

## КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО

УДК : [50:7](47+57) «1930-1940»

Півторак Ю. В.

### РАДЯНСЬКА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ПУБЛІЦИСТИКА 1930-х – ПОЧАТКУ 1940-х років

*У цьому дослідженні зроблено аналіз радянського дискурсу про мистецтво на матеріалах мистецтвознавчої періодики 1930-х – початку 1940-х років (1932 – 1941) за моделлю, викладеною в розробках Ернесто Лакло і Шанталь Муфф.*

Тексти радянської мистецької публіцистики є достатньо новим і недослідженим матеріалом для аналізу мистецько-критичного дискурсу. Їхня непрозорість може слугувати базою для висновків про природу конструкції дискурсу про мистецтво в Радянському Союзі та його складові. Певну увагу цим текстам приділяли такі дослідники радянської культури, як Б. Гройс, В. Паперний, І. Голомшток, Є. Добренко.

1930 роки в СРСР характеризуються внутрішньою політикою «великого перелому», з яким можна пов'язати також політику в галузі мистецтва. Насамперед, ми маємо на увазі прийняття *Постанови Політбюро ЦК ВКП(б) про перебудову літературно-мистецьких організацій* від 23 квітня 1932 року, якою було ліквідовано асоціацію пролетарських письменників (ВОАПП, РАПП). Шляхом таких трансформацій на державно-законодавчому рівні у художній сфері було створено нову (відмінну від тої, що існувала), специфічну систему полів влади (користуючись термінологією П'єра Бурдьє), подібну до тої, що існувала в нацистській Німеччині.

За словами Ені Пульчінеллі Орланді [1], «дискурси про щось» є найважливішою формою інституціоналізації смислів. Саме в «дискурсі про щось» виробляється концепт поліфонії. Інакше кажучи, «дискурс про щось» є важливим місцем організації різноманітних голосів (дискурсів когось). Так дискурс про мистецтво є складовою частиною формування (інтерпретації) смислів дискурсу самого мистецтва.

Дане дослідження було зроблене на матеріалі критичних текстів, вміщених у журналах «Искусство», «Творчество» та «Образотворче мистецтво».

Журнал «Искусство» був органом наркомату культури та спілки художників СРСР (відтак, з нашої точки зору, частиною дискурсу влади), почав виходити (журнал існує і досі) у Москві накладом 5500 екземплярів, що є досить малою кількістю з огляду на великі розміри країни, і тим, що тематично журнал аналізував мистецтво усіх 15 союзних республік. Протягом кількох наступних років наклад суттєво зріс, на що вказують дані «Большой советской энциклопедии». В УРСР журнал «Образотворче мистецтво» був органом спілки радянських художників та скульпторів, він видавався у Києві накладом 1500 примірників, за тематичним колом був суто регіональним (також існує досі).

Вищезгадані видання виходили з періодичністю раз на два місяці і заповнювали нішу фахової мистецько-критичної періодики – формулювали дискурс про мистецтво взагалі і про актуальне (радянське) мистецтво зокрема (під терміном «актуальне мистецтво» мається на увазі мистецтво сучасне подіям, про які йтиметься, мистецтво першої третини ХХ століття).

Ми скористалися моделлю дискурсу Ернесто Лакло і Шанталь Муфф. Згідно з цим методом, можемо назвати розглянутий корпус текстів *артикуляцією*, тобто дією, яка встановлює відношення між елементами так, що ідентичність знаків змінюється в результаті артикуляційної практики [3]. Внаслідок артикуляційної практики з'являється структурна єдність – дискурс. У даному цьому разі об'єктом аналізу є дискурс про мистецтво. За теорією Е. Лакло і Ш. Муфф, викладеною у їх праці «Гегемонія і соціалістична стратегія», дискурс сформований частковою

фіксацією значень довкола деяких вузлових точок — привілейованих знаків, довкола яких упорядковуються і набувають свого значення інші знаки [4]. Гегемонія є ще одним важливим терміном аналітичного апарату дослідників. Вони називають гегемонію радше політичним відношенням, аніж топографічним принципом — її не можна розуміти, як поширення впливу від якогось центру. Вона є метонімічним ефектом — дія гегемонії проходить на фоні надлишку значення (полісемії) [5].

У радянському дискурсі про мистецтво однією з вузлових точок можна назвати «*твір мистецтва*», навколо нього групуються багато інших значень. Твір образотворчого мистецтва є, насамперед, частиною державної пропаганди і потенційним експонатом музею (Г. Єльшевська називає об'єкти дослідження радянської критики «пам'ятниками мистецтва» [6]). Образотворче мистецтво було лише частиною того, що В. Ленін називав «монументальною пропагандою». Цю ідею пов'язують з викладеним Томасо Кампанеллою у «Місті сонця» плану прикрасити стіни цього фантастичного міста фресками, що слугуватимуть для молоді наочним уроком із природознавства, історії, викликатимуть громадянське почуття — словом, допомагатимуть у справі освіти, виховання нових поколінь [7].

Згідно з теорією Е. Лакло і Ш. Муффа, вузлові точки дискурсу як знаки є порожніми окремо від значення інших понять, знаків.

Знак зафіксовано як *момент* (моментом дискурсу дослідники називають чітко сформульовану у межах цього дискурсу позицію, в якій знак набуває відмінності відносно інших знаків) за допомогою відношення до інших знаків (держави, глядач, художник, робітничий клас, зображення). Це досягається за рахунок виключення всіх інших можливих способів, якими знаки могли б бути зв'язані поміж собою. Дискурс — це обмеження можливостей. Ус і можливості, які виключає дискурс, Е. Лакло і Ш. Муффа називають *областю дискурсивності*. Область дискурсивності — це резервуар для «додаткових значень», що виробляються практикою артикуляції, — тобто значень, які міг би мати кожен знак, але які певним дискурсом при створенні єдності змісту є виключені. Це те, що перебуває поза дискурсом, все, що з нього виключене. Радянський дискурс про мистецтво виключає дискурси про твір мистецтва як частину ритуалу, чи як осмислення матеріалу, чи товар. Мова про нього ведеться як аналіз зображення зі специфічною формою мімесису. «Зображення» у цій сітці значень завжди означає «реалістичне зображення». Докладніше

мова про це піде далі. У загальному дискурсі про мистецтво «твір мистецтва», безумовно, є *елементом* (за термінологією Е. Лакло і Ш. Муффа) — тобто потенційно полісемічним знаком, значення якого може змінюватися.

Наступним моментом радянського дискурсу про мистецтво, на який варто звернути увагу, є категорія *глядач*.

Глядач для радянського мистецтва є його споживачем (це дає привід вважати радянське мистецтво принципово масовим), відвідувачем виставок та музеїв. У розглянутій періодиці дуже часто наводяться статистичні дані про кількість відвідувачів державних виставок та їхню професійну приналежність, а також публікуються їхні записи у книгах відгуків. Категорія *глядач* збігається з категорією *народ* (тобто це мистецтво масове) — спільнота робітників і селян (пролетаріат), яка належить до дискурсу політики. Поза цим дискурсом перебуває значення фігури глядача як, наприклад, потенційного покупця чи естета або замовника картини, коли йдеться саме про живопис. Призначення твору мистецтва — дати глядачеві візуальну насолоду, апелювати до почуттів. У критичних текстах часто можна зустріти таку лексику, як: приємний, неприємний (твір), дратує, радує, розчаровує, пригнічує (глядач). Цитований мистецтвознавець Ігорем Голомштоком німецький дослідник Б. Гінц, у книзі «Мистецтво Третього рейху» звертає увагу на метод аранжування виставкового матеріалу на великих виставках у Німеччині періоду націонал-соціалізму — вони структурувалися за тематичним принципом: портрет, пейзаж, натюрморт і т. д. «Такий метод групування картин за їх сюжетами, а не, як зазвичай у ХХ столітті, за школами, стилістичній спільності, художніх угрупованнях та іншими подібними категоріями, неминуче нагадує про щотижневий ринок, де на різних прилавках покупцям пропонуються риба, квіти, м'ясо і гончарні вироби» [8].

Наприкінці 20-х років відвідуваність виставок була дуже низькою. У 30-х роках «культпоходи» стали обов'язковими на підприємствах держави [9]. Таким чином, усі мали б стати глядачами.

Поняття *художник* також можна розглядати як момент дискурсу. П'єр Бурдьє вказує на семантичну розмитість цього поняття, що, за його словами, є одночасно продуктом і умовою боротьби за нав'язування дефініції всередині поля [10]. Художником називається особа, яка добре засвоїла технічні прийоми і засоби і чітко артикулює у своїй творчості настанови соціалістичного реалізму, ідейний професіонал. Поза ним перебувають дискурси, в яких художник роз-

глядається як творець, відсутнє поняття натхнення та будь-яка ірраціональність (що вочевидь має стосунок до *науковості* критики); самоосмислення, споглядання, індивідуальність, автономність (радянський художник є частиною держави і залежить від неї).

На наш погляд, цікавим видається той факт, що московський журнал «Искусство» від початку свого існування дублював зміст номера на перших його сторінках та атрибуцію ілюстрацій французькою мовою, а також містив французькою анотації статей наприкінці. Таким чином оформлювався, наприклад, журнал «Золотое руно», що існував у Москві у 1910-х роках разом із «Салоном» журналу «Золотое руно», і містив твори художників та письменників-символістів. Видавці та автори орієнтувалися на французьке мистецтво, публікували огляди актуальних виставок у Парижі і добре на ньому знали. Дозволимо собі припустити, що у цьому моменті французькі тексти і сама французька мова маркують певну *елітарність* видання і його спадкоємність, продовження традиції «товстого ілюстрованого художнього журналу» саме Російської імперії.

Необхідно також зрозуміти, як твориться дискурс про мистецтво, реконструювати його. Ми скористалися методикою деконструкції текстів, запропонованою Жаком Дерріда; на думку Ернесто Лакло, деконструкція – це дія, що вказує на мінливий характер втручання гегемонії – елементи могли бути об'єднані й по-іншому [11]. Згідно з «деконструктивістами», дискурс спирається на ряд бінарних опозицій, де один член носить позитивний характер, а інший – негативний – цим створюється механізм влади в дискурсі – оскільки визнається більша важливість позитивного члена [12]. Ми скористалися цим методом, аналізуючи тексти щодо актуальної виставкової роботи (таблиці 1–5).

За словами П'єра Бурдьє, опозиції, що структурують естетичне сприйняття, не дані априорі – вони виробляються і відтворюються історично і невіддільні від історичних умов власної реалізації [13]. Посилаючись на праці Людвіга Вітгенштейна, П. Бурдьє стверджує, що поняття, які використовуються для роздумів про твори мистецтва і, особливо, для класифікації, характеризуються високим рівнем невизначеності, незалежно від того, йдеться про жанри, форми, періоди, стилі чи про напрямки. Таке ж змішування понять можна спостерігати у характеристиці самих творів мистецтва, у їх сприйнятті й оцінюванні за допомогою пар прикметників, які структурують способи опису і досвід сприйняття

художнього твору (красивий/потворний, вишуканий/грубий, легкий/важкий та ін.) Використання цих категорій і зміст, що їм приписується, залежить від історично і соціально вкорінених точок зору, тому вони залишаються сильно маркованими невизначеністю і рухливістю [14].

Говорячи про певний твір, радянський критик послуговувався, насамперед, інструментарієм формального аналізу зображення (художнього твору) (якщо йшлося про образотворче мистецтво та його види, такі як живопис та графіка).

На наш погляд, такі категорії, як «композиція» та «колорит» є елементами *наукового дискурсу*. Це можна співвіднести із численними артикуляціями у партійних постановках припису «художня критика повинна бути науковою». *Науковість* художньої критики цілком належить до *позитивістської парадигми*.

Варто відзначити, що тексти критиків навіть у фаховій періодиці досліджуваного періоду не були переобтяжені надміром наукової лексики. Можемо припустити, що вони вважали своїх читачів не високими професіоналами, а публікою, що не дуже тонко зналася на предметі, судження глядачів, тим часом, могли не виходити за межі емоційної сфери. Як уже було зазначено вище, при розгляді фігури *глядача*, як моменту дискурсу про мистецтво, критика часто зупинялася на характеристиці емоцій, що їх твори викликали у глядача (споживача). Твір образотворчого мистецтва, в основі якого лежить стійка композиція у теплій, світлій (розбіленій) кольоровій гамі створює у глядача враження радості, врівноваженості. М. Волков, посилаючись на праці Гете, пише: «...зв'язок поділу кольорів на теплі і холодні з емоційним досвідом безсумнівний. Холодна гама підсилює меланхолійні стани, тепла (гаряча) – враження напруженого життя, активності, радості, драматизму [15]».

Позитивне маркування саме цих характеристик твору ще раз засвідчує те, що образотворче мистецтво конструювалось як масове.

Таблиця 1. Характеристики зображення. Композиція

Негативні характеристики	Позитивні характеристики
статика	динаміка, рух, дія
неврівноважена	врівноважена
важка	легка
нестійка	стійка/міцна

Дискурсивно формувалася ідентичність художника-робітника, пролетарія.

Таблиця 2. Характеристики зображення. Колорит

Негативні характеристики	Позитивні характеристики
холодний	теплий
похмурий	радісний
темний	світлий
пасивний колір	активний колір

Таблиця 3. Характеристики зображення. Твір мистецтва як продукт/виріб

Негативні характеристики	Позитивні характеристики
недороблена картина (стюд/ескіз)	завершена картина
неякісне мистецтво	якісне мистецтво
дилетантизм	професійність
холодне ремісництво	гаряче пристрасне мистецтво
схематичність	фактурність

Розгляд твору як продукту виробництва властивий не тільки соцреалістичному дискурсу про мистецтво, а радше, є продовженням дискурсу про мистецтво властивого футуризму. У футуризмі мистецький твір тлумачили як комплекс засобів, що «утворює з життєвого матеріалу «телеологічне» ціле, конструкцію, яка діятиме в певному напрямі, що так чи інакше впливатиме на глядача [16]. Література (й мистецтво вцілому) мислилася як щось «виготовлене», а не результат натхнення; митців бачили, радше, ремісниками-майстрами, а не провидцями чи месіями. «Натхнення», нефункціоналізм були властиві Великому мистецтву, тобто мистецтву минулого [17].

Можна зробити висновок, що трактування фігури художника як виробника у радянському дискурсі про мистецтво відповідало (спричинило?) певним змінам у структурі матеріальної бази соціальної групи, яку художники сформували внаслідок такої дискурсивної практики. Потрактування їх діяльності як праці для держави і система державного замовлення і забезпечення передбачала, між іншим, також інше джерело прибутку, тобто дискурсивний процес (що належить до надбудови, у марксистських термінах) вніс зміни до базису.

Типовість, народність, ідейність — це елементи «соцреалістичного дискурсу про радянське мистецтво», характерним є те, що у текстах вони чітко марковані як позитивні.

Поняття «типовість» дослідник Б. Гройс розглядає як ключове до усього соцреалістичного дискурсу [19]. Намагаючись навести найвідпо-

Таблиця 4. Характеристики зображення. Категорії, що маркують «радянськість»

Негативні характеристики	Позитивні характеристики
шаблонність/оригінальність	типовість
академізм	народність
безідейність	ідейність
формалізм/суб'єктивізм/натуралізм [18]	реалізм/соціалістичний реалізм
мертве мистецтво	живе мистецтво
незрозуміле	зрозуміле

відніше визначення цього поняття, він наводить фрагмент доповіді Г. Маленкова на XIX з'їзді партії, що мав настановчий характер: «Наші художники, письменники і артисти повинні при їхній роботі над створенням художніх образів постійно думати про те, що типовим є не те, що найчастіше зустрічається, а те, що найпереконливіше виражає сутність даної соціальної сили. З точки зору марксизму-ленінізму, типове не означає якогось статистичного середнього... Типове є суттєва сфера, в якій проявляється партійність реалістичного мистецтва. Проблема типового — це завжди політична проблема».

Таблиця 5. Характеристики зображення. Мімесіс. Дискурс про стиль

Негативні характеристики	Позитивні характеристики
інсценована подія/театральна мізансцена	справжня подія
не натура (музейний матеріал фотографія, кінокадр [20])	натура
абстрактність	матеріальність
формалізм/суб'єктивізм/натуралізм	реалізм/соціалістичний реалізм

Перші три опозиції можна умовно означити як *регістр реалізму* і віднести до *дискурсу про стиль*. Остання опозиція стосується, насамперед, стилю, але, на наш погляд, приналежність певного твору до стилю соціалістичного реалізму уже є підставою маркувати його як «радянський», якщо йдеться (як у даному випадку) саме про цю державну формацію.

Б. Гройс, концентруючись на взаємозв'язках соцреалізму і російського авангарду, у праці «Gesamtkunstwerk Stalin» пише про те, що теоретики соціалістичного реалізму зазвичай наполягають на ролі мистецтва як засобу пізнання дійсності, або, інакше кажучи, на його міметичній функції, через що соціалістичний реалізм

протиставляється формалізові авангарду саме як «реалізм». Однак не менш рішуче сталінська естетика відмежовується від натуралізму, що його вона пов'язує з «ідеологією буржуазного об'єктивізму», який вона відкидає [21]. При ближчому розгляді натуралізм виявляється тим, що зазвичай розуміється під терміном «реалізм», і тим, що під ним розуміли також теоретики ЛЕФу – відображення дійсності такою, якою вона безпосередньо бачиться поглядом. Мімесіс, що пов'язується у сталінській естетиці [...] із так званою «ленінською теорією відображення», означає дещо інше, ніж просто установку на станкову картину у її традиційному сенсі. Саме через зв'язок з «типовим», соцреалістичний мімесіс спрямований на приховану суть речей, а не на явища, що навряд чи можна пов'язати з реалізмом XIX століття. Він орієнтується на те, чого ще немає, але що має бути створено.

Б. Гройс пише, що перешкодою до асиміляції класичної спадщини впродовж довгого часу були концепції так званого «вulgарного соціологізму», згідно з яким мистецтво, як і вся культура в цілому, є «надбудовою» над певним економічним базисом [22]. Звичайне в 20-х роках заперечення цій вимозі (в радянській Росії ще не склався соціалістичний економічний базис, якому могло б відповідати таке принципово нове мистецтво) в сталінський період «побудови соціалізму в одній країні» було вже неприпустиме. Вихід було знайдено у формулі Леніна «дві культури в одній культурі»: згідно з нею культура кожної епохи не відбиває базису як цілого, а розколена на два табори, кожен з яких відбиває класові інтереси двох класів, що борються у межах кожної економічної формації. Для будь-якого періоду можна, таким чином, встановити, яке мистецтво є *прогресивним*, тобто відбиває інтереси пригноблених і історично передових класів, а яке – *реакційним*, що відображає ідеологію експлуататорських класів. Згідно з цією теорією соціалістичний реалізм було проголошено спадкоємцем усього світового прогресивного мистецтва, що його можна знайти у будь-якому періоді історії. Що ж до реакційного мистецтва кожної епохи, то воно мало підлягати

забуттю, викреслюватися з анналів історії і, якщо зберегтися у них, то лише як свідчення сил, ворожих справжньому, прогресивному мистецтву. Як приклад такого прогресивного мистецтва зазвичай наводилася *грецька античність, італійське Високе Відродження і російський реалістичний живопис XIX століття*: всі пригноблені і прогресивні класи всіх часів і народів об'єднувалися у єдине поняття «народу», отожд народними художниками вважались і Фідій, Леонардо да Вінчі, оскільки вони виражали у своєму мистецтві прогресивні народні ідеали свого часу, хоча не належали особисто до експлуатованих класів.

Повертаючись до поняття гегемонії у процесі артикуляції, розглянувши наведені приклади, можна сказати, що гегемонічною артикуляцією (*hegemonic articulation*) у радянському дискурсі про мистецтво є *класова* (пролетаріат) – будь-який предмет обов'язково є класовим предметом.

Радянський дискурс про мистецтво, сформований фаховою публіцистикою, яка була прикріплена до інститутів влади, структурувався довкола поняття «твір мистецтва» як засобу агітації та музейного експонату. Художник розглядався як «працівник на ниві мистецтва», під глядачем розумівся кожен, тобто весь народ. Таким чином, мистецтво конструювалося як масове, отже, мало відповідати запитам найширшої аудиторії. Твори образотворчого мистецтва мали відповідати певному наборові технічних характеристик (колерит, композиція, тема) для досягнення цієї мети. Можна припустити, що гегемонічна артикуляція для ідентифікації творів образотворчого мистецтва є масове мистецтво; тобто твір належить до множини «мистецтво» тільки коли він належить до її підмножини «масове мистецтво».

Дискурс про мистецтво включає елементи науково-позитивістського дискурсу, дискурсу реалізму, коли йдеться про стиль, та дискурсу соціалістичного реалізму.

Тексти радянської мистецько-критичної періодики 1930-х років сформулювали новий (відносно 1920-х) публіцистичний дискурс про мистецтво і відображали історико-політичну ситуацію.

1. Пульчинелли Орланди Э. К вопросу о методе и объекте анализа дискурса // Квадратура смысла.— М.: ОАО ИГ Прогресс, 1996.— С. 197–224.
2. Йоргенсен М., Филлипс Л. Дискурс-анализ.— Харьков: Гуманитарный центр, 2004.— С. 49.
3. Там само.— С. 50.
4. Laclau E. Mouffe C. Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics.— London—New-York: Verso, 1994.— С. 141.
5. Ельшевская Г. Периодическое искусствознание // Новое литературное обозрение.— 2003.— № 60.— С. 35.
6. Луначарский А. В. Ленин о монументальной пропаганде // Человек нового мира. Сборник воспоминаний А. В. Луначарского о В. И. Ленине.— М.: Изд-во агентства печати Новости, 1980.— С. 170.
7. Голомисток И. Тоталитарное искусство.— М.: Галарт, 1996.— С. 201.
8. Володарский В. М. Искусство при тоталитарных режи-

- мах // Тоталітаризм в Європе ХХ века.— М.: Памятники исторической мысли, 1996.— С. 214.
9. Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение.— 2003.— № 60.— С.65.
  10. Йоргенсен М., Филлипс Л. Вказ. праця — С. 83.
  11. Лассан Э. Дискурс власти и инакомыслия в СССР: когнитивно-риторический анализ.— Вильнюс: Изд-во Вильнюсского университета, 1995.— С. 39.
  12. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного// Новое литературное обозрение.— 2003.— № 60.— С.70.
  13. Там само.— С.72.
  14. Волков Н. Н. Цвет в живописи.— М.: Наука, 1965.— С. 79.
  15. Полторацкий О. I. Практика лівого оповідання // Нова генерація.— 1928.— № 1.— С.50–60.
  16. Їльницький О. Український футуризм.— Львів: Літопис, 2003.— С. 241.
  17. Згадка у «боротьбі за реалізм» двох фронтів — проти формалізму і проти натуралізму була у 30-х роках штампом, за словами В. Володарського.
  18. Гройс Б. Искусство утопии.— М.: Знак, 2003.— С. 72.
  19. Пекучі питання // Образотворче мистецтво.— 1939.— № 5: «...на новій виставці художників України була картина Ф. Андрійця «Чапаєв складає план наступу», немічна в колориті, ця картина є копією кінокадру», «...на виставці художника М. Глушенка в Києві була картина «Смерть Боженка» — копія кадру з кінофільму «Щорс» (О. Довженка), «...про справжню творчість тут мова йти не може, фотографії замінюють роботу над натурою».
  20. Гройс Б. Вказ. праця.— С. 73.
  21. Там само.— С. 66.

*Yu. Pivtorak*

### **SOVIET ART PERIODICALS OF 1930-ies — BEGINNING OF 1940-ies**

*This research is dedicated to the discourse analysis of soviet art periodical press of 1930-ies — the beginning of 1940-ies (1932-1941), applying a discourse model invented by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe.*