. Засоби впливу

Пропаганду також класифікують за формою поширення інформації - усною чи письмовою, а ще - за засобами, які вона використовує: візуальне мистецтво (графіка, живопис, іконопис, архітектура, скульптура, карикатура), література (поезія, проза, драматичні твори, промови), історія, музика, танець, театр, преса, кіно, радіо, телебачення. [34, 26]

Візуальна пропаганда є ефективною і часто вживаною. Вона може застосовувати загальновідомі символи (хрест як символ християнства - його було адаптовано як найбільш лаконічний язичницький символ; свастика - солярний знак, що став синонімом нацизму; серп і молот тощо), кольори (зелений в ісламі - колір Пророка, червоний в СРСР - символ комуністичної партії), скорочення назв (Schutzstaffel за Гітлера - SS), предмети вжитку (гральні карти, поштові марки, монети). [33, 75] Як колись, так і тепер людина піддається пропаганді з усіх боків. Яскравим прикладом цього є пропагандистська кампанія в СРСР: червоний колір, серп і молот, червона зірка всюди - на прапорах, документах, у газетах, фільмах, навіть на одязі - важливим елементом декоративно-прикладного мистецтва 1920-1930-х рр. була агітканина із зображенням Леніна, написами "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!", п'ятикутними зірками, шестірнею (емблемою індустріалізації), образами електрифікації, колективізації, розвитку радянського флоту, авіації і т.п. [1, 47-48] Як наслідок, пересічна людина була оточена символами комунізму і долучалася до його підтримки чи хоча б страху перед ним.

Важливу роль у візуальній пропаганді відіграє архітектура. Будівництво велося з метою справити певне враження - приміром, багатства, сили, величі. Цьому слугували піраміди в Давньому Єгипті, давньоримські тріумфальні арки, гробниці. Деякі інші будівлі, зокрема палаци королівських династій, мали символізувати постійність і стабільність. В архітектурі СРСР, як і у єгипетських пірамідах, велике значення мала висота споруд.

Що стосується скульптури, то найхарактернішими для пропагандистської діяльності є ідеалізовані образи політичних лідерів чи релігійних постатей (поширені фігурки Будди, різних королів та королев). У тоталітарних суспільствах постать вождя служила єдиним людським втіленням божественного всевладдя держави. Монументальні фігури Леніна та Сталіна мали символізувати

надлюдський характер образу вождя. Вождь виступав як натхненник і організатор перемог: у революційній боротьбі, громадянській та Великій Вітчизняній війні, у підкоренні цілини, Арктики, космосу. В.Ленін розробив цілий план монументальної пропаганди, що був спрямований переосмислення традиційної історії царів у нову історію - класової боротьби.

Живопис служить цілям пропаганди вже кілька тисячоліть. Найстарші малюнки, що пропагували релігійні ідеї та славили панівну династію існували ще в Єгипті. Добре знаними є візантійські ікони, а також монументальні мозаїчні панно в храмах та палацах Костантинополя, що прославляли базилевсів. З часів Ренесансу художники стали малювати портрети своїх правителів на їхні замовлення. Зокрема, цим видом творчості займалися Лоренцо Гіберті, Паоло Учелло, Сандро Ботічеллі, Рафаель Санті. Альбрехт Дюрер створював мідні тарілки з символами двору німецького короля, а згодом імператора Максиміліана I та зміцнював статус династії Габсбургів. Пітер Пауль Рубенс поєднував творчу діяльність з дипломатичною, портретував королів і королев. [34, 35] У радянській пропаганді численні портрети вождів, що висіли в кожній установі, продовжили традицію візуального впливу на людину. Обличчя, тиражоване в тисячах екземплярів, дивилося на маси з картин, ваз, чайних сервізів, стягів, коробок, подушок... Зразки портретів радянських вождів представлено в Додатку 4 на ілюстраціях 4-5, 10-11. Сталіна, Ворошилова та Червону Армію зображали на гобеленах, що були призначені для декорації державних установ, причому "батька народів" представлено в кількох варіантах і надзвичайно якісно, в той час як килими непропагандистської тематики створювали не так дбайливо і витончено. [28, 211-212] Тих же митців, чия творчість йшла врозріз із планами "розуму, честі і совісті нашої епохи" Комуністичної партії, звинувачували у традиціоналізмі, ідейній обмеженості, абстрактному гуманізмі, салонщині, несучасності стилю тощо.

Виникнення і поширення друкарства склало ідеальний ґрунт для пропагування. В XVI ст. у Франції розповсюджувалися плакати з едиктом Франциска I. Агітаційні плакати були важливою ланкою у пропаганді часів Жовтневого перевороту і особливо під час Великої Вітчизняної Війни, коли радянська влада задля підвищення бойового духу дозволяла застосування суто українських образів

(плакат "В бой, славяне" В.Касіяна, що зображує гуцула в характерному одязі), патріотичних віршів (хрестоматійний приклад - "Любіть Україну" В.Сосюри, згодом затаврований як буржуазно-націоналістичний).

Велике значення для досягнення політичних та релігійних цілей має **музика**, що створює у слухача відповідний настрій, викликає очікувані емоції, в тому числі й агресивні настрої, спонукає до військових дій, або ж славить і звеличує вождя. Врешті-решт, ще Платон говорив про вплив музики на різні сфери життя, приписуючи їй здатність закликати до дій, боротьби, роздумів. До пісень, що прославляють велич влади, можна зарахувати "Пісню про Роланда" чи "Боже, бережи короля" придворного англійського композитора Джона Булла. [34, 41]

Слово, як усне, так і писане, а згодом друковане, вирішувало долю багатьох пропагандистських кампаній. Зокрема, "Іліаду" та "Одісею" передавали усно протягом кількох століть. Декламатори, що вивчали тисячі рядків напам'ять та розповідали їх широкому загалу, мали неабиякий вплив. Пропагандистська поезія буває різних типів: віршовані міфи і сказання, що славили вірність королю, народові і Богу ("Пісня про Роланда"); панегірики і придворна поезія, що звеличувала панівні династії; вірші, котрі спонукають до боротьби чи релігійної вірності; сатира як інструмент приниження ворога. В контексті радянської дійсності на всіх, хто вперто не хотів прославляти режим і писати в "єдино правильному" стилі соцреалізму, чекали гоніння і тортури. Атмосфера прославляння комуністичної партії та її вождів оточувала людину з самого народження. Вірші та пісні про Леніна і Сталіна діти вчили в дитячих садках, першим написаним у школі словом ставало ім'я вождя, і за "щасливе дитинство" дякували не батькам, а "рідному Сталіну". Так виховувалися покоління, "віддані справі комунізму". У поетів існував навіть термін "паровоз" - це вірш, який прославляв партію і Леніна та мав бути розміщений на початку збірки. Без такого "паровоза" опублікувати збірку було практично неможливо.

Інтерпретація історії - широке поле для фантазії лідерів, що часто голослівно вели свій родовід від богів чи хоча б героїв, які були лише напівбогами. Франкський король Карл Великий наполягав на своєму давньоримському походженні, а в наступних століттях з'явилися владики, що буцімто походили від Карла Великого. [34, 54] Історію здавна писали на замовлення і з урахуванням

побажань панівних верств. Ще римський історик Тіт Лівій оспівував політику експансії Риму. Людвіг Квілл у своїй праці - біографії Калігули, описуючи жорстокість і безумство римського цезаря, насправді натякав на німецького імператора Вільгельма II. Аналогії простежувалися і в порівняннях Муссоліні з Юлієм Цезарем, і в асоціаціях Сталін-Іван Грозний або Петро Великий.

Щодо ролі **преси** у формуванні суспільної думки, то вперше розповсюдження копій пропагандистських текстів було застосоване ще в Месопотамії, а у Візантії часів Костянтина Великого марки з написом "Захист у Христі" наклеювали на буханки хліба. На зміцнення комуністичної влади в Росії неабияк вплинула газета "Іскра", видавцем котрої був Ленін.

Кінематограф, радіо та телебачення стали провідними джерелами пропаганди ХХ ст. За часів правління Леніна знімалися короткометражки, що поширювали ідеологію комунізму, адже він вважав кіно "найважливішим з мистецтв". Велику роль у поширенні комуністичних ідей відіграли також фільми Сергія Ейзенштейна, особливо "Броненосець Потёмкин" і "Октябрь". Телебачення ж стало ідеальним засобом для політичної пропаганди, що має змогу викликати позитивні почуття чи, навпаки, ненависть, керувати настроями людей, впливати на їхні рішення, просувати потрібні ідеї чи закликати до потрібних дій. В останні роки зросла агітаційна роль всесвітньої мережі Інтернет.

I.3. Вплив пропаганди на психіку

Пропагандивні практики здійснюють вплив на маси трьома головними способами. По-перше, агітація апелює до ідей чи дій, котрі позиціонуються як мудрі та обгрунтовані. По-друге, навіює, що певне судження є моральним і правильним. По-третє, створює у людини відчуття її важливості чи приналежності до певної групи. [39]

Що ж до впливу пропаганди на психіку, то визначають три його різновиди: раціональний, раціонально-емоційний та суто емоційний. [34, 71] Раціональний засновується на фактах і логіці. Тактика переконування полягає у виборі фактів, що відповідають поставленій меті. Цей тип використовується в історії, антропології, економіці.

Другий різновид, застосовуючи частково раціональний підхід до питання, оперує алюзіями з метою зміцнення аргументації. [34, 72] Головною технікою є вплив на уяву людини. Візуальна символіка, музика, метафора створює широке поле для дії частково раціональної пропаганди, уможлиблює маніпулювання людськими масами. До цього типу належить антикомуністична кампанія американського сенатора Джозефа Маккарті.

Емоційна пропаганда має суб'єктивний характер. Важливим її елементом, крім візуальних і звукових образів є обіцянки і промови, покликані розбудити сильні емоції - ненависть, страх, віру. Цей вид характерний для антисемітських кампаній і взагалі пропаганди Третього Рейху. В емоційній пропаганді часто вживають техніку "промивання мізків", вводячи слухача\глядача в певний стан, щоб потім запропонувати вихід з цієї ситуації - такий вихід, котрий відповідає програмі та гаслам кампанії.

Пропаганда має в своєму арсеналі велику кількість інструментів, що сприяють досягненню її цілей. До них належать влучні вислови, афоризми, міфи, таємниці, пророцтва і безліч інших. Історія знає безліч прикладів ритмічних фраз, що легко запам'ятовуються і викликають емоції: від "veni, vidi, vici" Юлія Цезаря до гітлерівського призначення жінки "Kinder, Kuche, Kirche" і радянського "Вся влада радам!". Патетичні промови і створення міфів теж є засобами пропаганди. Використовується тематика героїчних битв та легендарних подій (в епосах Гомера, середньовічних скандинавських сагах), чудес, надприродних сил, страждання,

мучеництва (як правило, в релігійній пропаганді), секретності чи таємних герметичних знань (масони), концепція нагороди і покарання (класичний приклад - Адам і Єва), приписування власних гріхів своїм ворогам (цей мотив характерний для тоталітарної пропаганди - її використовували вожді СРСР та німецький фюрер), насмішка над противником. Останній прийом активно вживався в радянських агітплакатах і агітвікнах (прикладом є плакати "Окна РОСТА" 1919-1921 рр.) і газетах часів Великої Вітчизняної Війни - метафоричні, але прозорі образи художників О.Козюренка, В.Гливенка, карикатури С.Уманського, спрямовані на висміювання ворога.

Кожна мудра пропагандистська кампанія пропонує певну ідеологію, відповіді на питання щодо сенсу життя, смерті, світу. Запорукою її успіху є повторення матеріалів з тими самими символами, кольорами, гаслами, однак не перевантажуючи глядача такими повторами. Існують і специфічні техніки пропаганди - підроблені чи вибиті тортурами зізнання, показові судові процеси, залякування, котрі активно застосовувались в 1930-1950-х рр. на теренах СРСР.

Цікавим аспектом пропаганди є ситуація, за якої більша частина натовпу підтримує послання, і решта за "стадним інстинктом" приєднується. Іноді найвідданіших прихильників певної ідеї спрямовують так, щоб вони повели за собою інших. Ще більш витонченим способом є публікація сфальсифікованих результатів соціопитувань та неправдивих статистичних підрахунків, що неодноразово простежуємо у радянській історії.

Створення власного стилю, художніх особливостей, "фірмового знаку" пропаганди певного періоду та місця застосування - характерні риси багатьох імперій. [34, 118] Наприклад, у Візантії цю роль відігравала сакральна архітектура та релігійний живопис. А соцреалізм - пропагандистська "родзинка" СРСР, впроваджена жорсткими методами і позбавлена легкості та елегантності, стала безбарвною, безплідною, нецікавою, через що і не виконала своїх завдань, хоча й зламала багатьох талановитих митців. Тим не менше, в сталінський період вона досягала поставленої мети.

I.3.a Етапи дії

Дія пропаганди на психіку людини відбувається у кілька етапів. Спочатку її жертва звертає увагу на певні візуальні чи звукові образи. Потім ці образи

змушують людину задуматись над їхнім значенням. Нарешті, вони викликають потрібну реакцію і формують свідому чи частково свідому позицію або мотивацію до дії. Наслідком грамотно проведеної пропаганди може бути покірність, визнання і лояльність щодо влади, віра в політичні ідеї і т.д. Цілями пропаганди найчастіше є вплив на думки й уявлення людей та формування певної поведінки, виконання людиною дій без пошуку причин на це. Мета пропаганди може вважатися досягнутою, якщо в об'єкта її впливу виникає впевненість у змісті своїх дій та вчинків, коли суб'єкт чинить тільки так, а не інакше. [2, 17] Як відомо, пересічна радянська людина вірила в неймовірне (безкласовий устрій чи комунізм через 20 років), і не бачила очевидного (грубих порушень прав людини, фальсифікацій, репресій).

Основною функцією радянського мистецтва було виховання "нової радянської людини". Протягом усієї історії СРСР за допомогою літератури та засобів масової інформації, монументального мистецтва та живопису, всенародних свят, демонстрацій і фестивалів утверджувалися та нав'язувалися "незаперечні істини": трудящі всіх національностей в СРСР люблять свою батьківщину саме за її соціалістичну сутність - за справедливу демократичну Конституцію, соціалістичний гуманізм, колгоспний лад, щасливе і заможне життя та інші досягнення соціалізму. Бадьорі, оптимістичні офіційні рапорти про небувалі врожаї, збільшення виплавки чавуну і сталі на душу населення, низки бубликів і гори алюмінієвих каструль на фотографіях в газетах, плакати, що рекламують чорну ікру і пілососи, яскраві вітрини столичних магазинів і фантастичні рецепти страв з осетрини в книгах "О вкусной и здоровой пище" створювали віртуальний образ суспільства достатку. Мистецтво більшовицької маніпуляції народом було ще і в тому, що "просту радянську людину" обурювала несправедливість до людей всюди, тільки от в своїй державі вона її не помічала. Духом інтернаціоналізму (принаймні, до 1943 року) були просякнуті всі сфери життя. Виховання нового покоління в цьому дусі було важливим завданням, котре стояло перед соціалістичною пропагандою. Населення раділо, що живе у державі з "найдосконалішою демократією у світі", у котрій воля людей відіграє помітнішу роль, ніж будь-де. [38, 70]

I.4. Підсумки: еволюція засобів пропаганди та роль митця у ній

Отже, зі зміною епох у пропаганді еволюціонували і засоби її впливу, від яких залежав її характер та ефективність. У найдавніші часи головним у пропаганді була хороша пам'ять для вивчення потрібних текстів та вміння маніпулювати слухачами. У греко-римську добу актуальним стало написання історії з певної точки зору, "придворна" поезія, організаторські здібності, а в середньовіччі - освіченість, ритуали, символи. Ренесанс і бароко - час великих майстрів пензля і дипломатів водночас (як було зазначено вище, таких як Рубенс, Веласкес, Дюрер та ін.). З розвитком друкарства настає епоха пропагандистської літератури, що відіграла важливу роль у всій подальшій історії, особливо в революціях і переворотях. У XX ст. за розмаїтості засобів впливу пропаганда проникла у всі сфери людського життя.

Багато діячів починали займатися провладною пропагандою з метою побудови кар'єри чи покращення життя, однак стали поборниками певної ідеології. Шукаючи популярності, сприйняття і визнання, деякі служителі цієї царини - в тому числі здібні митці - стали гарячими і переконаними пропагандистами різноманітних тоталітарних систем, революційних ідей, культів тощо. Чимало з них, пішовши цією дорогою і розчарувавшись у тих ідеях, котрі самі ж і підтримували, пришвидшили процес самознищення. Були й інші - неохочі творити на замовлення і за бажанням влади. На них чекало ще більше випробувань - від залякувань до катувань і смерті. Деякі вперто і непохитно обстоювали власні права на вільну, незаангажовану творчість, та велика кількість талантів ламалися під натиском знущань та підлаштовувались під вимоги вождів.

Розділ II

Пропаганда в українському радянському мистецтві раннього періоду

II. 1. Співвідношення мистецтва і пропаганди в СРСР

Соціалістичний переворот, громадянська війна та утвердження комуністичної влади у 20-х рр. XX ст. були буремним періодом для всіх сфер життя, і для мистецтва зокрема, адже воно швидко реагує на найменші зміни в суспільстві. Зміцнення позиції Комуністичної партії супроводжувалося набуттям СРСР рис тоталітарного суспільства: створення єдиної ідеології (як нової релігії), спрямованої на ідеальний суспільний порядок та ідеальну особистість як її носія; єдиної без конкурентів масової партії та її голови - харизматичного диктатора; контроль за кожною сферою життя громадян, заміна приватного суспільним; принцип масового насилля при встановленні режиму, терор в боротьбі з ідеологічними противниками; монополія на інформацію; планова економіка і т.д. Особлива увага зверталась на партійне будівництво, ідеологічне та військово-спортивне виховання молоді, культ вождя - тобто на ті аспекти, які забезпечували вірність режиму нового покоління. [35]

Мистецтво, поруч з терором, стає одним з улюблених інструментів тоталітаризму в реалізації цих задумів. Вже у 1918 році виголошується теза про мистецтво як вищу форму соціалістичного виробництва і красу як вищу форму соціалістичного життя. Його справжнім творцем "можуть бути тільки маси, а митці покликані виражати волю пролетаріату до краси". [32, 48] Ідеологія стає офіційною істиною держави й поширюється на всі сфери життя. Попри намагання деяких дослідників розмежувати ідеологію та мистецтво, їхні спільні ознаки та взаємодія є очевидними: вплив на особистість, формування свідомості людини та її уявлень про прекрасне чи потворне, добре чи погане, здатність до навіювання певних ідей тощо. Однак картини мають художню цінність, якщо виражають власну індивідуальність художника, його ідеї та переконання, і пропагують те, у що він дійсно вірить, а не нав'язані ідеали і лицемірні гасла.

Відповідно до планів Леніна, після революції змінюється мистецька атмосфера, його внутрішнє наповнення. У мистецькому житті в цей час поруч з продовжувачами справи "передвижників" - художниками-реалістами працюють і авангардисти: розвивається футуризм, кубізм, конструктивізм, неовізантинізм, супрематизм. Український та російський мистецький авангард, хоча й ненадовго пережив соціалістичну революцію, все ж був одним з її елементів. А соціалістичний реалізм - породження ідеологічно-тоталітарного мистецтва - був продуктом цього перевороту, його стилістика (хоч і нагадує мистецтво першої половини XIX ст.) являє собою нове явище. [36] На противагу західним концепціям елітарності мистецтва (воно створюється обраними і призначене для обраних), Ленін стверджував, що мистецтво належить народу і його розквіт якнайтісніше пов'язаний з відображенням прагнень, почуттів і волі широких трудящих мас. Маси, на думку Леніна, є не тільки споживачами культури, а й безпосередніми її творцями. [16, 19] Мистецтво розглядається як вид громадської діяльності людини, воно бере участь у революційній боротьбі, пронизується комуністичною ідейністю, висуває форми і жанри, які відповідають завданням цієї боротьби. Виводиться формула "мистецтво - комуністичному руху, комуністичний рух – мистецтву" [16, 282], що підкреслює пропагандивну сутність радянського мистецтва. Що стосується провідних соцреалістичних образів, то в 1920-х рр. це романтико-алегоричний образ робітника, в кінці 1920 - на початку 1930-х рр. - цілеспрямований класовий борець, який уособлює революційну молодість світу, а з другої половини 30-х актуальності набувають просякнуті життєствердним оптимізмом образи трудящих і борців-антифашистів. [16, 287] Кожен з цих образів має свої особливості впливу на свідомість глядачів. Однак не тільки соцреалістичне мистецтво є політизованим. У 20-х рр. авангардні течії брали активну участь в агітаційній роботі.

II. 2. Першопочатки радянської пропаганди в мистецтві (1917-1922 рр.)

В часи революційної боротьби 1917-1922 рр. пропагандистське мистецтво виявлялося в масових формах: монументальні скульптура і малярство, плакат, сатирична графіка, художнє оформлення площ і вулиць до свят, а також робітничих і сільських клубів, агітпоїздів, агітпароплавів.

Почав втілюватися в життя згаданий вище **план монументальної пропаганди** Леніна. Монументальна пропаганда розпочалась із прийняттям декрету Ради Народних Комісарів (РНК) від 12 квітня 1918 р. "Про зняття пам'ятників, споруджених на честь царів та їхніх слуг, і розроблення проектів пам'ятників Російської Соціалістичної Революції" ("Про пам'ятники республіки"), текст якого наведено у Додатку 1. Декрет передбачав знесення монументів, що "не мали історичної та художньої цінності", розвиток революційного монументального мистецтва, яке було агітаційним засобом у боротьбі за перемогу нового устрою, за виховання мас, а особливо - перевиховання творчої інтелігенції у дусі революційних ідей. Згідно з планом, мали бути встановлені шістдесят дев'ять пам'ятників тим діячам, кого позиціонували як провісників "нового світу". [5, 16] Спорудження та відкриття пам'ятників розглядалось як важлива політична подія і з агітаційно-виховною метою проводилось в урочистій атмосфері, з мітингами. На українській території монументальна пропаганда поширилась зі зміцненням радянської влади - з травня 1919 р. [29, 551] В умовах війни часто ставилися тимчасові гіпсові погруддя "вождя світового пролетаріату", а потім - пам'ятники з "вічних" матеріалів, численні обеліски, тріумфальні арки та пам'ятні колони з розписами революційної тематики, що споруджувались до дня святкування річниць Великого Жовтня та інших подій. План також передбачав використання гасел - "революційних написів" на спорудах, парканах, стендах.

Пропагандистські функції мали настінні розписи і скульптура. Серед кількох відомих нині зі спогадів сучасників та репродукцій монументальних циклів найяскравішими є розписи Луцьких казарм у Києві (1919), виконані під керівництвом М.Бойчука. Проіснували вони недовго – у 1922 році під час ремонту їх було зчищено. Залишилося лише кілька фотографій, які свідчать про входження у мистецьку практику нових "революційно-піднесених тем, образів нового життя,

свободи, братерства". Для зображення революційної тематики у цих розписах використовувались плакатно-лубочні прийоми, традиції фрескового живопису, іконопису, народного мистецтва. Є і символічні образи з релігійними ремінісценціями - червоноармієць у будьонівці, що нагадує Юрія Змієборця, скаче на коні і вбиває списом дракона - "гідру контрреволюції" [15, 44]. Вищезгадані засоби сприймалися досить позитивно - як вияв національної своєрідності, хоча згодом Бойчука та його послідовників звинувачували у "формалістичному трюкацтві з лубочно-іконописною стилізацією" [3], водночас вважаючи розписи казарм одним з перших заходів у галузі монументальної пропаганди на українських теренах.

II. 2. а. Плакат як основний агітаційний засіб у фронтових умовах

Численні плакати були своєрідними відгуками на події, поширювали ідеї та гасла серед широких мас. Плакат замінював газету в фронтових умовах. Принцип його дії полягає в доступності широким масам, зрозумілості образів і гасел, що легко запам'ятовуються та закликають до дії. Серед перших робіт виділялись зображення М.Черемних, В.Маяковського, Д.Моора, Ель Лисицького, В.Дені, котрі належали до плакатів "Вікна РОСТА" (це роботи, створені 1919—1921 рр. художниками и поетами, які працювали у системі Російського телеграфного агентства (РОСТА). Телеграми, що надходили з фронту, за кілька годин перетворювались на плакати. Маяковський писав на тексти телеграм вірші та супроводжував їх малюнками. Ці плакати вирізнялись підкресленою простотою і лаконізмом зображальних засобів (чіткі силуети, дво-трикольорова гама). Зразки цього типу агітаційного мистецтва наведено у Дод.4 на іл.1, 2. Однак агітаційне мистецтво "Вікон РОСТА" було не маніфестацією реальності, а результатом маніпуляцій та симуляцій, котрі перебували під тотальним контролем партійного пропагандистського апарата. Радянська ідеологічна продукція типу "виступів передовиків виробництва", що орієнтувалася на зразки ідеалістичного агіографічного мистецтва минулого, некритично сприймалася художниками цього кола як матеріал самого життя, як реальність. "Вікна РОСТА", як і авангард загалом, не розуміли справжніх принципів технічного препарування реальності сучасними засобами її фіксації. [10, 49] Митці наївно вважали себе апологетами

нової комуністичної релігії, що формують буття і свідомість мас, вірили у ті принципи, котрі пропагували. Прагнучи конкурувати з владою у справі перетворення держави, вони не помічали, що просто виконують її доручення.

У творах періоду революції та громадянської війни з'являються проторадянські образи червоноармійця, робітника і селянина. Реалістичні плакати з гаслами "Трудящиеся, к оружию! Вы нужны Красной Армии!", "Товарищи рабочие, спешите на революционный фронт!", "Вступайте до Червоної кінноти!" пронизані героїчним пафосом, характерним для цього періоду. Спостерігаються апеляції до духовної спадщини народу, що продовжуються і в монументальних розписах – знову-таки, зображення червоноармійця як Георгія Змієборця. Це можна співвіднести з релігійним аспектом радянської пропаганди, який розглядається нижче. Невідомі автори більшості таких плакатів, очевидно, були щирими у своїх творах, бо дійсно вірили у більшовицькі ідеї та підтримували їх. Попри коливання суспільних настроїв та політичних симпатій маси були налаштовані проти "білого" руху, який прагнув повернути старі порядки. [23, 554]

О.Маренков у плакаті "В огні світової соціальної революції пролетаріат порве пута неволі..." (Дод.4, іл.3), хоч і зображає пролетаря в темному фартуці та з "вогнем революції" в руках, вносить у його образ питомі українські риси барокового штибу - шаровари, шаблю, козацькі вуса. Чи не ототожнює автор "червоного" революціонера зі славетним козаком, чи не занадто романтизує образ радянського пролетаря та ідеалізує революцію?

II. 3. Місце та значення авангарду в пропаганді 1920-х рр.

Перші роки після Жовтневої революції (чи перевороту, як вважають сучасні дослідники), котра зламала логіку попередньої культури та закликала маси до соціально-політичної творчості, відзначалися активізацією авангардних течій у мистецтві. Авангард побачив у післявоєнній та післяреволюційній ситуації підтвердження своїх теорій та художніх інтуїцій і шанс для їхньої реалізації. Більшість художників підтримали нову більшовицьку владу, представники авангарду зайняли низку керівних посад в області культурної політики.

II. 3. а. Футуризм і пропаганда

В часи громадянської війни відкривається заново і зіставляється з революційними гаслами футуристична концепція про мистецтво майбутнього, яке змінює життя і саму людину. Однак перші місяці після перевороту деякі футуристи перебували під впливом не комуністичних і соціалістичних, а анархістських ідей. Поети і художники "лівої" течії співпрацюють з різноманітними анархістськими виданнями (у газеті "Анархія" друкуються статті К.Малевича, О.Родченка, вплив цих поглядів деякий час простежується в творчості В.Хлебнікова, Д.Бурлюка, В.Маяковського). Анархічна точка зору на футуризм трактує його як рух неперервного революційного оновлення. Як пише В.Маяковський, представники футуристичної течії прагнуть до "революції духу":

Взрывами мысли головы содрогая,
артиллерией сердец уха,
встает из времен
революция другая
- третья революция духа... [4, 184]

Футуристичні міфи про "психічну революцію", нову свідомість та "нових людей" набули розвитку в революційних концепціях. Ідея "життєтворчості" тісно переплітається із завданнями нового мистецтва, орієнтованого на маси - мистецтва пропаганди. Ці завдання виконувались у діяльності РОСТА, в оформленні агітпоїздів та виробництві пропагандистської продукції (плакатів, значків, гасел і т.д.). Агітвікна випускались і в Україні, представниками цієї галузі є Б.Єфимов,

Г.Нарбут, А.Страхов-Браславський, який працював у ДонРОСТА та розробив відомі плакати, про які буде згадано нижче.

1924 року український поет-футурист Г.Шкурупій висловив думку, що слід застосовувати "слово як агітаційний засіб", що поет має бути "політично свідомим" та зосередитися на гаслах, закликах, революційному романтизмі, житті пролетаріату. Таким чином, футуристи виступали за творчість, яка впливає на психіку трудящих і сприяє створенню "нової людини". [14, 309] С.Третьяков писав у "ЛЕФі": "Пропаганда кування нової людини по суті є єдиним змістом творів футуристів. <...> Не створення нових картин, віршів і повістей, а виробництво нової людини з використанням мистецтва, як одного зі знарядь цього виробництва, було компасом футуризму з днів його народження." [10, 57] Реальність для митців виступала як матеріал художнього конструювання. Для реалізації тотального художнього проекту – нового світу – потрібна була і тотальна політична влада. Отже, пропагандивність і політизованість авангарду не викликає сумнівів.

Нове мистецтво було покликане трансформувати свідомість громадян. "Нова людина" мала бути створена саме через мистецтво. Очевидний збіг: цей концепт також підтримували і втілювали в життя ідеологи соціалізму, і футуристи перших радянських років писали про "надлюдину, надгромадянина великої Соціальної Батьківщини, Радянського Союзу". [4, 187] На цьому етапі футуристична естетика вже втрачала свої бунтівні риси і ставала базою для розвитку нових тенденцій, що виявилися передусім у конструктивізмі. Сприйняття соціалістичної культури футуристами, особливо українськими, було не зовсім визначеним. Вони підтримували розуміння ідеології як єдиного чинника культури, але вважали, що живуть у переломний час, під час переходу від одного ладу до іншого, тому єдності у культурі бути не може. Окремі мистецькі угруповання прагнули творити соціалістичну культуру, однак "вони більше переконані в тому, що її творять, ніж справді її творять". [14, 236]

Поєднання ідеї "мистецтво - творчість життя" з пролетарською культурою та комуністичною ідеологією та необхідність більш тісних контактів з масами все ж спричинили створення спільної пролетарсько-футуристичної організації. Російський колектив Комуністів-Футуристів (Ком-Фут) планував розпочати

широку пропагандистську і просвітницьку роботу, однак товариство розпалось, не встигнувши виконати задумане.

II. 3. б. Пропагандивність конструктивізму та супрематизму

Подібно до того, як італійський футуризм було відкинуто фашизмом, комуністичне керівництво не прийняло його радянський варіант за основу для нової культури. Ленін казав, що футуризм та інші "ізми" не викликали у нього "ніякої радості", апелюючи до "життєствердних, гуманістичних первнів, які мають нести твори мистецтва", тобто до класичної зображальної системи. [16, 303] Навіть у поєднанні з комуністичними ідеями футуризм не вдалось утвердити ні як мистецьку течію, ні як світогляд. Футуризм, який не міг обмежуватись ідеями більшовиків і був "рухом, що *поглиблює і розширює* культурну базу комунізму" [4, 189], вже на початку 1920-х рр. був витіснений **конструктивізмом**. Митці цієї течії розглядали свої твори не як самодостатні витвори мистецтва, а як моделі нової організації світу, як розробку єдиного плану оволодіння світовим матеріалом. [10, 43] Цей напрям найповніше реалізувався у театральному мистецтві, сценографії. Застосовуючи народні традиції, українські художники перетворювали вагони агітпоїздів і борти агітпароплавів на подобу українських весільних скринь, на "писанку і могутнє знаряддя пропаганди". [31] Конструктивісти будували свою утопію, як і Комуністична партія, але ця утопія не підійшла радянському режимові, про що детальніше йдеться далі.

Що стосується **супрематизму**, то найвідоміші його зразки – картини К.Малевича - теж мають стосунок до пропаганди й ідеології. Художник, усе життя перебуваючи під впливом українського народного мистецтва, звертався до своїх юнацьких спогадів про розписи білих печей у хатах геометричним (майже супрематичним) візерунком, що мав символічний зміст і певним чином теж поширював споконвічні ідеї родючості, стихій, світового розквіту. Малевич називав свій "Червоний квадрат" "живописним реалізмом селянки у двох вимірах" [31], зближуючи абстракціонізм із протонародним середовищем, а "Чорний квадрат" вважав єдиним способом обігнати прогрес і закріпитись на позаісторичному полі, дослідити реальність – тобто дослідити "те, чого нема і що є незрозумілим" [10, 36], утвердити домінанту несвідомого над свідомим.

Висловлюється думка щодо маніпулювання цим несвідомим з метою побудови нового світу і нової людини в ньому. Пізні роботи Малевича скоріше слід пов'язати із завуальованою контрпропагандою: чорний селянин поміж червоно-чорним хрестом і біло-червоним мечем як алегорія голодомору України в радянських кольорах ("Селянин поміж хрестом та мечем", Дод.4, іл.12), постаті як фігури-ляльки з труною, хрестом чи серпом і молотом на лиці. Такі образи неначе ілюструють тогочасний фольклор: "Ой на хаті серп і молот, а у хаті – смерть і голод".

II. 4. Причини поразки авангарду

Авангард 1920-х років досить органічно вписувався в індустріально-урбаністичний процес у державі. Ранній більшовизм був толерантним до конструктивістських ідей, адже саме авангард створив образ людини-функції, безликий людський фактор. Однак ранній радянський конструктивізм, як не дивно, був пронизаний атмосферою деструктивності, прагненням до безмежності, відсутності будь-яких рамок. Було розроблено проекти оформлення багатьох площ величезними кольоровими конструкціями у "природньому", "розсипаному" розташуванні, що створює ілюзію можливості їхнього обвалу. Футуристичні ідеї "космічних" чи "літаючих" міст Малевича і Крутикова, "горизонтальних хмарочосів" Лисицького, рух Всесвіту - все це було метафорою майбутнього. Спочатку "нова людина" і мала уособлювати "людину майбутнього", але з другої половини 20-х рр. виникають нові її тлумачення. Люди майбутнього поставали як спільнота без індивідуальних рис, члени якої вдягнуті в однакову уніформу, живуть у будинках-комунах, мають ідентичні погляди і смаки. В.Маяковський у вірші "Летающий пролетарий" виступає проти всього індивідуального, а поет О.Гастев пропонує замінити імена робітників на номери. [5, 39] Подібні концепції добре співвідносилися з політикою режиму.

Якщо у 1910-х роках фінансову підтримку українським художникам-новаторам надавали приватні меценати (М.Терещенко, О.Ганзен), то у 1920-х їх спонсорує держава, зокрема нарком Скрипник. Синтез сміливих художніх ідей та централізованої науки і техніки міг дати захмарні результати. І більшовики, і авангардисти прагнули до нової реальності. Перші - до всесвітнього панування соціалізму, другі - до ідеально правильного, досконалого світу, який ґрунтується на гармонії (ідеї Малевича, Родченка, Лисицького, Чернихова). Ці концепції деякий час частково збігалися, але з переходом від міфу планетарного комуністичного будівництва до режиму збереження імперії, "побудови соціалізму в одній, окремо взятій країні" акценти зміщуються на міць державної машини. Більшовики переймалися через тенденцію авангарду до диктатури, його прагнення до політизації естетики. Нове пролетарське революційне мистецтво мало спрямовуватись на побудову комунізму, яка розглядалась як тотальний витвір

мистецтва, художня організація життя за єдиним планом. [10, 43] Для цього мав бути використаний не авангард, а явище, протилежне йому, бо замість *конструювання* життя (мета авангардного мистецтва) потрібно було його *підмінити*, створити ілюзорну реальність соціалістичного щастя. На ролі "нових митців" підходили художники дореволюційних академічної та передвижницької шкіл. [36]

Як наслідок, "...незважаючи на активність художників лівого спрямування, провідна роль залишилася за майстрами-реалістами, за глибокоідейними, високохудожніми і життєво переконливими творами. Саме їм судилося передати естафету реалізму і народності..." [30, 10] Зрозуміло, що "судилося", як правило, тим митцям, які прославляли "соціалістичну дійсність", а не йшли на рівні зі світовими авангардними течіями, хоча радянська мистецька критика й стверджувала, що "освоюючи культурне багатство своєї держави і всього світу, соціалістична культура спирається на демократичні традиції". [16, 311]

В.Паперний розглядає 20-і роки як "культуру один", що в 30-х трансформується в "культуру два". Культура 1 з її прагненням до майбутнього та тенденцією до спалення, знищення попереднього є антиподом культури 2, для якої майбутнє перетворюється у вічність. [20, 59] Можна розглядати ці культури як авангард і соцреалізм, в чиему протистоянні перемагає останній. Слід зазначити ставлення їхніх ідеологічних засад до історії. Авангард проголошує себе її початком, в той час як сталінська культура вважає себе її завершенням. Іншими опозиціями є тяжіння культури 1 до руху та статичність її наступниці; горизонтальність авангарду і вертикалізм культури 2; технологізм 1920-х і антропоцентризм наступних десятиліть (гасло 1931 року "Техніка вирішує все" невдовзі замінюється на "Кадри вирішують все" (1935)). [20, 160] Згідно з думкою В.Паперного, ці дві культури мали радикально різні принципи, хоча й були схожими в деяких аспектах. Саме мистецтво 20-х підготувало наступ соцреалізму наступного десятиліття.

На думку теоретика мистецтва Б.Гройса, авангард не завершився з настанням сталінської епохи. Сталінська культура апропріювала і на власний розсуд використала амбіції і стратегії авангарду, застосувала різні стилі задля створення тотального витвору мистецтва – радянської дійсності. [10, 10-12] Більше того,

соцреалізм створювали все ж таки не маси, а досить освічені представники еліти, котрі часто самі пройшли через досвід авангарду. Маси ж схилялись у бік Голлівуду, заокеанських мрій, а соцреалізм лякав їх своєю виховальністю й відсутністю розважальних елементів. В авангарді кожен митець прагне до влади, хоче бути вождем і створювати свій ідеальний світ. Однак утопії у кожного з них різні, а нова епоха могла визнати тільки одну – сталінську.

II. 5. Художні об'єднання 1920-х рр. та різноманіття поглядів на роль мистецтва

Українське мистецтво 1920-х років зберігає декларативність та публіцистичність попереднього часу. Виникає низка художніх об'єднань, що стильово урізноманітнює мистецтво "при єдиній соціалістичній тематиці". [30, 9] Мистецькі угруповання (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, ОММУ та ін.) мали різні погляди на майбутнє радянського мистецтва. АХЧУ – Асоціація художників Червоної України – орієнтувалася на мистецтво, що відображає дійсність, повторюючи програму Асоціації художників революційної Росії. До цієї організації належали такі художники, як П.Васильєв, І.Іжакевич, К.Трохименко, Ф.Кричевський, Г.Світлицький. Великий вплив на становлення мистецтва 1920-х рр. справила Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ), до якої входили художники школи М.Бойчука. Згідно зі статутом, АРМУ була "федерацією художників різних формальних напрямків" і вважала своєю місією боротьбу за високий рівень мистецької культури, за відхід українського мистецтва від провінційності. Декларувалася й ідея мистецтва як засобу "класової боротьби і соціалістичного будівництва". [21, 6] Навіть малюючи на соціалістичну тематику, "бойчукісти" В.Седляр, О.Павленко, І.Падалка та інші використовували традиції давньоукраїнського та візантійського мистецтва, що викликало спротив режиму. В резолюції X з'їзду КП(б)У від 29 листопада 1927 року було зазначено, що до найголовніших освітніх завдань належить "будівництво української культури, національної за її формою, мовою та матеріалом" і "пролетарської, колективістичної й інтернаціональної за змістом". [21, 9] Пропагуючи створення національного за формою українського мистецтва, влада все ж незадоволена тенденцією деяких художників до окремішності, самотності. Їх звинувачували у зведенні пошуків нового до відновлення старого, безперспективності повернення до традицій візантійського іконопису, творчості Джотто, лубка. Заклики створювати нове мистецтво, "зрозуміле мільйонам", про яке йтиметься нижче, та естетика ще не придушеного конструктивізму не корелювалися з "архаїчністю старовинних розписів".

II. 5. а. Приклади творів пропагандивного характеру

У 20-х роках настінний розпис у техніці фрески продовжує бути популярним пропагандивним засобом. Зразками такого монументального живопису були розписи київських комсомольських клубів, одеської артшколи, Державного соціального музею в Харкові. Широку діяльність проводили і художники кола М.Бойчука – майстерня і надалі бере участь у монументальній пропаганді, займається агітаційно-масовим мистецтвом, виготовляючи плакати, прикрашаючи агітпоїзди та пароплави, громадські установи до революційних свят. АРМУ мала тенденцію до традиціоналізму, що не відповідало лінії партії та посилювало боротьбу з іншими мистецькими угрупованнями – АХЧУ, ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України). Бойчука та його послідовників таврували як "попівських прислужників", "формалістів", "недобитків українського буржуазного націоналізму". Вважалося, що члени цього мистецького об'єднання, вловивши окремі формальні прийоми старовинних мозаїк і фресок, намагалися застосувати їх під час зображення своїх сучасників – робітників і селян, простіше кажучи, "простих радянських людей". Учні Бойчука схилялися до старовинного живопису, вбачаючи у ньому протипадаючий занепадницьким течіям модернізму. Ще одним їхнім аргументом було те, що мова візантійських іконописців легко сприймається глядачами завдяки тисячолітньому знайомству з іконами. Однак таку позицію влада аж ніяк не підтримувала.

Розписи Селянського санаторію ім. ВУЦВК (1928), котрі містили чотирнадцять тематичних і орнаментальних композицій, а також низку портретів, мали відтворити художній образ сучасності. Цій меті слугували такі сюжети, як агротехнічне навчання, читання газет, тракторна оранка. Репродукція фрагмента розпису, виконаного М.Рокицьким та О.Мизінім, представлена у Дод.4 на іл.9. Старовинний канон передбачав певні особливості фрески – площинність облич і простору, композиція, ритм. Ці риси не збігалися з соцреалістичними концепціями, і митців звинувачували у відсутності знань про елементарні закони малюнка і композиції. [21, 20-23] Дійсно, компроміс між візантійською художньою формою та пропагандивно-соціалістичним змістом навряд чи міг довго проіснувати в умовах зміцнілого тоталітаризму. Так чи інакше, за розписами санаторію можна реконструювати деталі українського побуту 20-х років, бо митці приділяли їм

велику увагу. Це стало ще одним приводом до таврування їх як поверхових формалістів. Слід зазначити, що площинність зображення є характерною рисою модерністського художнього напрямку, що передбачає "самокритично-негативну" ідею нездатності живопису повноцінно передати об'єм. Така самокритика взагалі не допускається в соціалістичному реалізмі. [12, 204] Крім того, відсутність акценту на засадах ідейності, класовості, партійності, котрі, на думку радянських мистецтвознавців, "не тільки не нівелюють суб'єктивно-творчий первень художника, а навпаки – пробуджують і активно розвивають талант, відображають гуманізм, в чому полягає сутність партійності як естетичної категорії" [19, 10], не сприяла прихильності влади до творчості гуртка. Умовність форм, згідно з доктриною соцреалізму, суперечить правді життя і правді мистецтва, однак сама ця правда й була міфом. Хоча декларувалося, що соціалістичний реалізм є "історично відкритою, неперервно поповнюваною системою художніх форм" [19, 13], насправді форма мала відповідати пропагандистському змісту творів, для чого іконографічні канони не підходили.

З ідеями "бойчукістів" перегукувались роботи Л.Крамаренка та його учнів - розписи клубу та їдальні дитячого містечка ім. Леніна (1924) та конференц-зал Академії наук України (1930) у Києві. Хоча у станковому живописі митець віддавав перевагу реалізму, в розписах застосовував іконописні елементи: подовжені постаті, неяскраві тони, контурні лінії, незаповнене тло. Реакція влади була аналогічною й однозначною – формалістичні художні закони не мають права на існування в соціалістичному мистецтві.

На противагу цим живописцям, З.Толкачов не використовує старовинних традицій іконопису, а звертається до революційних плакатів та інших пропагандивних елементів, що багато в чому визначило характер його монументальних розписів (назва його головного твору говорить сама за себе - "Перший з'їзд комсомолу України") і сприяло визнанню. І.Кавалерідзе створює пам'ятники Г.Сковороді, Т.Шевченку, Артемові, у яких прагне підкреслити співзвучність цих діячів революційній добі.

Плакат не здає свої позиції - радянська пропаганда й надалі вміло його використовує. Популярні роботи А.Страхова є типовим зразком пропагандистського мистецтва - вони з героїчним пафосом спонукають маси до

праці на користь держави (наприклад, "Раскрепощенная женщина - строй социализм" та "Виконаймо вугільну п'ятирічку за три роки!") та підкреслювали винятковість вождя ("В.Ульянов (Ленин)"). Репродукції трьох вищезгаданих плакатів продемонстровані у Дод.4 на іл.5-7. Спостерігається загальне піднесення графічного жанру в українському мистецтві. Учні М.Бойчука активно працюють і в цьому напрямі, створюють численні гравюри, ліногравюри, літографії, однак визнанню підлягали переважно праці на революційну та побутову тематику: "Перед наступом білих" С.Налепинської-Бойчук, "Несуть товариша" І.Падалки, "Слухають радіо" та "Читають газету" О.Сахновської і т.п.

Значне місце в пропагандистській практиці 20-х займають портрети В.Леніна. Зокрема, вождя малюють українські художники О.Козлов та І.Пархоменко (наприклад, "В.І.Ленін за роботою" 1921 року (Дод.4, іл.4)).

II. 6. Початок тотальної уніфікації мистецтва та посилення його пропагандистської ролі

З середини 1920-х рр. посилюється консолідація художників реалістичної школи. У 1925 році ухвалено резолюцію ЦК ВКП(б) "Про політику партії в галузі художньої літератури", в якій висловлено заклик творити мистецтво, "зрозуміле і близьке мільйонам трудящих" та "випрацювати нову форму, зрозумілу мільйонам" (текст резолюції подано у Дод.2). Радянські мистецтвознавці оцінювали цей крок як турботу про творчих індивідуальностей, шлях до художньої та естетичної досконалості "при багатоманітності соціалістичного мистецтва". [16, 4-5] Насправді ж це було очевидним початком уніфікації мистецтва, зведення його до "оптимістичного реалізму". Цьому процесу сприяє Наркомпрос. Авангардні течії завмирають не тому, що вони були непридатними для масової пропаганди (у свій час кубофутуристи в СРСР виконували це завдання досить успішно). Нова мета мистецтва - підміна реальності - потребує повернення класичної зображальної системи та життєствердного пафосу, який не є притаманним авангарду. Крім того, соціалістичний образ Людини з великої літери аж ніяк не збігався з декадентськими концептами про розпад антропоцентричного світобачення, з ідеєю "Чорного квадрата" Малевича, який є антитезою сонця і водночас початком нового світу. Новий світ соціалістичного зразка мав створити ілюзію зовсім іншого штибу – загальнолюдське щастя і світле майбутнє. Головною метою художньої культури стало створення і поширення тих цінностей, котрі сприяли формуванню нової, радянської, людини. Для мистецтва, зрозумілого мільйонам, підходив не авангард, а "позитивний реалізм". Нове мистецтво стало мистецтвом соціального оптимізму. [18, 27]

На думку мистецтвознавця І.Голомштока, котрий займається проблематикою тоталітарного мистецтва, не буде перебільшенням сказати, що після 1921 року центр радянського авангарду переноситься у Берлін, адже він став місцем паломництва діячів радянської культури. Там працюють і публікуються Луначарський, Маяковський, Лисицький, Ейзенштейн. Виставки радянського авангарду відбуваються у Німеччині навіть пізніше, коли проведення їх у СРСР вже було практично нереальним, і мають пропагандистський характер. [8, 129]

1927 року проводиться берлінська виставка картин К.Малевича, організована радянським урядом, котра мала великий резонанс. Більше того, виходять друком його теоретичні праці, ще не видані на наших теренах. Але з приходом до влади Гітлера радянська влада втрачає надію на перетворення світу за допомогою революційного мистецтва і пропаганди, і художня політика кардинально змінюється.

Як авангард не міг реставрувати класичну зображальну систему, так і тоталітарна ідеологія не могла визнати те, чим об'єктивно був авангард: крахом антропоцентричної картини світу. Отже, авангард позбавляв партію давно апробованих засобів впливу на суспільство, які надавало класичне мистецтво, а також прагнув ліквідувати набутки минулого, в той час як мета партії полягала у застосуванні їх для будівництва нового світу. [10, 59] Посилення пропагандистської ролі мистецтва як фактора "комуністичного виховання трудящих" і виразника "найпрогресивніших ідей століття – ідей соціалізму, інтернаціональної солідарності трудящих, рівності і справжньої демократії" передбачало використання реалістичних засобів. Важливим стало не трактування форми, а соціалістичний зміст, громадянськість, чітке виконання державного замовлення. Запорукою успішного майбутнього для художника стало відображення рішень влади.

Розділ III

1930-і рр. як період розквіту сталінської пропаганди в мистецтві

III. 1. Соцреалізм як ілюстрація діяльності партії

1930-і роки - офіційний початок ери соцреалізму - характеризуються остаточною централізацією всіх сфер, в тому числі і мистецької. Різноманіття художніх асоціацій породжувало так званий плюралізм творчості, створювало, як можна простежити з Додатка 3 "небезпеку перетворення цих організацій з засобу найбільшої мобілізації радянських письменників і художників навколо завдань соціалістичного будівництва в засіб культивування гурткової замкнутості, відриву від політичних завдань сучасності і від значних груп письменників і художників, які співчують соціалістичному будівництву". Влада більше не була толерантною до багатоманіття мистецьких груп. Після постанови ЦК РКП(б) "Про перебудову літературно-художніх організацій" від 23 квітня 1932 р. було ліквідовано всі організації такого ґатунку та створено єдину Спілку архітекторів і Союз радянських художників. Ця резолюція розпочала новий – сталінський – етап у культурному житті країни, культура стала засобом мобілізації населення для виконання партійних програм з перебудови держави. [10, 53] Варто також врахувати дві резолюції ЦК ВКП(б) 1931 р. - "Про плакатну літературу" і "Про постановку виробничо-технічної пропаганди". Отже, партія стала активно застосовувати мистецтво з метою поширення та нав'язування соціалістичних ідей, а новий уніфікований художній стиль можна охарактеризувати не інакше як "агітаційний реалізм".

На Першому з'їзді радянських письменників (1934 р.) було прийнято доктрину соціалістичного реалізму, котра означала не що інше, як авторитарну політизацію мистецтва. Максим Горький висловив справжній маніфест нового мистецтва: "Міф – це вигадка. Вигадати – значить взяти з суми реально даного основний його зміст і втілити в образ – так ми отримуємо реалізм." [13, 92] У цих рядках виявляється сутність тоталітарного "реалізму", яка буде проаналізована нижче. Провідними

принципами соцреалістичної доктрини стали *ідейність*, *класовість* (пізніше - *народність*) і *партійність*. Ці засади перегукуються між собою і мають спільну сутність – політичну заангажованість. Зміст твору набуває першочергового значення, ідейність зводиться до марксистської тенденційності, балансує між естетикою і політикою. Партійна пропаганда у творах стає головним критерієм визнання. Класовість теж є тотожною пролетарській тенденційності, правдивості й масовості. Вимоги щодо партійності як принципа свідомого обстоювання соціалістичних ідеалів на практиці виявились партійним керівництвом над творчим процесом і переслідуванням усіх митців, які схилились до "суб'єктивізму", що став синонімом "обмеженості" та "спотвореності". [17, 49] Таким чином вождь раз і назавжди визначив, зокрема, шляхи українського мистецтва. У сталінський час втілилась мрія авангарду про організацію життя суспільства в уніфікованих художніх формах (однак, звичайно, не в тих, до яких прагнув авангард). [10, 28] Стилїстика мистецтва сталінської епохи пройшла поступову еволюцію від описового реалізму передвижників зі штрихами революційного романтизму до застиглої академічної помпезності, але ці зміни відображали не творчий розвиток окремих художників, а лише ідеологічні перестановки на вершинах влади. Твори соцреалізму ставали продуктом колективної творчості (вождь-партія-митець). [9, 136]

Й.Сталін казав: "Якщо художник правдиво показуватиме наше життя, він не зможе не помітити у ньому і не показати того, що веде його до соціалізму. Це й буде соціалістичне мистецтво. Це й буде соціалістичний реалізм" [28, 48] У процесі вибору назви нового художнього методу розглядалися такі варіанти епітетів до ключового поняття, як "монументальний", "героїчний" (у концепції героїчного добре виявляється тоталітарний міф, і аналогічна назва офіційного стилю побутувала в гітлерівській Німеччині), "динамічний", "пролетарський" та навіть "романтичний реалізм". Назви варіювалися, але суть соцреалізму вже була чітко визначена - це відображення дійсності "не просто як об'єктивної реальності", а "в її революційному розвитку", тобто не як вона є, а якою вона має бути. Перед радянською художньою культурою було поставлено завдання створити міф про щасливу радянську дійсність. Соцреалізм орієнтується на ідеальний взірець, якому він уподібнює реальність, дає ідеальну інтерпретацію реальному, зображає бажане

як дійсне. [27, 71] Платон писав, що тиранія неможлива без фальсифікації слова. У ХХ ж ст. тиранія потребувала ще і візуальної фальсифікації. Проте у соцреалістичних картинах неважко викрити підміну дійсності та фальшивість зображеного. Художня творчість втрачає внутрішню логічність, бо канон формується з огляду на рішення однієї людини - вождя. Догодити йому, навіть докладаючи максимальних зусиль для виконання резолюцій партії, слідування його лінії та звеличення його фігури, було не так легко. Крім того, нова художня політика спричинила втрату національної самобутності – "українські художники йдуть пліч-о-пліч зі своїми братами-художниками інших радянських республік і в першу чергу – з російськими радянськими художниками, які вже домоглися тоді чималих успіхів на шляху соціалістичного реалізму". [21, 11] У цих рядках простежується тенденція до асимілювання українського мистецтва.

Естетичним центром мистецтва соцреалізму стали портрети вождів – Леніна і Сталіна. На шляху до периферії розташовувались побутовий жанр, пейзаж, натюрморт. Але й ці традиційні зображення були політично заангажованими, покликаними змальовувати нове життя згідно з соціалістичними концепціями. Звичайні сюжети набували нового змісту і трактування, що відбивалось у назвах картин: "Вони бачили Сталіна" Д.Мочальського, "Радянський транспорт налагоджується" і "Плоди колгоспного достатку" Б.Яковлева.

III. 1. а. Пропагандистські тенденції в мистецтві 1930-х рр.

Протягом 30-х років проводиться реконструкція і перепланування багатьох міст, зводяться однотипні багатоповерхові споруди. Монументалізм задумів влади яскраво виявляється в ідеях вічних будівель – Палацу Рад, мавзолея. Майбутнє інтерпретується як вічність, теперішнє стає не початком історії, а її фіналом. Монументальна пропаганда триває, однак у зміненому вигляді. Принциповою рисою трансформації є заміна тимчасових гасел на пам'ятниках "вічними" фразами, що зростаються з архітектурою. [20, 236]

Архітектурні об'єкти часто прикрашали розписами та декоративною скульптурою соціалістичного спрямування: фрескові розписи Червонозаводського театру в Харкові (1935 р.), про котрі детальніше йтиметься нижче; скульптурне оздоблення Робітничого театру в Дніпропетровську. На зміну плакатності

прийшла монументальність – з 30-х рр. це характерна ознака всіх сфер тоталітарної радянської культури, і величні розписи входили до найбільш актуальних жанрів. Найвідомішими є розписи павільйонів Всесоюзної сільськогосподарської виставки у Москві (1939 р.), до створення якого доклали зусиль і українські художники Д.Шавикін, М.Дерегус, О.Любимський, М.Рибальченко. В оформленні цієї виставки простежуються апеляції до давнього культу плодючості та врожайності, який набирав все більшу силу в часи погіршення реальної ситуації в сільському господарстві. На розписах зображено щасливих танцюючих людей - тепер танець став символом нового життя. На відміну від 1920-х рр., вже не безмежно-космічний, а ритмований, введений у рамки, контрольований рух є міфологемою щастя кожного громадянина держави. Радянські люди живуть у "найкращій, найщасливішій" країні, і "ніхто не вміє краще за нас сміятись і любити". Це яскраво виявляється в живописі - картини на тему веселих колгоспних свят. У мистецтві 1930-х нема вже тієї споглядальності й конструювання, які відчуються в картинах і скульптурах попереднього десятиліття, акцент зроблено на "лакування" дійсності, штапованому оптимізмі, звеличенні вождя.

Що стосується неовізантійської естетики мистецтва бойчукістів, то радянські мистецтвознавчі праці акцентують увагу на тому, що в середині 30-х рр. "бойчукізм" переживає глибоку внутрішню кризу, внаслідок умілої виховної роботи партії художники цієї школи переконуються в неспроможності своїх теорій та творчих поглядів і знаходять правильний шлях до мистецтва життєвої правди. На сучасному етапі словосполучення типу "виховна робота партії" та "мистецтво життєвої правди" викликають лише гірку іронію... Про засоби "переконання", які використовувала влада, замовчується. А начебто добровільний перехід талановитих митців на рейки соцреалізму давав змогу партії підкреслювати правильність обраного творчого шляху.

У 1930-х рр., після ліквідації всіх мистецьких асоціацій у Харкові починається найграндіозніша за розмахом робота бойчукістів — оформлення новозбудованого Червонозаводського театру. З Бойчуком тут працюють І.Падалка, К.Гвоздик, В.Седляр, Б.Кратко і Ж.Діндо, приїздить з Москви О.Павленко. Розміри фресок сягали 40 метрів. Ідейно-тематична програма відповідала державним вимогам і

вкладалася за формою в тріумфально-динамічну тектоніку активно насаджуваного неокласичного стилю. [25, 48] Було створено чотири великі панно, які зображували колгоспне свято врожаю (М.Бойчук), індустріальні перетворення (В.Седляр), молодих фізкультурників (О.Павленко) і робітників на відпочинку (І.Падалка). Пропагандивність цих розписів очевидна, спостерігається відхід від попереднього стилю і орієнтація на соцреалізм.

Вдивляючись у репродукції цих розписів, що відбивають, згідно з коментарями радянських мистецтвознавців, пафос соціалістичних перетворень і оптимізм героїчних звершень, не можна не відчувати, як позначився політичний тиск на відмові від попередніх творчих поглядів, за винятком технічної майстерності, на відході від колишніх етичних постулатів щодо місії мистецтва. Державний контроль над мистецтвом надав усьому комплексу будови разом з поліхромією й пластичним декором пишномовності, помпезності, імперського офіціозу, що наближало творчість бойчукістів до зразків, поширених у країнах тоталітарного режиму 1930-х років. [25, 48-49] На фотографіях цього періоду М.Бойчук виглядає похмурым, засмученим, з гірким поглядом, що найімовірніше було пов'язано з наругою над його творчим генієм.

Радянські дослідники пишуть, що життя М.Бойчука та багатьох його однодумців незабаром було трагічно обірване, і вони не змогли продовжити свій шлях, чітко визначений останнім розписом. [21, 26] Однак моральна й фізична страта художника, смерть його друзів-митців, загибель їх творів не викреслили бойчукізму з історії мистецтва. Після багатьох років забуття творчі здобутки цих художників знову повертаються і визнаються українським народом.

Популярне уявлення про "людину майбутнього" замінюється в 1930-х рр. іншим типом - "свідомим громадянином", "будівником нового життя", котрий живе просто-таки в раю, серед найкрасивіших садів. [5, 40] Щоб змусити людей повірити в таку ідею (адже це було не так легко для мешканців комунальних квартир), застосовувались не тільки зображення радісних фігур на стінах, а й паркова архітектура, театральні постановки, концерти, фестивалі та ін., де поруч з реалістичним (хоча ліпше назвати його ілюзорно-реалістичним) мистецтвом

деякий час існує і "формалістичний" конструктивізм, бо головне - не зовнішній образ, а внутрішня (звичайно, соціалістична) концепція, заміна реального життя райською ілюзією.

І надалі споруджуються пам'ятники на честь революційних подій та видатних діячів, створюються камерні скульптурні зображення: портрети, жанрові композиції. Принциповими рисами мистецтва стали оптимістичні ноти, піднесеність, виховне спрямування. "Різноманіття" живопису включало численні портрети вождя, а також картини на тему громадянської війни, колгоспів, заводів. Ф.Кричевський малює "Переможців Врангеля" (1935), Г.Світлицький - "Кадри Дніпробуду" (1937), М.Бурачек - "Дорогу до колгоспу" (1937). Щодо станкової та книжкової графіки, то серед її представників варто назвати В.Касіяна, який створив чимало талановитих гравюр на дереві та літографій - "Більшовицький урожай" (1934), "На штурм прориву" (1934), "Артем" (1935) та ін. З плином часу в мистецтві, особливо у графіці, популярним мотивом стає пейзаж. Для багатьох митців це стало єдиною можливістю самовираження без прославлення "соціалістичного щастя", хоча такі елементи часто простежуються навіть у пейзажах. З кінцем 30-х рр. плакати стають все більш оптимістично-ейфорійними (найяскравіше це виявляється у плакатах "Спасибо родному Сталину за счастливое детство!" (1939) та "О каждом из нас заботится Сталин в Кремле" (1940), представлених у Дод.4 на іл.13-14)).

III. 2. Сутність сталінської пропаганди в образотворчій сфері

Пропагандивність сталінської культури полягала у прагненні до автоматизації свідомості громадян, її формування у потрібному руслі шляхом керування несвідомим. Цікаво, що ідеал авангарду принципово не змінюється, але його універсальні космічні виміри (як у Малевича, наприклад) замінюються соціальною дійсністю, котра контролюється конкретною політичною силою – Комуністичною партією. Ця політична сила займається організаційною роботою, в той час як художнику залишається тільки виконувати "партійне замовлення". Це замовлення рідко збігалось з внутрішньою налаштованістю художника, що породжувало надумано-позитивні твори соцреалізму.

Теоретики соціалістичного реалізму наполягали на міметичній функції мистецтва. Однак радянська художня творчість була спрямована на приховану сутність речей, а не на очевидне – це скоріше співвідноситься з середньовічним реалізмом, ніж з реалізмом XIX ст. Принциповим моментом є орієнтування середньовічного реалізму на те, що є, на істинну сутність речей, в той час як соцреалізм пов'язаний з тим, чого ще нема, але що має бути створене як ілюзія. У багатьох аспектах соцреалізм наслідує авангард, для якого естетичне і політичне збігається. Більше того, якщо авангардисти вважали себе співцями Великого Ніщо, то нова художня система, попри свою багатослівність і важкість, що аж ніяк не збігаються з цією ідеєю, втілила Ніщо у максимально можливій формі – на відміну від "Чорного квадрата", про художні засоби й особливості манери виконання цих творів нема що сказати. [12, 207] Зате яскраво проступають у них політичні впливи, пропагандистський зміст і типові соцреалістичні сюжети. Соцреалізм не стільки описує, скільки конструює ілюзорну дійсність, це заміник справжнього, що позиціонується не як художня умовність, а як реальність. [13, 37-38]

Соцреалізм був партійним (колективним) сюрреалізмом, що розквітав під відомим ленінським гаслом "Треба мріяти!". Найпоширеніше визначення методу соціалістичного реалізму як "зображення життя в його революційному розвитку", що є "національним за формою і соціалістичним за змістом", передбачає реалізм мрії, зміст якої – грандіозне бачення нового світу, котрий буде партія, тотальний витвір мистецтва, що створюється волею його істинного творця і художника – Сталіна. [10, 74-75] Мімесис соціалістичного реалізму – це мімесис сталінської

волі, внутрішнє уподібнення художника Вождю, "сталінська мрія", що стає мрією мільйонів внаслідок її пропаганди у кожній сфері життя. Поруч з портретами Сталіна цьому слугує також тематика "радянського щастя" та її художні вияви: зображення відкритих усміхнених облич, танцю, руху, святковості, оптимізму. Радянський надреалізм не прагне до відображення дійсності, а користується реалістичною обкладинкою для досягнення політичних цілей. Це реалізм не описово-натуралістичного, а вищого, ідеального типу, міфологія у реалістичному вбранні. Епоха визначає форми відображення дійсності, а не навпаки. [11, 10]

Типові претензії радянської критики сталінського періоду до форми того чи іншого твору часто стосувались не вад стилю, а його наявності в принципі. "Роздування декоративного характеру", "смакування кольору" чи "непомірне підкреслення" якихось деталей автоматично таврувало картину як таку, що не відповідає принципам соцреалізму. Здається, ідеалом цього творчого методу є безликість і "ніякість", художня манера, яка не має особливостей і ліквідує критичну здатність глядача. [12, 206] Будь-яка апеляція до художньої умовності суперечила "натуральності", котра маніфестувалась у соцреалістичних творах.

Пропагандивність соцреалістичної картини полягає не просто у візуальному ефекті. Міметичний характер цих полотен є ілюзією, насправді вони більше є ієрогліфічними текстами, іконами, аніж відображенням будь-якої реальності. [10, 78] Провідне місце займає несвідома установка, що йде від зображення – сакральний жах, психоаналітичні табу, миловидна обгортка жорстокої реальності. Образ Сталіна як вождя і батька всіх народів апелює до Едипового комплексу, батьковбивство прирівнюється до сталіновбивства, цей потяг витісняється глибоко в несвідоме.

Звичайно, соцреалізм був зрозумілим і близьким для широких мас, і дійсно співзвучним за настроєм часові. Однак цей настрій виник все ж не сам по собі, а внаслідок утвердження тоталітарного режиму. Мистецтво створюється не для того, щоб глядачі бачили там свою реальність або ілюзорну реальність. Воно має виражати натхнення художника, його добровільне бажання донести іншим свої думки, можливо, певним чином виразити несвідоме. Написання картин на замовлення привладної верхівки, неможливість відмовитися від такої "пропозиції",

необхідність писати як реальність те, чого насправді нема, як правило, призводить до трагічних наслідків.

Соцреалізм дійсно був новим стилем, однак це був реалізм ілюзій. Перервавши шлях світового мистецтва, де багатоплановий модернізм змінювався ще більш розгалуженим постмодернізмом, радянський режим на кілька десятиліть років загальмував творчий розвиток соціалістичних митців. Деякі дослідники висловлюють думку про те, що соцреалізм був наближенням до класицизму. Але якщо класицизм був логічною сходинкою в історії мистецтва, то впровадження радянського стилю стало спланованою акцією партії. Однак хіба можна спланувати справжнє мистецтво? Політизація художньої діяльності призводить мистецтво до ідеологічної однорідності і тим самими до його деідеологізації та застою, що і простежується в історії радянської художньої культури. Тим не менше, варто наголосити, що (з точки зору ефективного впливу на маси) соцреалізм сталінського періоду справлявся з пропагандистськими завданнями і створював ту ілюзію, яка була так необхідна тоталітарному режиму.

Однак соцреалізм – це не просто пропагандистський засіб, він не тільки нав'язує певне сприйняття реальності, а сам виробляє реальність через її естетизацію, сам прагне створити соціалізм. Соцреалізм був чимось більшим, ніж "мімесисом неіснуючого", з художнього методу він перетворювався на реальність. На відміну від футуризму, нове мистецтво орієнтується не стільки на майбутнє, скільки на теперішнє, соцреалізм не обмежується рамками "лакування" дійсності, а стає виробництвом соціалістичної реальності. [13, 27-28] На думку Є.Добренка, радянський стиль продукує те нове життя, про яке так багато говорили соціалістичні вожді, прирівнює ідеальне до реального. Тобто провідні соціалістичні ідеї, зазнавши поразки на суспільно-політичному рівні, все ж були реалізовані в царині художньої культури, що сама стає тією дійсністю, до якої прагне радянська ідеологія. Соціалізм в СРСР було побудовано – у сфері мистецтва. Соцреалізм є "механізмом реалізації соціалізму за рахунок одночасної дереалізації життя". [13, 45] Тотальна естетизація реальності в соцреалізмі перетворювала в мистецтво все навколо – насамперед, повсякденну працю громадян, економічну сферу. Очевидною є й естетизація політики в радянському мистецтві.

III. 3. Міфологічність соцреалістичних творів мистецтва

Існує концепція радянського режиму як міфологічного, де мистецтву ілюзій відведено ключове місце. Даний аспект корелюється з релігійною категорією пропаганди. У такому випадку соцреалістичні картини є виявом міфологічної надреальності, царства світла, вожді прагнуть набути статусу пророків, а їхні портрети виступають у ролі ікон (висловлюється концепт вшанування живих богів). Характерною рисою тоталітаризму є тенденція до трансцендентного підтвердження рішень диктатора. Зокрема, Ленін вважав, що йому надприродною волею надано усвідомлення істини соціалізму і глибинне розуміння змісту історії, а революцію і перемогу більшовизму він бачив як "небесні знамення". [26, 120] Тоталітарне трактування ідеї деміурга розпадається в СРСР на дві іпостасі – силу світла і силу темряви, Божественного творця та його демонічного двійника (Сталін-Троцький, "позитивний герой"- "шкідник"). Це підкреслює, що соцреалізм спирався на універсальні бінарні опозиції, що були відомі з давніх часів: "друг-ворог", "Космос-Хаос", "моє-чуже", "пропаганда-контрпропаганда". Навіть державні емблеми - серп, молот, п'ятикутна зірка - апелюють до культури неоліту, як і нацистська свастика. З перенесенням їх у новий контекст ці елементи стають символом політики режиму. Опозиція до єдиного втілення влади, зокрема виявлення ворогів серед "своїх" сприймається як єресь, конкурентна сила, що є небезпечнішою за відкрите протистояння. Тих, хто відкрито опозиціонують себе "єдино правильним" партійним ідеям, можна розглядати як язичників на протигагу християнам, але саме викриття єресіархів відіграє найважливішу роль у сталінському сакральному міфі.

Вертикалізм сталінської архітектури, проекти Палацу Рад з тяжінням до неба і куполами, культ літньої людини і немовляти [20, 94], чітку ієрархізованість теж можна розглядати як аналогії з християнською традицією.

На думку Б.Гройса, сакральний ритуалізм соціалістичного реалізму походить з деміургічної практики авангарду. В авангарді художник стає на місце Бога і є трансцендентним для створеного ним світу, тому людина зникає з цього мистецтва. Для пропаганди в СРСР актуальним був концепт "нової людини", тобто надлюдини, деміурга, що спричинило необхідність повернення до традиційних художніх форм. Міфологеми про постановку людини на місце Бога мають

"авангардне" походження, але переінтерпретовуються і втілюються вже в сталінську епоху. [10, 88-93] Якщо в авангарді Богом мав бути безпосередньо художник, то соцреалізм 1930-х рр. передбачає єдиносутність художника-Богавождя, портрети якого часом дуже очевидно апелюють до ікон (наприклад, "Ленін у Смольному" І.Бродського (1930), де вождь зображений у позі, характерній для візантійських зображень євангелістів (Дод.4, іл.10), чи портрет Сталіна, виконаний художником Філоновим, який перегукується зі Спасом Нерукотворним (1940)). [12, 209] Іконографія вождів будувалась за схемами зображень святих і могла позмагатися з останніми за рівнем розробленості і кількості варіацій. "Сталініана" розпочиналась картинами на тему його ранніх років (аналогії з канонічним сюжетом дитинства Ісуса Христа), потім – виступи перед робітниками і селянами (схема "явлення Христа народу" та проповідей), а також тема "вождь у засланні" (перегукування з сюжетом "Христос у пустелі"). Соцреалістична концепція зображення перетікає в ідею лику, ікони, ідола. [9, 145]

У соцреалістичній культурі можна виявити і нехристиянські елементи. Цікавим прикладом цього є 25-метрова статуя Сталіна перед павільйоном Механізації на Всесоюзній сільськогосподарській виставці, всередині якої було поміщено її модель, адже знищити вже непотрібну модель статуї вождя ніхто не наважувався. Таким чином, статуя неначе стала яйцем зі смертю Кощея Безсмертного. Авангарду був притаманний культ вогню як ремінісценція язичницького культу Сварожича, а сталінська культура інкорпоровала культу, пов'язані з родючістю, сільським господарством, водою. [20]

При всій атеїстичності пропаганди культури соцреалізму в ній завжди існував прихований зв'язок з культово-релігійною традицією. Атеїзм, що активно насаджувався населенню, перетворився у нову релігію - віру в досконалу реальність, яку буде досягнуто в недалекому майбутньому, а коротше - комунізм. Визначальною рисою пропаганди в мистецтві СРСР є й ідея створення комуністичного раю на землі, де діють абстракції вищого рівня - Свобода, Народ, Пролетар. [2, 31]

I. 4. Підсумки

Отже, в 30-х рр. в Радянському Союзі з уніфікацією мистецтва змінюються його провідні функції та зміст. Ця трансформація культурної парадигми була чітко визначена політикою партії. Якщо в попередньому періоді до певної міри допускався плюралізм думок щодо завдань художньої творчості, то з посиленням сталінського режиму мистецтво (а точніше, його уніфікований варіант - соцреалізм) набуває нового значення: акцентується його пропагандистська роль, принциповою стає його міфологічність, вплив на свідомість громадян, "соціалістичний зміст та національна форма", однак соцреалістичний канон формується згідно з уподобаннями єдиної людини – вождя. Плоди художньої діяльності активно застосовуються для зміцнення державної ідеології та позиції вождя, на зміну багатьом митцям приходить єдиний художник – Сталін. Нова культура створює не просто ілюзію життя, а практично стає цим життям, в якому маси повинні вбачати ту дійсність, котру маніфестували численні гасла, зображення, урядові постанови тощо. Сталінська мрія сповна реалізувалася в новому мистецтві. Пропагандистські технології в образотворчому мистецтві розглянутої доби втілювались у життя та діяли максимально продуктивно. Ця тенденція порушилася зі смертю вождя, і пізніший соцреалізм не мав такого впливу на маси, що робить сталінську епоху особливо цікавою в контексті досліджень пропаганди.

Висновки

Отже, визначити грань між мистецтвом і пропагандою не завжди легко. У даній роботі було здійснено спробу виявити пропагандивні елементи у зразках образотворчого мистецтва довоєнного радянського періоду, дослідити їхні особливості та сутність художньої політики партії в умовах становлення та утвердження тоталітарної держави. Як виявилось, одноманітне на перший погляд мистецьке життя Радянського Союзу насправді було складним комплексом політики, ідеології та власне образотворчості. Зокрема, феномен уніфікованого мистецтва – соцреалізм – нагадує айсберг, видима вершина якого є лише маленькою часткою його змісту. Це дослідження мало на меті заглибитись в один з аспектів цього явища – його пропагандивність, для чого необхідно було дістатись його підводної частки.

У першій частині роботи було розглянуто теоретичні аспекти явища пропаганди, різні визначення даного поняття, інструменти та різновиди пропаганди. Запропоновано кілька варіантів її класифікації: за сферами дії, формою поширення інформації, засобами впливу; описано ці засоби; з'ясовано, що образотворче мистецтво належить до типу візуальної пропаганди, яка завжди відігравала вагомий роль у будь-якій системі. Досліджено вплив пропаганди на психіку людини й етапи її дії, наведено приклади з радянської агітаційної практики. З розглянутого зроблено висновок про долю політично заангажованого митця та художника з вільним поглядом на мистецтво в умовах тоталітарного режиму. Отже, в обох випадках, як правило, відбувається крах особистості, занепад творчості, що часто призводить до трагічного кінця.

У другому розділі йде мова про пропаганду в українському радянському мистецтві періоду формування і розвитку держави СРСР (1917-1930 рр.). Визначено співвідношення політики і мистецтва на цих теренах, доведено, що образотворчість застосовувалася для досягнення політичних цілей вже з перших днів влади більшовиків. Розглянуто приклади пропагандистського мистецтва з часів громадянської війни до кінця 20-х: монументальні розписи, плакат, агітвікно. Значну увагу приділено визначенню ролі авангардних художніх течій

зазначеного періоду: футуризму, конструктивізму, супрематизму; проаналізовано рівень їхньої політизованості. Виявлено причини поразки авангардних напрямів зі зміцненням режиму, наведено різні точки зору щодо співвідношення авангарду і соцреалізму: як радикальну опозицію і взаємовиключення та як споріднено-спадкові явища. Зроблено висновок, що авангардні тенденції не підходили для нових завдань радянської пропаганди, оскільки це мистецтво прагне творити, конструювати життя, в той час як його потрібно було підмінити ретельно розробленою ілюзією, новою реальністю, що була найуспішніше втілена саме в образотворчій галузі. Досліджено діяльність художніх організацій 1920-х рр., обґрунтовано причини уніфікаційної політики партії та орієнтації мистецтва в бік соцреалістичного шляху розвитку. Таким чином, важливим для митця, згідно з вказівками партії, стало не трактування форми, а соціалістичний зміст, громадянськість, чітке виконання державного замовлення. Запорукою успішного майбутнього для художника стало відображення рішень влади. Нове радянське мистецтво великою мірою стало ілюстрацією діяльності партії, а пропагандистські елементи - обов'язковим атрибутом картин.

Третій розділ описує період найактивнішого впливу творів мистецтва на свідомість (і підсвідомість) людей – розквіт сталінської епохи – 30-і рр. Розглянуто феномен соцреалізму та невідповідність назви і реального змісту цього явища, виявлено його яскраво пропагандистську спрямованість, проаналізовано зразки мистецтва 1930-х (монументальний живопис, плакат, портрети вождів) з точки зору політичної заангажованості та вищезазначеної дії на психіку. Звернуто увагу на діяльність М.Бойчука, який в певний період своєї творчої біографії свято вірив в систему, і виконував усі її завдання, що однак не врятувало його від загибелі під колесами тоталітарної машини. Детально досліджено теоретичний аспект сталінської політизації естетики, запропоновано різні точки зору з цього питання, виявлено сутність соцреалізму (згідно з думками різних науковців) як "оптимістичного" чи "агітаційного реалізму", партійного сюрреалізму, мистецтва ілюзій або основи нової повноцінної реальності. Доведено, що соцреалізм не мав міметичного характеру, який маніфестувався в його теоретичних засадах, а підміняв чи створював реальність (залежно від точки зору дослідника). Наприкінці

роботи розглянуто також концепцію радянської ідеології як єдиної релігії, згідно з якою твори мистецтва виступали у ролі сакральних зображень, ікон, ідолів, і справляли відповідний вплив на громадян. Такий підхід до поставленої проблеми дозволяє глибше зрозуміти зміст соцреалістичних картин, виявити елементи, характерні для релігійної категорії пропаганди. Отже, на перший погляд агресивно атеїстична пропаганда радянської влади насправді була замаскованою ідеєю нової релігії, де твори мистецтва мають сакральне значення. Ідеї Сталіна були сповна реалізовані в царині образотворчості, пропагандистські технології розглянутої доби втілювались у життя та справляли великий вплив на громадян, залучали до створення комплексного витвору мистецтва, виплеканого уявою вождя – держави СРСР.

Окрім того, у дослідженні наведено Додатки – документи (основні резолюції та декрети партії в галузі художньої політики) та ілюстрації, котрі сприяють кращому розумінню розглянутого феномена.

Таким чином, в процесі дослідження було з'ясовано сутність пропаганди та її особливості на теренах Радянського Союзу, проаналізовано зразки образотворчого мистецтва, визначено їхнє місце і роль у пропагандистській політиці СРСР. Внаслідок виконання завдань дослідження було досягнуто і його мети – визначено механізми пропаганди в українському мистецтві досліджуваного періоду. Відповіді на питання, поставлені на початку роботи, знайдено: відмовитися від використання мистецтва у політичній пропаганді практично неможливо, оскільки воно є одним з провідних засобів впливу на громадян.

Політика і мистецтво взаємопов'язані та взаємозалежні, і застосування творів у якості візуальної пропаганди сприяє досягненню політичних цілей. Інша справа, що заангажоване мистецтво часто має меншу художню цінність, оскільки не є вираженням естетичних переживань його творця. Тому співвідношення мистецтва та політики залежить насамперед від визначення пріоритетів.

Аналіз пропаганди в мистецтві є особливо актуальним у наш час, і розглянута тема передбачає широкі перспективи подальшого дослідження. Зокрема, є можливість хронологічного продовження теми – вивчення пропаганди в мистецтві часів Великої Вітчизняної Війни та наступних років.

Список використаної літератури:

1. Акиншевич Г. Агитткань // Декоративное искусство СССР. - 1979. № 11 (264). - С. 47-48.
2. Арефьева А. Эстетика соцреализма. - К.: ГАЛПУ, 1997. - 206 с.
3. Афанасьев В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. - К.: Мистецтво, 1967. - 172 с.
4. Бобринская Е. Футуризм. - Москва: Галарт, 1999. - 192 с.
5. Бродский Б. В контексте единомыслия // Декоративное искусство СССР. - 1990. № 2 (387). - С. 38-40; № 3 (388). - С. 15-17.
6. Ванслов В. Что такое социалистический реализм. - Москва: Изобразительное искусство, 1988. - 158 с.
7. Гаспаров М. Поэзия риторического века // Поздняя латинская поэзия. - Москва: Художественная литература, 1982. - С. 5-34.
8. Голомшток И. Искусство в тоталитарном мире // Синтаксис: публицистика, критика, полемика. - 1985. № 14. - С. 115-148.
9. Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон. - Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. - С. 134-145.
10. Гройс Б. Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи. - Москва: Художественный журнал, 2003. - 320 с.
11. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон. - Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. - С. 7-14.
12. Деготь Е. Трансмедиаальная утопия живописи социалистического реализма // Советская власть и медиа: сборник статей. - Санкт-Петербург: Академический проект, 2006. - С. 204-215.
13. Добренко Е. Политэкономия соцреализма. - Москва: Новое Литературное Обозрение, 2007. - 592 с.
14. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930). - Л.: Літопис, 2003. - 456 с.
15. Історія українського мистецтва: в шести томах. Т. 5. Радянське мистецтво

- 1917-1941 рр. - К.: Українська радянська енциклопедія, 1967. - 477 с.
16. Искусство и идеологическая работа партии. - Москва: Мысль, 1976. - 351 с.
17. Кудін В. Ідеї великого мистецтва. Про партійність, класовість, народність у мистецтві соціалістичного реалізму. - К.: Радянська школа, 1973. - 134 с.
18. Манин В. В спорах о соцреализме // Декоративное искусство СССР. - 1988. № 4 (365). - С. 19, 27.
19. Марков Д. Эстетическое богатство социалистического реализма // Советское искусствознание`73. - Москва: Советский художник, 1974. - С. 7-14.
20. Паперный В. Культура Два. - Москва: Новое Литературное Обозрение, 1996. - 382 с.
21. Попова Л., Павлов В. Українське радянське мистецтво 20-30-х років. - К.: Мистецтво, 1966. - 73 с.
22. Попович В. Київська майстерня тематичних килимів // Авангард. 1971. № 3 (107) - 4 (108) Р. XXVI. - С. 208-213.
23. Попович М. Нарис історії культури України. - К.: АртЕк, 2001. - 727 с.
24. Праваторов В. Пропаганда // Большая Советская Энциклопедия. Т.21. - Москва: Советская Энциклопедия, 1975. - С. 95.
25. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. - Л.: Каменяр, 1996. - 284 с.
26. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. - Москва: Прогресс-Традиция, 2004. - 336 с.
27. Синявский А. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм (фрагменты из работы) // Избавление от миражей: соцреализм сегодня. - Москва: Советский писатель, 1990. - С. 54-79.
28. Собуцький М. Про перемогу соціалізму над реалізмом // Кіно-Театр. - 2004. № 2 (52). - С. 46-51.
29. Стригалёв А. Монументальная пропаганда // Большая Советская Энциклопедия. Т.16. - Москва: Советская Энциклопедия, 1974. С. 551.
30. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура. Альбом. - К.: Мистецтво, 1987. - 342 с.
31. Український авангард 1910-1930 рр. Альбом. - К.: Мистецтво, 1996.
32. Чегодаева М. Революция и художественная политика // Декоративное

искусство СССР. 1989. № 11 (384). - С. 2-3, 48.

33. Bartlett F. C. Political Propaganda. - Cambridge: University Press, 1940. - 158 с.

34. Thomson O. Historia propagandy. - Warszawa: "Książka i Wiedza", 2001. - 496 с.

Интернет-джерела:

35. Любин В. Тоталитаризм: новые подходы. Доклад на IV Всероссийском конгрессе политологов, 20-22.10.06. /

http://alestep.narod.ru/lubin/totalitar_new_approach.htm

36. Мириманов В. Тоталитарное искусство. /

<http://vseznaikin.ru/articles/102/1010272/1010272a1.htm>

37. Casey R. What is Propaganda? /

<http://www.historians.org/Projects/GIroundtable/Propaganda/Propaganda.pdf>

38. Lasswell H. The Strategy of Soviet Propaganda // Proceedings of the Academy of Political Science. / <http://ics.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/2944/Lasswell2.pdf>

39. Stults T. Propaganda. // World Book Multimedia Encyclopedia. /

<http://ics.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/727/propaganda.pdf>

Додаток 1

Декрет Совета Народных Комиссаров РСФСР

14 апреля 1918 г.

"О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической революции"

В ознаменование великого переворота, преобразившего Россию, Совет Народных Комиссаров постановляет:

- 1) Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц и частью перенесению в склады, частью использованию утилитарного характера.
- 2) Особой Комиссии из Народных Комиссаров Просвещения и Имуществ Республики и Заведующего Отделом изобразительных искусств при Народном Комиссариате Просвещения поручается, по соглашению с художественной коллегией Москвы и Петрограда, определить, какие памятники подлежат снятию.
- 3) Той же Комиссии поручается мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции.
- 4) Совет Народных Комиссаров выражает желание, чтобы в день 1-го мая были уже сняты некоторые наиболее уродливые истуканы и постановлены первые модели новых памятников на суд масс.
- 5) Той же Комиссии поручается спешно подготовить декорирование города в день 1-го мая и замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т.п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России.
- 6) Областные и губернские Советы приступают к этому же делу, не иначе как по соглашению с вышеуказанной Комиссией.
- 7) По мере внесения смет и выяснения их практической надобности ассигновываются необходимые суммы.

Додаток 2

Постановление Политбюро ЦК РКП(б)

"О политике партии в области художественной литературы"

18 июня 1925 г.

1. Подъем материального благосостояния масс за последнее время, в связи с переворотом в умах, произведенным революцией, усилением массовой активности, гигантским расширением кругозора и т. д., создает громадный рост культурных запросов и потребностей. Мы вступили, таким образом, в полосу культурной революции, которая составляет предпосылку дальнейшего движения к коммунистическому обществу.

2. Частью этого массового культурного роста является рост новой литературы — пролетарской и крестьянской в первую очередь, начиная от ее зародышевых, но в то же время небывало широких по своему охвату форм (рабкоры, селькоры, стенгазеты и пр.) и кончая идеологически осознанной литературно-художественной продукцией.

3. С другой стороны, сложность хозяйственного процесса, одновременный рост противоречивых и даже прямо друг другу враждебных хозяйственных форм, вызываемый этим развитием процесс зарождения и укрепления новой буржуазии; неизбежная, хотя на первых порах не всегда осознанная, тяга к ней части старой и новой интеллигенции; химическое выделение из общественных глубин новых и новых идеологических агентов этой буржуазии, — все это должно неизбежно сказываться и на литературной поверхности общественной жизни.

4. Таким образом, как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства вообще и литературы в частности выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике.

5. Однако было бы совершенно неправильно упускать из виду основной факт нашей общественной жизни, а именно факт завоевания власти рабочим классом, наличие пролетарской диктатуры в стране. Если до захвата власти пролетарская партия разжигала классовую борьбу и вела линию на взрыв всего общества, то в период пролетарской диктатуры перед партией пролетариата стоит вопрос о том, как ужиться с крестьянством и медленно переработать его; вопрос о том, как допустить известное сотрудничество с буржуазией и медленно вытеснять ее; вопрос о том, как поставить на службу революции техническую и всякую иную интеллигенцию и идеологически отвоевать ее у буржуазии.

Таким образом, хотя классовая борьба не прекращается, но она изменяет свою форму, ибо пролетариат до захвата власти стремился к разрушению данного общества, а в период своей диктатуры на первый план выдвигает "мирно-организаторскую работу".

6. Пролетариат должен, укрепляя и все расширяя свое руководство, занимать соответствующую

позицию и на целом ряде новых участков идеологического фронта. Процесс проникновения диалектического материализма в совершенно новые области (биологию, психологию, естественные науки вообще) уже начался. Завоевание позиций в области художественной литературы точно так же рано или поздно должно стать фактом.

7. Нужно помнить, однако, что эта задача — бесконечно более сложная, чем другие задачи, решаемые пролетариатом, ибо уже в пределах капиталистического общества рабочий класс мог готовить себя к победоносной революции, построить себе кадры бойцов и руководителей и выработать себе великолепное идеологическое оружие политической борьбы. Но он не мог разработать ни вопросов естественнонаучных, ни технических, а равно он, класс культурно-подавленный, не мог выработать своей художественной литературы, своей особой художественной формы, своего стиля. Если в руках у пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то у него еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы.

8. Вышесказанным должна определяться политика руководящей партии пролетариата в области художественной литературы. Сюда, в первую очередь, относятся следующие вопросы: соотношение между пролетарскими писателями, крестьянскими писателями и так называемыми "попутчиками" и другими; политика партии по отношению к самим пролетарским писателям; вопросы критики; вопросы о стиле и форме художественных произведений и методах выработки новых художественных форм; наконец, вопросы организационного характера.

9. Соотношение между различными группировками писателей по их социально-классовому или социально-групповому содержанию определяется нашей общей политикой. Однако нужно иметь здесь в виду, что руководство в области литературы принадлежит рабочему классу в целом, со всеми его материальными и идеологическими ресурсами. Гегемонии пролетарских писателей еще нет, и партия должна помочь этим писателям заработать себе историческое право на эту гегемонию.

Крестьянские писатели должны встречать дружественный прием и пользоваться нашей безусловной поддержкой. Задача состоит в том, чтобы переводить их растущие кадры на рельсы пролетарской идеологии, отнюдь, однако, не вытравливая из их творчества крестьянских литературно-художественных образов, которые и являются необходимой предпосылкой для влияния на крестьянство.

10. По отношению к "попутчикам" необходимо иметь в виду: 1) их дифференцированность; 2) значение многих из них как квалифицированных "специалистов" литературной техники; 3) наличность колебаний среди этого слоя писателей. Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к ним, т. е. такого подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии. Отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы (теперь крайне

незначительные), борясь с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части "попутчиков" сменовеховского толка, партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма.

11. По отношению к пролетарским писателям партия должна занять такую позицию: всячески помогая росту и всемерно поддерживая их и их организации, партия должна предупреждать всеми средствами проявление комчванства среди них как самого губительного явления. Партия именно потому, что она видит в них будущих идейных руководителей советской литературы, должна всячески бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследию, а равно и к специалистам художественного слова. Равным образом заслуживает осуждения позиция, недооценивающая самую важность борьбы за идейную гегемонию пролетарских писателей. Против капитулянтства, с одной стороны, и против комчванства, с другой — таков должен быть лозунг партии. Партия должна также бороться против попыток чисто оранжерейной "пролетарской" литературы; широкий охват явлений во всей их сложности; не замыкаться в рамках одного завода; быть литературой не цеха, а борющегося великого класса, ведущего за собой миллионы крестьян, — таковы должны быть рамки содержания пролетарской литературы.

12. Вышесказанным в общем и целом определяются задачи *критики*, являющейся одним из главных воспитательных орудий в руках партии. Ни на минуту не сдвигая позиции коммунизма, не отступая ни на йоту от пролетарской идеологии, вскрывая объективный классовый смысл различных литературных произведений, коммунистическая критика должна беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе, раскрывать сменовеховский либерализм и в то же время обнаруживать величайший такт, осторожность и т. д., терпимость по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и пойдут с ним. Коммунистическая критика должна изгнать из своего обихода тон литературной команды. Только тогда она, эта критика, будет иметь глубокое воспитательное значение, когда она будет опираться на свое *идейное* превосходство. Марксистская критика должна решительно изгонять из своей среды всякое претенциозное, полуграмотное и самодовольное комчванство. Марксистская критика должна поставить перед собой лозунг — учиться и должна давать отпор всякой макулатуре и отсебятине в своей собственной среде.

13. Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в *области литературной формы*. Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо *одну* фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя в общем она, несомненно, руководит строительством нового быта. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение

этого вопроса еще не наметилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты.

14. Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением. Точно так же недопустима декретом или партийным постановлением *легализованная монополия* на литературно-издательское дело какой-либо группы или литературной организации. Поддерживая материально и морально пролетарскую и пролетарско-крестьянскую литературу, помогая "попутчикам" и т. д., партия не может предоставить монополии какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию: это значило бы загубить пролетарскую литературу прежде всего.

15. Партия должна всемерно искоренять попытки самодельного и некомпетентного административного вмешательства в литературные дела; партия должна озаботиться тщательным подбором лиц в тех учреждениях, которые ведают делами печати, чтобы обеспечить действительно правильное, полезное и тактичное руководство нашей литературой.

16. Партия должна указать всем работникам художественной литературы на необходимость правильного разграничения функций между критиками и писателями-художниками. Для последних необходимо перенести центр тяжести своей работы в литературную продукцию в собственном смысле этого слова, используя при этом гигантский материал современности. Необходимо обратить усиленное внимание и на развитие национальной литературы в многочисленных республиках и областях нашего Союза.

Партия должна подчеркнуть необходимость создания художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя, рабочего и крестьянского; нужно смелее и решительнее порвать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, выработать соответствующую форму, понятную *миллионам*.

Только тогда советская литература и ее будущий пролетарский авангард смогут выполнить свою культурно-историческую миссию, когда они разрешат эту великую задачу.

Додаток 3

Постановление ЦК ВКП(б)

"О перестройке литературно-художественных организаций"

23 апреля 1932 г.

1. ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства.

Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, а кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и [других видов] искусства в целях укрепления позиций пролетарских *писателей и работников* искусства [и содействия росту кадров пролетарских писателей и художников].

В настоящее время, когда успели уже вырастить кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах [литературного и] художественного творчества.

Это обстоятельство создает опасность превращения этих 173 организаций *из средства* наибольшей мобилизации [действительно] советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва [иногда] от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству [и готовых его поддержать].

Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

- 1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);
- 2) объединить всех писателей, *поддерживающих платформу Советской* [стоящих за политику советской] власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;
- 3) провести аналогичное *изменение по линии других видов искусства* [объединение музыкантов, композиторов, художников, архитекторов и т.п. организаций];
- 4) поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения.

Додаток 4

Ілюстративний матеріал



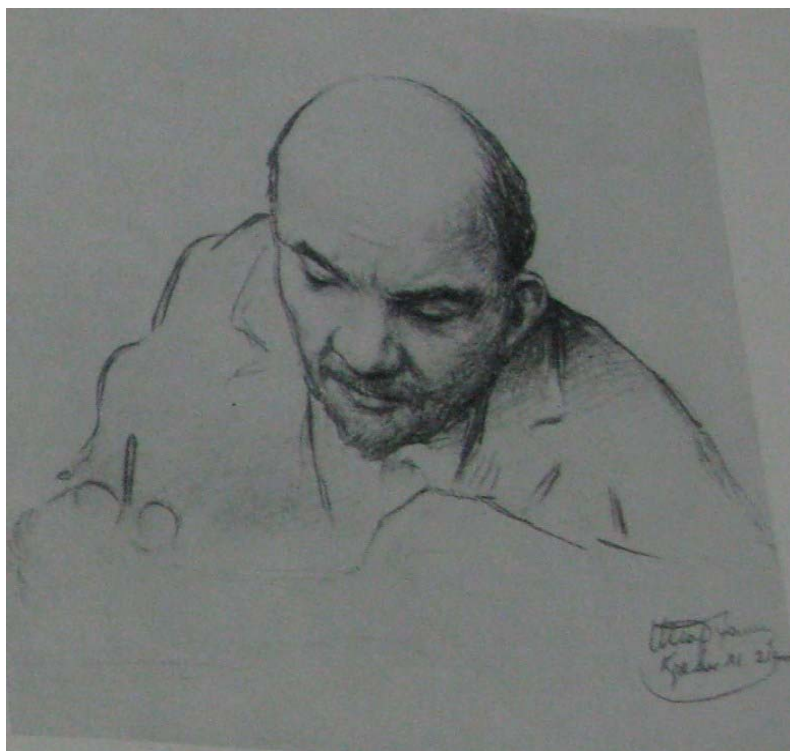
Іл.1 Ель Лисицький "Клином красным бей белых" (1920)



Іл.2 В.Маяковський "Украинцев и русских клич один – да не будет пан рабочему господин!" (1920)



Ил.3 О.Маренков "В огні світової соціальної революції пролетаріат порве пута неволі..." (1921)



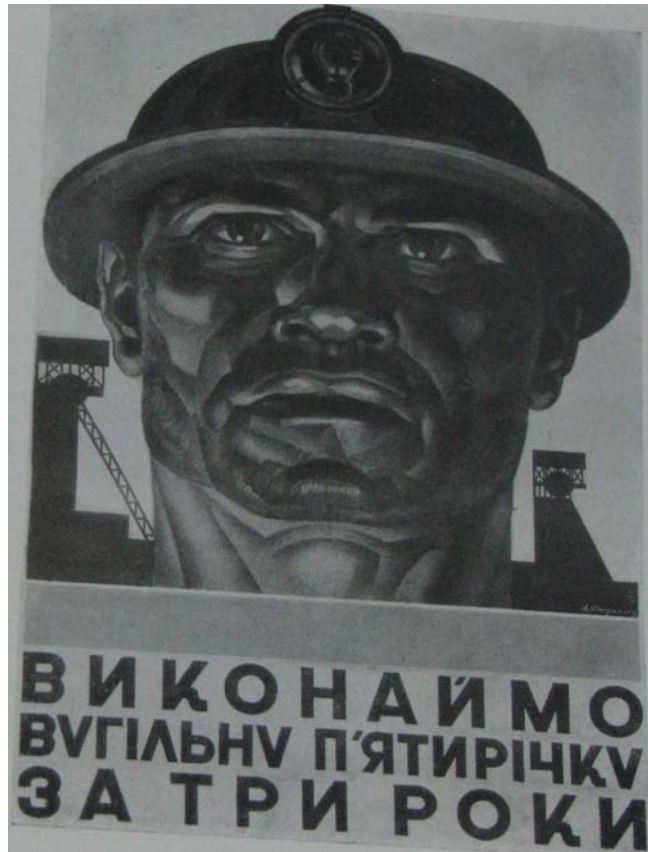
Ил.4 І.Пархоменко "В.І.Ленін за роботою" (1921)



Ил.5 А.Страхов "В.Ульянов (Ленин). 1870-1924" (1924)



Ил.6 А.Страхов "Раскрепощенная женщина – строй социализм!" (1926)



Ил. 7 А.Страхов "Виконаймо вугільну п'ятирічку за три роки" (1931)



Ил. 8 В.Седляр "У школі лікнепу" (1924-1925)



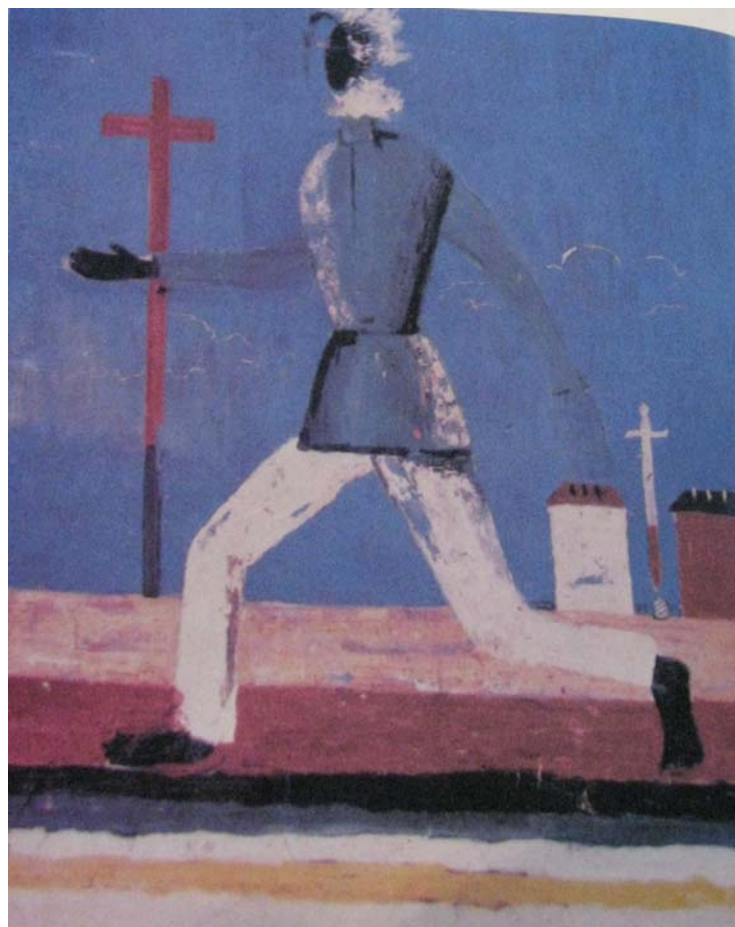
Ил. 9 М.Рокицький, О.Мизін. Розпис Селянського санаторію ім.ВУЦВК в Одесі.
Фрагмент. (1928)



Ил.10 І.Бродський "Ленин в Смольном" (1930)



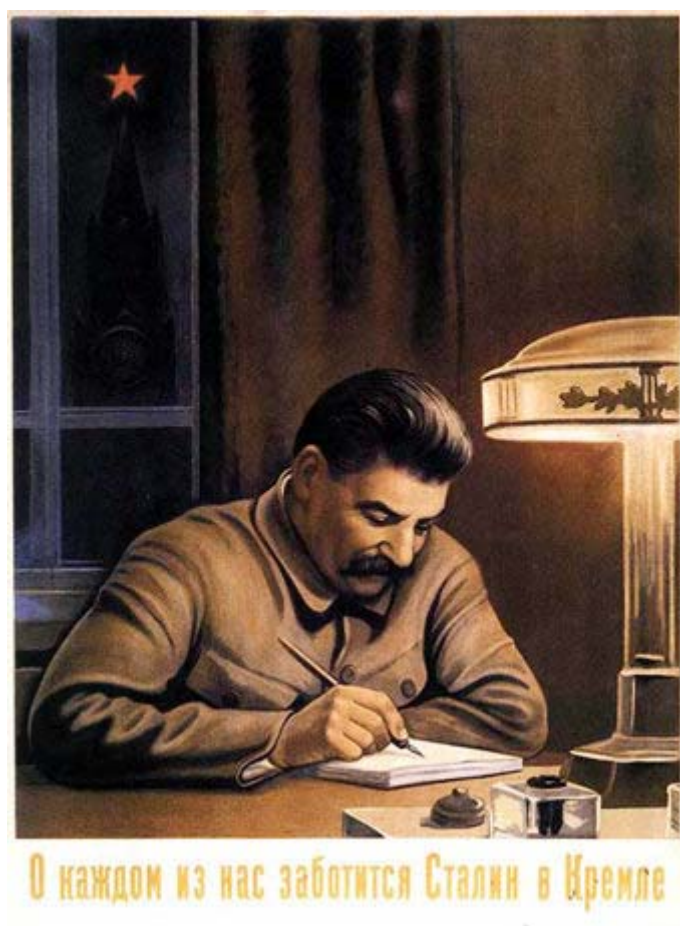
Ил.11 І.Бродський "Портрет И.В.Сталина" (1937)



Ил.12 Малевич К. "Селянин поміж хрестом та мечем" (1932)



Ил.13 "Спасибо родному Сталину за счастливое детство!" (1939)



Ил.14 "О каждом из нас заботится Сталин в Кремле" (1940)