

УДК 7.01:75.071:050"1930"

Півторак Ю. В.

### ХУДОЖНИК ЯК ПЕРСОНАЖ. СТАТУС РАДЯНСЬКОГО ХУДОЖНИКА. 1930-ті

*Проаналізовано типові риси радянського художника як персонажа текстів критики 1930-х на матеріалі біографічних та автобіографічних статей української мистецтвознавчої публіцистики того часу. Радянського художника розглянуто як робітника.*

Художники, творці візуальних образів не завжди займали однакове становище в суспільстві й не завжди саме поняття «художник» мало сталі характеристики. П'єр Бурдьє вказував на те, що поняття, які здаються очевидними й банальними, як, наприклад, «художник», є продуктом тривалої й повільної роботи історії [1]. Юридичний статус художників, інституційне оформлення їхньої діяльності, ієрархічна структура, категорія належності, матеріальне становище, джерела прибутків, стиль життя, шляхи до визнання та й самі роботи постійно змінювалися.

Вищезазначені характеристики входять до поняття «статусу», що охоплює не лише матеріальну сторону діяльності художників, а й уявну сторону репрезентації (тісно з нею пов'язану). Цей статус не є чимось стабільним, а формується дискурсивно у кожному соціально-історичному та культурному середовищі. Його формування відбувається великою мірою через тексти тогочасної критики, біографії, автобіографії, що виходять друком, видання епістолярної спадщини, фотографії, альбоми.

У цій статті звернемо увагу на механізми формування статусу радянського художника у 1930-х роках. Матеріалом дослідження є тексти української радянської мистецтвознавчої періодики того часу (1934–1941) – журналів «Малярство і скульптура» та «Образотворче мистецтво», що видавалися у Києві.

Роботи радянських художніх критиків – це літературна практика, керована соцреалістичним каноном. І візуальні практики в СРСР, і художня критика (літературна діяльність) повинні були керуватися одними й тими самими правилами, тільки перші мали символічну функцію «верифікувати» другу. У зв'язку з цим від 1930-х років

описуваний у статтях художник практично перетворювався на персонажа радянської літератури, який міг бути або позитивним, або негативним (якими в Україні стали, наприклад, бойчукісти). Така ситуація, безумовно, була драматичною як для художників, так і для критиків.

Спільні, принципові для усіх видів творчості правила творчого методу соцреалізму, на перший погляд, зрозумілі: оптимістичність, доступність масам, партійність, народність, але якщо проаналізувати глибше, то виявляється, що жодне з них неможливо переформулювати чи пояснити іншими термінами. Отже, відповідь на питання «що таке соціалістичний реалізм?» варто радше шукати у конкретних прикладах [2].

У вступі до п'ятого тому (1917–1954) «Історії українського мистецтва» читаємо: «У 30-х роках особливо в зв'язку з підготовчою роботою по організації Співки радянських художників України та Співки радянських архітекторів України наукова і критична думка підноситься на вищий щабель. Починають виходити журнали “Малярство і скульптура” та “Архітектура Радянської України”, в яких на основі методу соціалістичного реалізму аналізувалася та узагальнювалася творча практика митців» [3].

«Програма з історії українського мистецтва. Живопис», видана у Києві Державним видавництвом літератури з будівництва та архітектури УРСР 1956 року, у розділі «Живопис періоду завершення будівництва соціалістичного суспільства і поступового переходу до комунізму» серед опису ключових подій періоду подає й таку інформацію: «Виникнення і діяльність журналів “Образотворче мистецтво”, а потім “Малярство і скульптура”. Популяризація в них творчості українських художників-реалістів, великих росій-

ських художників і старих європейських майстрів реалізму» [4].

Опубліковані у названих періодичних виданнях тексти, що стосуються живопису і графіки, є чи не найхарактернішими для цього періоду, адже саме вони зображують постать нового типу – радянського художника та новий творчий метод, тому і стали матеріалом нашого дослідження.

У Радянському Союзі взаємодія між літературним і нелітературним світом була набагато тісніша, ніж зазвичай, і часом складно розрізнити літературу, критику та журналістику. Це відбувається тому, що літературна діяльність виконувала функції «суду совісті», а політичні сили активно сприяли такому стані справ [5].

Тоді як біографія художника-«авангардиста» (як літературний текст) підкреслювала його індивідуальність, незвичайність і особливість, біографії радянських художників тяжіли до уніфікації. Об'єднання художників у великі співтовариства (спілки) та запровадження соцреалізму як обов'язкового для усіх стилю теж повинні були виконувати функцію уніфікації. Біографія, яку публікували у мистецтвознавчому журналі, могла мати дуже мало або взагалі нічого спільного зі «справжнім» життям описуваного художника. Можна говорити про її певні типологічні риси.

У розглянутий період 1930-х існувало два типи «радянських художників». Перший – це художники, які «потрапляли» до Радянського Союзу уже встановленими у полі мистецьких практик фігурами (художники старшого покоління). Другий тип – це художники, які вступили до художніх вишів уже за часів влади рад і пройшли чи проходили вишкіл за новою програмою, базованою на опануванні методу соціалістичного реалізму. Вони мали чітко дотримуватися канону без альтернативних пошуків, адже відносно недавно було створено централізовану систему художньої освіти: «...в листопаді–грудні 1919, за Центральної Ради, в Україні засновано українську Державну академію мистецтв, але вона [...] не стала справжнім учбовим закладом з певною педагогічною системою, а являла собою поєднання окремих творчо ізольованих майстерень, що не мали ні єдиного творчо-ідейного спрямування, ні спільної методики викладання. Уряд України взяв академію на державне утримання. Водночас було вирішено приступити до вироблення її нового статуту та здійснення докорінних змін у постановці учбового процесу. [...] Саме завдяки цим заходам Українська академія мистецтв дала початок вищій художній освіті на Україні. У 1922 році її було реорганізовано в Київський інститут пластичних мистецтв, а через два роки останній злило з Київським архітектурним інститутом і на їхній основі утворено Київський державний художній інститут» [6].

Художників старшого і молодшого покоління об'єднувало насамперед походження (його згадували завжди). Біографії, вміщені у тогочасній періодиці, починалися однаково: художник народився у сім'ї бідного селянина (здебільшого), рибалки, робітника-арсенальця, мірошника, годинникаря, бракувальника лісу, дрібного службовця, токаря і т. д. Наступний пасаж зазвичай окреслював його/її важке дитинство та ранню любов до малювання. Наприклад: «Батько і мати художника були ткачами на фабриці Рябушинського у місті Вишньому-Волочку. Ранні спогади його пов'язані з робітничою казармою, де жила їх сім'я. [...] Неспоконеній дитячій свідомості багато дечого уявляється в рожевому світлі. У хлопчика були свої незабутні радості. Іноді мати принесла дешеву “народну картинку”, на якій грубо-яскраві фарби наповзають одна на одну. [...] Та чи й варто думати про це, коли знаєш, всім серцем відчуваєш, що дома, біля маленької кіптявої лампи, жде тебе [...] небагатьом відоме щастя. В печі є щілина. Це завітне місце: тут схований огризок олівця. І на клаптиках паперу хлопчик довго, довго малює» [7].

Окремим сюжетом біографії радянського художника є його «любов до природи, натури». В такий спосіб «забезпечувалася» його подальша відданість реалізму як стилеві індивідуальної творчості: «...під час перебування в школі з захопленням займається пейзажним живописом і захоплюється вивченням тварин. Для цього систематично відвідує зоопарк, де малює з натури різних звірів та птахів. Це любовне вивчення тварин відбилася в його подальшій творчості» [8]; «Українську природу ніжно любив і глибоко її розумів, і цю любов і розуміння передавав учням» [9].

Можна припустити, що любов до природи була пов'язана з любов'ю до «рідної землі», яка, у свою чергу, була містком до «народності» творчості живописця – ще одним правилом соцреалізму.

Життя радянського художника старшого покоління – це здебільшого «...типова історія вихідця із трудової бідноти, який пробиває собі шлях в умовах капіталістичного суспільства» [10], але таке походження страхувало його від ідеологічної помилки – «виходець із народу, людина, чужа занепадницьким настроєм і голому естетизмові [художник] не піддавався скороминущим модам мистецтва з його “ізмами”, з його проповіддю “чистого мистецтва”» [11].

Такий початок історії (зав'язка) мав би сигналізувати про те, що у персонажа має змінитися соціальний статус. І це до певної міри так. Радянський художник залишався робітником, але ставав робітником-пролетарем – тим, хто працює на державу, а не на себе. В економічній тео-

рії художників здебільшого відносять до категорії «самозайнятих». Саме так можна було б визначити економічний статус художників у до-революційній Російській імперії. В економічній системі СРСР їх стали класифікувати як «робітничий клас». Формування спілок художників змінило економічний статус художників, зробивши їх, великою мірою, фінансово залежними від держави – на державній роботі.

Важливим елементом у дискурсивному формуванні статусу є державні нагороди, адже вони вказують на належність до певної групи (кого нагороджують?) і примножують (формують) символічний капітал їх носіїв. У системі державних відзнак СРСР не було спеціальної нагороди для «працівників творчих професій». До цієї системи художники також були включені як робітники. Наприклад: «За роботу на всесоюзній сільськогосподарській виставці радянський уряд нагороджує головного художника українського павільйону О. Хвостова орденом Трудового Червоного Прапора, а скульптора Б. Іванова за статую В. Чкалова в павільйоні “Поволжя” – медаллю “За трудову відзнаку”» [12], або: «...Президія Верховної Ради СРСР [...] нагородила і художників: А. Петрицького – орденом Трудового Червоного Прапора, М. Уманського і Б. Ердмана – орденом “Знак Пошани”, М. Драка – медаллю “За трудову відзнаку”» [13].

Василеві Касяну – головному редакторові журналу «Образотворче мистецтво» у 1974 році було присвоєно звання Героя Соціалістичної Праці. Це відбулося значно пізніше, але логіка таких нагород закладалася саме наприкінці 1930-х. Тобто праця художника (і критика також) розглядалася власне як праця, робота. Наприкінці 1939-го була затверджена Сталінська премія (вручалася з 1940 до 1953 рр.), якою відзначали не лише митців, а й активістів інших сфер виробництва і науки – «за видатні творчі досягнення у області науки і техніки, літератури й мистецтва, корінні удосконалення методів виробничої діяльності» [14]. У такий спосіб художники отримували визнання. Цінність становила не інноваційність їхньої творчості чи її індивідуальність, а саме виробнича ефективність. Іншим показником успішності художника була наявність його робіт на республіканських і союзних виставках. У 1930-х роках відбулося кілька таких виставок: «Індустрія соціалізму» (1937), «Двадцять років Червоної Армії» (1938), «Найкращі досягнення радянського мистецтва» (1940). Участь у них забезпечувалася лише «ідеологічною правильністю» робіт, іншими словами – стандартом.

Доволі часто зустрічаються статті самих художників, що ілюструють їх працьовитість і ставлення до праці як до дуже важливого фактора життя: «Часто мене питають, скільки годин я працюю щодня? На це я можу відповісти, що з часу мого закінчення Академії мистецтв я працював буквально з раннього ранку і до присмерків, і так щодня. І я міг написати на стіні моєї робочої кімнати девіз: “Жодного дня, жодної години без роботи”. [...] я не мислю свого життя як у безперервній роботі [...], я ніколи не втомлювався від роботи, бо працюючи відчував, що живу. [...] Зараз, досявши 80-річного віку, я продовжую з таким же захопленням працювати над любимою справою, не міняючи свого робочого дня, присвяченого виключно роботі» [15]. Або: «Він рисував не лише в години занять. Навіть і тоді, коли у великих порожніх аудиторіях починало смеркатись і білі гіпсові [фігури] уже здавались живими, навіть і тоді можна було побачити в якому-небудь куточку русяву голову юнака, який вперто працював» [16].

Біографія конструє типового героя радянської літератури – невгамовного робітника, який ніколи не втомлюється, таку собі робочу машину. Подібні положення знаходимо й у «програмних статтях», які обов'язково друкували на сторінках періодики: «Чим талановитіший художник, тим більше він працездатний та ефективний. Твори більшості значних майстрів налічуються сотнями і тисячами. [...] Основним мірилом поведінки радянської людини є кількість і якість реалізованої ним <sup>1</sup> праці. В цій справі для художників не може бути винятку...» [17].

Трапляються й інші характеристики художника, наприклад: «художник у розквіті фізичних сил і художнього розвитку» [18], що знову ж таки мають конотацію продуктивної потужності і плідності праці. Але найчастіше художника називають професіоналом (позитивна характеристика), або дилетантом, або ремісником (негативна оцінка). Те саме бачимо у характеристиках творів – «якісна картина», «завершений твір», «недороблена картина» – найхарактерніші означення, які давали тогочасні критики.

Важливе місце в біографії радянського художника відводилося професійній освіті та вчителям. «Перебуваючи в пролетарській школі, що готує “інженерів людських душ” (Й. Сталін), я хочу (і усіма силами намагатимусь) вийти художником свого класу, щоб відбити в художніх образах подвиги героїв теперішнього і минуло-

<sup>1</sup> Така неузгодженість відмінків та інші граматичні помилки у журналах «Образотворче мистецтво» та «Малярство і скульптура» трапляються дуже часто, що свідчить або про погане володіння редакції українською мовою (а отже, про колоніальний характер українського мистецтвознавства), або про те, що тексти писали російською, а потім нашвидкуруч перекладали їх українською для друку.

го» [18], – зазначав у своїй статті радянський художник Суботін.

Ще одна спільна риса статей і радянських соцреалістичних романів – позитивне ставлення автора-наратора до «позитивного героя» та негативне ставлення до «негативного», виражене у розповіді про них. Це характерний хід для стилю соцреалізму в літературі. Опис особистісних характеристик художника сприяє перетворенню його на персонажа: «...невичерпна енергія, бадьорість, допитливе прагнення осмислити навколишнє складне життя, вчитися і рости творчо і політично – ось основні риси, що характеризують людину і художника» [20]; «...загальний характер обдарування Л. Блох – щирість, душевність, простота – надає особливій виразності виявленню в її роботах образу людини. Вона любить людину, шукає в ній завжди те хороше, що в кожній людині є...» [21]; «...закоханість у чарівну природу своєї вітчизни і нелицемірна життєрадісність його, стверджені сотнями відомих робіт, – усім нам близьких і зрозумілих» [22].

«Позитивний герой» – ключова постать радянського роману. Зазвичай це простий робітник, службовець, солдат. Стадії його життя підсумовують стадії історичного прогресу відповідно до марксизму-ленінізму, а кульмінація твору ритуально втілює кульмінацію історії в момент утвердження комунізму [23].

«Поганих людей» серед радянських художників немає. Ті ж, кого було визнано негативними героями, не були «радянськими художниками»: «...прямі агенти фашизму – Бойчук, Седляр, Падалка могли протягом багатьох років вести свою злочинну роботу диверсантів та шпигунів, прикриваючись машкарою радянських художників» [24].

У біографії художника згадувалися його вчителі – обов'язково художники-реалісти, які опікали його у школі (академії, майстерні) або були його «кумирами», творчість яких він знав із репродукцій. Роль цих фігур – посвята героя у «реалісти», що не дає йому змоги потрапити до «формалістичних лабет», «полону формалізму», «ворожого бойчукізму» тощо. Оскільки образ вчителя має виконувати функцію «транслятора спадковості», часто можна зустріти згадки про те, що такий учитель був особисто знайомий з, наприклад, Тарасом Шевченком (великим поетом і художником-демократом), Іллею Репіним, Ісааком Левітаном, Іваном Шишкіним або навчався у когось із них. Якщо ж не під час навчання, то пізніше художник здебільшого або зустрічається з кимось із «великих реалістів», або неабияку роль у його житті відіграє хтось, хто з ними зустрічався.

Історія сягає кульмінації в момент утвердження комунізму, а історія мистецтва – в момент виникнення реалізму, що може (і повинен) роз-

виватися далі як реалізм соціалістичний. Переломний момент біографії радянського художника – це Жовтнева революція, після якої він нарешті може творити «вільно» і «по-новому», ставши робітником серед робітників, тоді як до революції обставини його життя не давали можливості цього робити.

Розглядаючи структуру радянського роману, дослідниця Катаріна Кларк вказує на подібність у структурі фабули, яку вона пов'язує з епічною природою світу зрілого сталінізму і риторикою, йому притаманною [25]. Загальні риси сюжету та героїв вказують на спорідненість їх із обрядом ініціації. Такий сюжет повинен демонструвати неперервність традиції реалізму в образотворчому мистецтві.

Система спадковості радянського мистецтва, втім, була складнішою. Борис Гройс пише, що, згідно з формулою Леніна «дві культури в одній культурі» [26], культура кожної епохи не відтворює базису як цілого, а розділена на два табори, кожен з яких відображає інтереси двох класів, що борються у межах економічної формації. Для будь-якого періоду можна визначити, яке мистецтво є прогресивним, тобто таким, що репрезентує інтереси пригноблених й історично передових класів, а яке – реакційним, що відображає ідеологію експлуататорських класів. Згідно з цією теорією, соціалістичний реалізм було проголошено спадкоємцем усього світового прогресивного мистецтва, яке можна знайти в будь-якому періоді історії. Реакційне мистецтво кожної епохи потрібно було забути, викреслити з анналів історії. Якщо ж воно мало зберегтися, то лише як свідчення сил, ворожих справжньому, прогресивному мистецтву. Як приклад такого прогресивного мистецтва зазвичай наводили грецька античність, італійське Високе Відродження і російський реалістичний живопис XIX століття: всі пригноблені і прогресивні класи всіх часів і народів об'єднувалися в єдине поняття «народу», отже, народними художниками вважались і Фідій, і Леонардо да Вінчі, оскільки вони виражали у своєму мистецтві прогресивні народні ідеали свого часу, хоча їх особисто не можна було віднести до експлуатованих класів.

Художня критика 1930-х років сформувала новий тип радянського художника – робітника, позитивного героя, який продовжував безперервну традицію реалізму в мистецтві та невтомно працював на благо держави. Такий його статус підкріплювався й соціально-економічними чинниками – створення творчих спілок зробило працю на державу основним джерелом прибутку художників, а система державних відзнак, що виконувала функцію розподілу символічного капіталу (визнання), також вказувала на належність художників до групи «робітників».

1. Бурдые П. Исторический анализ чистой эстетики. Анализ и иллюзия абсолютного / П. Бурдые // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60. – С. 65.
2. Кларк К. Роль социалистического реализма в советской культуре / К. Кларк. – Режим доступу : <http://novruslit.ru/library/?p=14>. – Назва з екрана.
3. Історія українського мистецтва : в 6 т. / М. П. Баман. – К. : Мистецтво, 1966–1970. – Т. 5. – 1967. – С. 31.
4. Программа по истории украинского искусства. Живопись / Попов К. С. – К. : Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре УССР, 1956. – С. 122.
5. Кларк К. Вказ. праця.
6. Історія українського мистецтва. – К. : Мистецтво, 1967. – Т. 5. – 1967. – С. 12–13.
7. Штаерман Ю. С. Прохоров / Ю. Штаерман // Образотворче мистецтво. – 1939. – № 5. – С. 25.
8. Затенацький Я. Майстер графічного мистецтва / Я. Затенацький // Малярство і скульптура. – 1938. – № 3. – С. 5.
9. Дерегус М. Співець української природи М. Г. Бурачек / М. Дерегус // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 6. – С. 12 ; Котляр М. С. Я. Кишиньовський / М. Котляр // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 2. – С. 25.
10. Штаерман Ю. Вказ. праця. – С. 24.
11. Образотворче мистецтво. – 1939. – № 11. – С. 18–19.
12. Висока нагорода // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 6. – С. 5.
13. Большая советская энциклопедия : в 22 т. – М. : Наука, 1969–1978. – Т. 24. – Кн. I. – 1976. – С. 608.
14. Самокиш М. Життя в труді / М. Самокиш // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 9. – С. 33.
15. Гудзонович С. І. І. Труш / С. Гудзонович // Образотворче мистецтво. – 1941. – № 5. – С. 7.
16. Комуністичне виховання художників // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 10. – С. 2.
17. Котляр М. Леонід Євсейович Мучник / М. Котляр // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 5. – С. 17.
18. Суботін М. Моє життя / М. Суботін // Образотворче мистецтво. – 1934. – № 2. – С. 201.
19. Котляр М. С. Я. Кишиньовський / М. Котляр // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 2. – С. 25.
20. Чепелев В. Скульптор Леонора Блох / В. Чепелев // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 6. – С. 20.
21. Дерегус М. Співець української природи М. Г. Бурачек / М. Дерегус // Образотворче мистецтво. – 1940. – № 6. – С. 12.
22. Кларк К. Вказ. праця.
23. П'ятиліття історичної постанови // Малярство і скульптура. – 1937. – № 4. – С. 1.
24. Кларк К. Вказ. праця.
25. Там само.
26. Гройс Б. Искусство утопии / Б. Гройс // Художественный журнал. – 2003. – № 12. – С. 66.

*Yu. Pivtorak*

### **THE ARTIST AS A CHARACTER. STATUS OF THE SOVIET ARTIST. THE 1930-IES**

*Analysis of typical traits of a soviet artist as a character of art critical texts of 1930-ies. Based on the material of biographical and autobiographical articles of Ukrainian artistic periodicals of that time. Soviet artist as worker.*