

Ольга НОВИЦЬКА

кандидат мистецтвознавства, доцент Івано-Франківського
національного технічного університету нафти і газу

УКРАЇНСЬКЕ РАДЯНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО ЯК ЧАСТИНА ТОТАЛІТАРНОЇ КУЛЬТУРИ

***Анотація.** порушуються проблеми української мистецької критики періоду радянського тоталітаризму. Під впливом панівного соціалістичного реалізму, мистецтвознавство як дієвий засіб ідеологічної пропаганди вибудовує в мистецтві ієрархічну систему, структурує її за ціннісними критеріями тоталітарної естетики. Мистецька критика в тоталітарній культурі — своєрідний магічний ритуал, де застосовуються типові цитати, підлаштовуються мистецькі процеси й постаті під ідеологічну парадигму, тенденційно трактується роль національної традиції, маніпулювання історичною пам'яттю.*

***Ключові слова:** українське мистецтвознавство, тоталітарна естетика, ідеологічна пропаганда.*

У радянському мистецтвознавстві щодо українського мистецтва помітна тенденція заполітизованості, у більшості видань чітко простежуються ідеологічні штампи, методологічні вимоги до публікування лише позитивного матеріалу, наголос на розквіті, розвитку та відродженні українського мистецтва саме в радянський час. Нерідко серйозні наукові статті містять елементи “езопової мови” — їх потрібно читати між рядками, вивчати факти, не звертаючи уваги на данину політичній кон'юктурі. Водночас, беручи до уваги всю ідейну заангажованість тогочасного мистецтвознавства, за кількістю оприлюдненої інформації ці праці й досі залишаються джерелом, що відображає роки становлення й розвитку українського мистецтва радянського періоду. Справедливо говорити, що значні досягнення українського мистецтвознавства радянського періоду відбулися не завдяки, а всупереч панівній ідеологічній системі. Цьому сприяла багаторічна титанічна праця когорти провідних українських мистецтвознавців, які в складних умовах намагалися не тільки плідно працювати, але

й виявляти певну протидію насаджуваним стереотипам соцреалізму. Серед них слід назвати К. Матейко, П. Жолтовського, С. Колоса, О. Кульчицьку, Я. Запаска, А. Будзана, Л. Суху, Ю. Лащука, Р. Захарчук-Чугай, М. Селівачова, М. Станкевича, С. Боньковську, М. Моздира.

Дослідження радянської мистецтвознавчої думки дозволять розширити уявлення про механізми реалізації тоталітарної культурної політики, умови функціонування творчих індивідуальностей в радянському культурному просторі, допоможе визначити роль і місце культурно-мистецької спадщини аналізованого періоду, наголосити на проблемах дослідницької діяльності в умовах ідеологічної цензури, проаналізувати залежність методологічних засад мистецтвознавчої думки від державної політики й ідеології, що й визначає актуальність обраної теми.

В останні десятиріччя з'явилося чимало робіт зарубіжних і українських авторів, що досліджують окремі аспекти тоталітарної культуротворчості, її передумови, загальну стилістику. Це монографії та статті А. Морозова та Б. Гройса [1], Б. Лобановського [2], В. Бадяка та О. Голубця [3], І. Голомштока [4], Г. Скляренко [5], О. Роготченка [6] та ін. Проте з огляду на складність порушеної проблеми, для повноцінного її розв'язання необхідна ще значна кількість ґрунтовних і різнобічних досліджень.

Особливості вивчення українського радянського мистецтвознавства зумовлюються специфікою історичного періоду. Оскільки мистецтвознавство України впродовж ХХ ст. пройшло складний розвиток, основні напрями якого залежали від змін суспільно-політичної системи та соціокультурного клімату країни, то його необхідно укласти в певні хронологічні періоди: 1917-1928 рр., 1929-1956 рр., 1957-1967 рр., 1968-1984 рр., епоха перебудови 1985-1991 рр. і пострадянський період від 1991 р. Безумовно, усяка періодизація є суб'єктивною, та ми пропонуємо її як умовний поділ, що відповідає, на нашу думку, змінам естетичних та ідеологічних установок тоталітарної держави. Ці зміни завжди позначалися на всіх ділянках життя, зокрема й на мистецтвознавстві,

а тому виклад матеріалу, тематика й проблематика досліджень також зазнавали відповідних панівній ідеології змін. Це дозволяло розширювати межі дозволеного, реабілітувати раніше заборонене. Критика в різні періоди щодо тих самих мистецьких явищ набувала різного, іноді протилежного забарвлення. Мистецтвознавчі праці слід умовно поділити й за територіальним критерієм. Під територіальним маємо на увазі місце публікації, оскільки значна частина українських мистецтвознавців у різний час емігрувала з СРСР. Праці, опубліковані за кордоном, суттєво відрізнялися за змістом від праць, виданих на радянській території.

Як зазначає Г. Скляренко, для розвитку українського мистецтва у ХХ ст. надзвичайно важливими були суспільно-політичні катаклізми, які щоразу перетлумачували національні культурні обшири, то викреслюючи з них явища, що не відповідали ідеологічній доктрині, то штучно відокремлюючи "український простір" не лише від світових художніх процесів, а й від власного попереднього досвіду. Саме конфлікт мистецтва і влади, художніх процесів і політико-ідеологічного тиску набуває справжньої трагічності, впливаючи на розвиток українського мистецтва та художньої свідомості загалом, адже радянське мистецтвознавство інтерпретувало його лише як частину російського, залишаючи для проявів самобутності ту чи іншу "національну форму", механічно переносючи всі явища та тенденції російського мистецтва на український ґрунт [5].

У цих мистецьких процесах важлива роль належала мистецтвознавству як частині тоталітарної культури. У СРСР мистецтвознавча критика була покликана виконувати ідеологічно-виховну роль — навчити "народні маси" відрізнити справжнє "пролетарське, народне" мистецтво від буржуазного та ворожого. Наукові тексти здебільшого склалися з канонізованих міфологем. Варто зауважити, що ступінь ідеологізації мистецтвознавчих текстів не був однаковим ні з хронологічної точки зору, ні з особистісної. Найбільше зазначені тенденції помітні в 1930-1950-х рр., а також від кінця 1960-х і до середини 1980-х. Водночас у кожному цих періодів працювали і "функціонери-агітатори", і національно свідомі науковці,

у текстах яких ідеологія посідала мінімально допустимий для проходження цензури рівень.

Можна умовно виділити кілька характерних рис радянської художньої критики, що водночас складають “базові міфи” тоталітарної культури.

1. Пропаганда реалізму в мистецтві (ідеалізованого реалізму, бажаного, але неіснуючого, утвердження курсу на ідеалізацію дійсності в мистецтві, становлення пантеону божеств і героїв).

Радянська культура становить величезну лабораторію, в якій триває експеримент створення соціалістичного реалізму. Вихідним пунктом стає критичний реалізм мистецтва XIX ст., що “руйнував підвалини старого, прогнилого суспільства”, а тому здавався найпридатнішим напрямом для розв’язання ідеологічних завдань — відшукати реальні образи соціалізму в суспільстві, яке цей соціалізм лише буде, причому ці образи повинні мати вигляд вже здійсненого майбутнього. Наскільки таке завдання реалістичне за своєю суттю — ніхто не замислювався [2, 24]. Метод “соціалістичного реалізму” посів у 1920-1980-х рр. панівну позицію не лише в мистецькій практиці, але й у теоретичних дослідженнях. Тут сформовано офіційно визнану тоталітарною владою і єдино можливу в наукових працях концепцію розуміння і трактування українського мистецтва. Перед мистецтвознавством стояло завдання довести вищість реалістичного мистецтва, його переваги над усіма іншими “буржуазними” течіями в мистецтві. Утверджені репресивними методами, соцреалізм проголошували єдиним і обов’язковим для всіх радянських художників творчим методом. Мистецтвознавчі тексти часто супроводжували конкретними зразками форм і стилів мистецтва, що неприйнятні в радянському суспільстві.

Соцреалізму належало зображати ідеалізовану дійсність, а тому поняття художнього образу стало головною категорією естетики. У тоталітарній культурі межі між справжнім і метафоричним постійно розмиваються. Образи вождя, радянського народу, воїна, робітника, колгоспниці — далекі від об’єктивної реальності, наскрізь ідеологічної та міфологізовані, однак прагнуть здаватися реалістичними. Згодом вони ви-

кристалізуються в “типові образи в типових обставинах”, випрацьовується чітка іконографія їх зображення з усталеними атрибутами (робітник з молотом і шестернею, колгоспниця-жниварка із серпом і снопом колосків тощо).

Становлення пантеону вождів і героїв відбувалося і в сфері мистецтвознавства. У процесі міфологізації мистецькі постаті підлаштовують під міфологічну парадигму, причому їхні індивідуальні риси та історичні події, з ними пов’язані, поступово розмиваються, дофантазуються і врешті також перетворюються на “типовий образ у типових обставинах”. Водночас із загальною масою художників вирізняють окремі постаті, імена. Для них організують виставки, їм присвячують монографії. Проте роль цих особистостей зводилася до зразка-еталона, яким повинен бути радянський художник, справжнього ж визнання як неординарних, глибоко національних особистостей, що зробили значний внесок у розвиток українського радянського мистецтва, вони не отримали в жодному виданні. Виокремлення творчості таких художників мало за мету міфологізацію та героїзацію цих постатей у тоталітарній культурі. До прикладу, такими є мистецтвознавчі публікації про народне мистецтво радянської України. Дбайливо відібрані історії життя народних майстрів ставали класикою міфологічної мистецтвознавчої критики: бідний майстер з народу, пригноблений у дореволюційний час, лише в соціалістичній Україні пізнав радість творення мистецтва для всього радянського народу. Насправді доля багатьох з них була значно складнішою. Так, відома і визнана в СРСР Катерина Білокур жила в злиднях, а “турбота” партії про неї зводилася лише до ювілейних виставок і гучних публікацій [7, 120].

2. Ієрархічність (чітка структуризація та поділ видів і жанрів мистецтва на важливі і менш значущі, дозволені для дослідження і заборонені).

Питання ієрархічності радянської культури настільки важливе для розуміння взагалі суті соціалістичної естетики, що заслуговує окремого ґрунтовного дослідження. Тут ми можемо розглянути його в значно спрощеному вигляді. Робота “тоталітарної мегамашини культури” не лише перетворювала

творчість індивідуальну на колективну, але її структурувала її, вибудовуючи ціннісну ієрархію, де кожному жанру та кожній темі відводилося певне місце. Вибудовується ієрархія жанрів, серед яких провідне місце належить тематичній картині та портретам “вождів”, а визначальним критерієм естетичної досконалості стає наявність політичного підтексту й “глибокого ідейного змісту”. Кожен з цих жанрів мав характерні засоби ідеологічної пропаганди і вирішувався на основі стилістичних принципів плакатності

3. Політизація (політика прагнула возвеличення в мистецтві, а мистецтво підлягало політизації).

Політизація культури й духовних цінностей сформувала низку культів і міфологічних уявлень: культ героїчної колективної праці заради світової революції; культ “колективного класового розуму” та “непереможного світового пролетаріату”; культ “вождя” та “міфів про вождя”, пропагування винятковості соціалістичної культури, правильності й непомильності партійних директив. Послідовна зміна естетичних пріоритетів радянського мистецтвознавства впродовж 1920-1980-х рр. віддзеркалювала зміну політичних пріоритетів.

Дослідники були схильні перебільшувати можливості партійного керівництва мистецтвом, виділяли тенденції “буржуазної” і “пролетарської” культури, розглядали культурні процеси з класових позицій (класовість художньої культури виявляється у вищій своїй формі — партійності). Унаслідок цього дослідження мистецтва радянського періоду вирізнялися крайнім заполітизовуванням, при цьому найжорсткішій критиці піддавалося і політичне, і культурне інакомислення. Визначальними рисами більшості робіт є тісний зв'язок з ідеологією, орієнтація на побудову комунізму та марксистські методологічні підходи. Радянські вчені відзначали, що мистецтво повинне розвиватися в тісному зв'язку з ідейно-виховною роботою партії, бути прикладом інтернаціоналізму та громадянськості. У мистецтвознавчих дослідженнях підкреслювалося, що радянська культура й мистецтво — соціалістичні за змістом, інтернаціональні за духом і характером, багатонаціональні за формою — є складовою частиною духовних цінностей народу, найвищим

прогресивним щаблем розвитку всієї світової культури.

4. Пропагування “народності” мистецтва (колективності, простоти, зрозумілості).

У переході від класової до народної ідеї, як слушно зазначає Ганс Гюнтер, виявляється прагнення радянської влади побороти статус “чужого елемента”. Влада начебто діє “в ім'я народу”, “від імені народу”, а тому будь-які її дії не виглядають злочинними. Радянська народність виступає важливою складовою міфології соцреалізму, ціль — створення інтернаціональної радянської культури шляхом заперечення світового розвитку мистецтва та утвердження вибіркових фольклорних традицій, своєрідне “сталінське національне відродження” [8, 386].

Тут міститься ще один міф — фольклоризація культури, де народність виступає інструментом відмежування від західних впливів. Міф про створення культури національної за формою та соціалістичної за змістом містив низку антагоністичних міфологізованих понять, що пронизують усю радянську тоталітарну культуру й надзвичайно чітко простежуються в типових цитатах наукових текстів: “чуже” (західне) і “своє” (народне); “дехто” і “більшість”; традиційне і модернізм; простота, зрозумілість і елітарність, буржуазність; ідеальне і реальне; здорове, природне і хворобливе, занепадницьке. Для митця в такій міфологізованій культурі досить складно було зберегти баланс між дозволеним і забороненим, між новаторством і збереженням традицій — надто тонка була межа між традиційністю та “пережитком минулого”. Мистецтвознавство повинно було визначати ці орієнтири, але оскільки межа була тонка, то й критик мистецтва опинявся в хиткому становищі: щоб раптом не похвалити заборонене, не дослідити недозволене, не вийти в своїх оцінках того чи іншого мистецького явища за визначені ідеологією межі. Мистецька критика в тоталітарній культурі — це своєрідний магічний ритуал, де використовуються типові цитати як своєрідні заклинання, необхідні для виживання. Як переконливо доводить І. Голомшток, “будь-яка ефективна пропаганда повинна бути зведена до мінімуму необхідних понять, котрі повинні виражатися в кількох стереотипних формулюваннях... Лише постійне повторення може врешті-решт принести

успіх у справі карбування ідей в пам'ять натовпу... Найголовніше зафарбувати ваші контрасти в чорне і біле" [4, 91-92].

Терміни "народність" і "партійність" стають основними естетичними категоріями мистецької критики та методом виявлення ворогів "передового творчого методу". Обов'язок радянського митця — бути простим і зрозумілим, це суть народності в соціалістичному мистецтві, адже хто незрозумілий, той — "ворог народу". Саме на цьому ґрунті було сформульоване відоме тавро для всіх інакомислячих — "ворог народу", що всіляко обігривалося і в тематиці та сюжетах радянського мистецтва, і в мистецтвознавчих публікаціях. Партійність у радянській культурі виступає як вірність комуністичним ідеям, а народність — як доступність форми для масового сприйняття. Спостерігаємо також характерне для радянської культури ототожнення понять "маса" і "народ", а звідси і понять "масовість" і "народність". Колективізація економічного життя спричинила "колективізацію" культури. Співвідношення понять "колективне" та "індивідуальне" схилилося в бік домінування ролі колективного в мистецтві. Однак колективне розуміли не як надіндивідуальне на духовному рівні, як згусток колективного досвіду, а дуже спрощено — як спільне, загальне, тобто нічне.

5. Ідеологічність (ідеологічно-кон'юнктурний зміст наукових праць, тяжіння до канону, використання типових цитат, прогнозованість висновків, відірваність від реалій, фальсифікації історичної пам'яті).

Для утвердження ідеологічних догм застосовуються механізми фальсифікації та маніпуляції історичними фактами. В офіційному мистецтвознавстві помітне прагнення до абсолютизації та гіперболізації культурних досягнень саме радянського періоду, що тісно зв'язане з міфологізацією категорії часу. Мистецькі надбання "дожовтневого" періоду подаються побіжно, спрощено й тенденційно. Дореволюційні мистецтвознавчі дослідження українського народного мистецтва практично не беруться до уваги.

Етнічні взаємини в багатонаціональному СРСР спричинили низку спотворень у визначенні ролі національного та міжнетнічного в мистецтві. Русифікаторські тенденції, ідея

"злиття націй" у єдиний радянський народ виправдовувалися "близькістю походження" та "спільною боротьбою проти гнобителів". При цьому роль національного фактору в мистецтві применшувалася, а міжнетнічні нашарування трактувалися як збагачення національної культури. Типова цитата, що утверджувала цю тенденцію: "Інтенсивний економічний і соціальний розвиток кожної з наших республік прискорює процес їх всебічного зближення. Відбуваються розквіт і взаємозбагачення національних культур, формування культури єдиного радянського народу..." [9, 68]. Така парадигма відчутно позначилася на прикладних дослідженнях. Наприклад, історики і теоретики мистецтва були змушені робити акцент на інтернаціональності українського радянського мистецтва, заперечувати будь-які вияви національної ідеології. У цих умовах особливе неприйняття викликали твердження про своєрідність і неповторність українського мистецтва, що називалися не інакше як "українським буржуазним націоналізмом".

Очевидним є те, що не професійне наукове переконання наштовхувало дослідників на хибні висновки, а тогочасне "ідеологічне замовлення" партії. Це було певним компромісом, імунітетом для виживання в тоталітарному суспільстві. Протистояти офіційній доктрині народного мистецтва та впливати на неї можна було лише з марксистських позицій, бо трагічною була доля тих, хто наважувався відкрито виступити за національні пріоритети в мистецтві. Мистецтвознавча наука радянського періоду підлягала пильному контролю з боку влади, що жорстко регламентувала роботу дослідника. Так, вже 20 травня 1919 р. організовано Держзвідав — "в цілях створення в СРСР єдиного державного апарату друкованого слова", а 1920 р. — спеціалізований цензурний орган — Політвідділ [9, 548]. 1922 р. було створено Головліт (головне управління у справах літератури й видавництва) для боротьби з "дрібнобуржуазною ідеологією у сфері літературно-видавничій", що мав надзвичайно широкі функції: контроль за всією друкованою продукцією, радіо, грамзаписами, стінгазетами, а від 1925 р. Головліт почав контролювати видання Академії наук [9, 550-554]. Тобто уже в 1920-ті цензурний

контроль за культурою стає тотальним і його подальша історія пов'язана не зі становленням відповідних структур, а з конкретними цензурними заборонами в усіх галузях культурного життя радянської держави.

Роздвоєність між реаліями та світом показного добробуту можна також чітко простежити в радянських виставках мистецьких здобутків, котрі були найдієвішим засобом пропаганди розквіту радянського мистецтва. Виставки всесоюзного чи республіканського значення мали демонструвати досягнення радянського ладу світовій спільноті. Б. Лобановський, характеризуючи соцреалістичні виставки 1930-1950-х рр., порівнює їх зі старовинними гравірованими "бібліями бідних" з характерним набором зображень на всі життєві випадки та наголошує, що в них простежується бажання завуалювати реальні події, прикрити їх маскою байдужо-фальшивого добробуту [2, 31].

Показовою в цьому контексті стала всесоюзна виставка народного мистецтва "Квітуча Україна" 1936 р., що на довгі роки визначила характер і спосіб організації радянських експозицій [10]. Оскільки зібрати твори майстрів у обезлюднених голодомором селах виявилось неможливим, влада вирішила створити їх штучно. "Вся операція проводилася в дусі старих феодальних часів. З областей республіки на возах прибували і досвідчені майстри, і дівчата у віночках... Штучно створений "колгосп" усіх народних мистецтв повинен був забезпечити багатий врожай великої всесоюзної виставки... і ... покрити пишним тканим килимом невідомі могили жертв недавнього голодомору" [2, 51]. Виставку, продемонстровану в Києві, Москві та Ленінграді, зустріли із захопленням, і хоч її експонати, спеціально виготовлені в експериментальних майстернях під керівництвом художників-професіоналів, були далекі від традицій народного мистецтва, хто після цього спробував би говорити про трагедію українського села?

Кожна виставка, особливо всесоюзного, республіканського чи обласного рівня, отримувала широкий резонанс у радянському мистецтвознавстві та супроводжувалась обговоренням у пресі. Причому публікувалася лише "позитивна інформація", що сприяло підтриманню міфу про "невпинний

розвиток" українського мистецтва.

Такими самими рисами відзначається й діяльність музеїв, де тисячолітня історія українського мистецтва представлена надзвичайно бідно. Зокрема, етнографічні матеріали, зібрані зусиллями радянських науковців, стосуються далеко не всіх етнографічних регіонів України внаслідок вибіркового підходу до видів і провідних центрів народного мистецтва. Те, що вдалося зібрати, здебільшого було заховане у фондах, а в експозиціях були "кращі" закуплені виставкові експонати, що не суперечили ідейно-класовим і естетичним принципам соціалістичного мистецтва. Слід відзначити, що обсяги закуповування музеями творів соцреалізму були неоднакові та залежали від рівня особистої культури їхніх керівників. Справжньою причиною наявності невеликої кількості таких творів у окремих музеях було глибоке переконання наукових працівників, що соцреалізм є чужорідною та штучно привнесеною субстанцією в українському мистецтві.

Епоха перебудови 1985-1991 рр. внесла перші помітні корективи в розвиток мистецтвознавства. У кінці 1980-х — початку 1990-х рр. отримали опрацювання в наукових виданнях питання свободи творчості. У цих умовах звернення до нетривалої культурної "відлиги" зламу 1950-1960-х рр. у роки перебудови стало закономірним. Розроблялися актуальні питання розвитку різних напрямів культури, обговорювалися можливості існування в країні "культурної опозиції" (видання "Искусство", "Творчество", "Декоративное искусство СССР", "Мистецтво", "Архітектура Радянської України", "Образотворче мистецтво"). Слід сказати, що попри всю тенденційність періодичні мистецтвознавчі видання радянського часу, особливо публікації 1960-1980-х рр., часто були своєрідним відгуком на процеси, що відбувалися в мистецтві: часто велася полеміка, підіймалися дискусійні питання. Вони є безпосередніми свідченнями епохи, допомагають скласти уявлення про ключові події в радянському мистецтвознавстві й ідеологічні установки, що його підживлювали. Як правило, автори представляли змістовні дослідницькі матеріали, що ґрунтувалися на нових відомостях і до-

кументах, раніше не введених у науково-дослідницький обіг. Через це наукові статті в періодиці 1980-х рр. за своєю значущістю виходять за рамки журнально-газетних публікацій [11]. Зазначимо таки, що статті досить обережні й толерантні, містять обов'язкові обмовки, які б дозволили авторів при звинуваченнях влади відступити і “покаятися” — “публікуються як дискусія, як обговорення”, “тези не претендують на завершеність і науковість” тощо. У зазначених публікаціях впадає у вічі зацікавлення саме 1930-1950-ми рр., що цілком зрозуміло з огляду на час їхнього видання: у 1980-ті відверто критично писати можна було лише про сталінізм, звідси особливої дослідницький інтерес до цього періоду.

У 1990-х мистецтвознавство звільнилося від тоталітарної “опіки”, розпочато процес десакралізації та інтерпретації багатьох історичних фактів і явищ, а мистецькі процеси недавнього минулого почали розглядати під докорінно іншим кутом зору. В українському мистецтвознавстві в ці роки розпочинаються очевидні зміни. З'явилися численні публікації в періодиці, монографії, автори яких прагнули позбутися впливу ідеології, об'єктивніше представити проблеми розвитку мистецтва в радянський період. Водночас уже поява перших робіт 1990-х рр. сповна виявила основну тенденцію початкового етапу нового періоду, що полягає в апологетиці всього того, що протистояло радянському режиму. У 1990-ті рр. помітно активізувалася робота вчених з дослідження проблем автентичності українського мистецтва, взаємовідносин тоталітарної влади й творчих особистостей. Показово, що з цих проблем у 1990-2000-х рр. було захищено низку дисертаційних робіт. Справжній прорив був здійснений у сфері вивчення інакомислення і розвитку дисидентських течій у мистецтві, протистояння влади та художньої інтелігенції, творчість якої не збігалася з канонами соцреалізму. Автори мистецтвознавчих розвідок здебільшого долають усталені стереотипи й прагнуть давати реальну й принципову оцінку тогочасним подіям. Це насамперед дослідження Н. Асеевої, М. Батога, Г. Скляренко, С. Побожія, О. Тарасенко, О. Федорука, О. Голубця, О. Петрової, М. Протас, З. Чегусової, А. Ревенко,

О. Шпак, М. Селівачова, Т. Кари-Васильєвої, О. Роготченка, В. Рубан, Л. Соколюк, О. Лагутенко, Я. Кравченка.

Дослідження замовчуваних і заборонених мистецьких явищ і персоналій, їх об'єктивна наукова оцінка, критичний і всебічний аналіз радянської мистецтвознавчої спадщини дозволять накреслити шляхи переосмислення стереотипів радянської концепції українського мистецтва, сприятимуть введенню в науковий обіг нових імен, переоцінці лідерів і визначальних напрямів українського художнього процесу ХХ століття.

1. Морозов А. Конец утопии // Из истории искусства в СССР 1930-х годов. — М.: Галарт, 1995. — 224 с., ил.; Гройс Б. Искусство утопии. — М.: ХЖ, 2003. — 280 с. 2. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. — К.: Lk Maker, 1998. — С. 12-56. 3. Бадяк В. У ледачах сталінщини. Нарис з історії львівської організації Спільки художників України 1939-1953 рр. — Львів: СКІМ, 2003. — 204 с.; Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес. — Львів, 1995. — 80 с.; Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. — Львів: Академічний експрес, 2002. — 176 с.; ил. 4. Голомисток И. Тоталитарное искусство в поисках традиции. // Человек. — 1991. — № 2. — С. 88-104. 5. Скляренко Г. Між історією та географією (До питання періодизації українського мистецтва ХХ ст.) // Студії мистецтвознавчі. — 2003. — № 3. — С. 7-15. 6. Роготченка О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. — К.: Фенікс, 2007. — 608 с.; ил. 7. Селівачов М., Школьна О. До історіографії творчості Катерини Білокур // Червоних сонць протуберанці. Збірник мистецтвознавчих і культурологічних праць до 100-річчя Катерини Білокур. — К.: Арт ЕК, 2001. — 128 с., ил. 8. Гюнтер Х. Тоталитарная народность и ее истоки // Соцреалистический канон / сб. ст. под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренько. — СПб.: Академический проект, 2000. — 1040 с., ил. 9. Жидков В., Соколов К. Десять веков российской ментальности: Картина мира и власть. СПб.: Алетейя, 2001. — 638 с. 10. Виставка українського народного мистецтва: Короткий путівник. — К.: [б. в.], 1936. — 20 с. 11. Манин В. В спорах о соцреализме // ДИ. — 1988. — № 4. — С. 19-27; Андреева Е. Советское искусство 30-х — начало 50-х гг. // Искусство. — 1988. — № 10. — С. 64-67; Алленов М. К вопросу о структуре понятия “соцреализм” // Искусство. — 1988. — № 10. — С. 54-67; Герман М. Мифы 30-х и сегодняшнее художественное сознание // Творчество. — 1988. — № 10. — С. 1-2; Адашкина Н. Проблемы изучения советского искусства 1930-х гг. // Искусство. — 1989. — № 6. — С. 13-17.

Annotation

Novytska Olha. Ukrainian Soviet art critic as a part of totalitarian culture. Problems of Ukrainian art critic of the Soviet totalitarian period are touched. Under the influence of predominate mythological realism, art critic as дієвий mean of ideological propaganda, create in art hierarchic system, structured it according to the кривепій of values of totalitarian aesthetic. Art critic in the totalitarian culture something like special magic ritual in which typical цитата were used, all artistic processes and individual creativity were under the press of ideological paradigm, national traditions were treated from the positions of this tendency, also authorities manipulate with historical memory.

Keywords: Ukrainian art critic, totalitarian aesthetic, ideological propaganda.

Аннотация

Новицька Ольга. Украинское советское искусствоведение как часть тоталитарной культуры. Затрагиваются проблемы украинской художественной критики периода советского тоталитаризма. Под влиянием господствующего мифологического реализма, искусствоведение як действенное средство идеологической пропаганды, выстраивает в искусстве иерархическую систему, структурирует её по ценностным критериям тоталитарной эстетики. Художественная критика в тоталитарной культуре - своеобразный магический ритуал, где используются типические цитаты, подстраивают художественные процессы и личностей под идеологическую парадигму, тенденциозно трактуется роль национальной традиции, манипулирование исторической памятью.

Ключевые слова: украинское искусствоведение, тоталитарная эстетика, идеологическая пропаганда.