

Марина Полякова Maryna Poliakova

молодший науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв УкраїниJunior Research Fellow,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: capibara73@gmail.com | orcid.org/0000-0003-3379-0347

Поняття «новаторство» в українській мистецькій критиці 1960-х років до історії терміна

The Concept of “Innovation” in Ukrainian Art Criticism of the 1960s On the History of the Term

Анотація. У межах історії понять розглянуто термін «новаторство» так, як його розуміли українські мистецтвознавці та художники-критики у період панування соціалістичного реалізму й одночасно зародження нонконформістського українського мистецтва (1960-ті роки). Виявлено, що заохочення до новаторства, поширене у мистецтві соцреалізму, означало не надання художнику творчої свободи (що є засадничим принципом мистецтва взагалі), а було вимогою дотримання стилістики та естетики реалізму, пошуку форм хоч і нових, але наповнених лише соціалістичним змістом. Також розглянуто терміни «реалістичне новаторство», «формалізм», «традиція», «сучасний», «художня майстерність» тощо, які пов'язані з терміном «новаторство». Доведено, що жорстка критика формалізму («формалістичного трюкацтва») в українських мистецьких виданнях штучно стримувала новаторський пошук художників.

Ключові слова: 1960-ті, мистецтво, соцреалізм, новаторство, формалізм, критика, історія понять, соціокультурна складова.

Актуальність дослідження та постановка проблеми. Теза, що митець має бути новатором, навіть коли працює з традиційним матеріалом чи з культурною спадщиною попередніх епох (що стало особливо актуальним у мистецтві постмодерну), здається, не потребує доказів. Переосмислення традиції, відкриття нового, створення індивідуальних, неповторних художньої мови, стилістики, естетики — завдання справжнього художника; мистецтво рухають уперед новатори, а епігони зазвичай лишаться в тіні. «Трансформація класичного мистецтва у сучасне передбачає новаторство, яке не тільки забезпечує креатив, але і має бути заснованим на переосмисленні мистецтва як такого», — зазначають Р. Косаревська та О. Левченко [10, с. 40], і «сучасне мистецтво» тут можна розуміти у широкому сенсі, як нове для кожного історичного етапу.

1907 року вийшла праця А. Бергсона «Творча еволюція» («L'Évolution créatrice»), в якій обґрунтовувалося, що принцип новаторства, невинного виникнення чогось нового («novelty») лежить в основі як еволюції життя в цілому, так і творчого життя, що інтуїція є чинником творчості [1]. Ідеї А. Бергсона вплинули на художників-модерністів початку ХХ століття, які сповідували культ нового, ревізували попередні надбання культури й мистецтва. Новаторство у мистецтві було актуальним і в радянські часи, його можна вважати нервом 1960-х, того періоду, коли соціум прагнув оновлення після страшних років сталінських репресій

та великої війни. Але що саме розуміли під терміном «новаторство»? Завдання статті — зробити внесок у теоретичне осмислення термінологічної бази українського мистецтвознавства радянського періоду. Цікавість до цього сегменту мистецтвознавчого дискурсу викликана необхідністю деконструювання певних його стереотипів задля уможливлення нового прочитання того, що видається зрозумілим само собою.

Мета статті: у межах історії понять дослідити розуміння терміна «новаторство» радянськими мистецтвознавцями та художниками-критиками.

Виклад основного матеріалу. Пафос побудови нового, до того небаченого суспільства, нової культури, нового мистецтва, новаторства у різних видах діяльності був характерним не тільки для перших років існування радянської держави, — принаймні на словах він існував і в пізньорадянський період. У роки відлиги в різних сферах стали особливо актуальними питання новаторства, «продиктованого логікою науково-технічного прогресу 1960-х, появою ЕВМ та ракетно-космічних технологій», — пише дослідниця нонконформізму Л. Смирна [13, с. 129]. «З одного боку, інноваційність торкалася взаємоінтеграції художньої і науково-дослідної практик, з іншого — спричинилася до нових мистецьких технологій», і в образотворчому мистецтві це вилилося у пошуки так званого «сучасного стилю», що «на противагу класичним параметрам, мав би передбачати інновацію

й експеримент» [13, с. 129]. «Якими шляхами повинно йти справжнє новаторство, які формальні прийоми може взяти на озброєння наше мистецтво?» — питання, актуальне на «етапі створення мистецтва майбутнього комуністичного суспільства» ставили мистецтвознавці у фахових виданнях [15, с. 25]. Але, як описує Л. Смирна тогочасну реальність, за студентами-художниками, які прагнули «новаторства», стежили — кафедра марксизму-ленінізму Київського державного художнього інституту долучилася до заборони «формалістичної» виставки у студентському гуртожитку на вул. Ломоносова [13, с. 129–130].

Якщо не в повній творчій свободі, тоді в чому виражається новаторство, на думку теоретиків радянського мистецтва? «Головний теоретик» СРСР В. Ленін писав: свобода, яка пов'язана з боротьбою за щастя народів, мир і соціалізм, дозволяє митцю «ширше та далі бачити», «глибше проникати у явища життя», «сміливіше ставити питання, що хвилюють суспільство», отже дає простори для творчості, *новаторства*, художніх відкриттів [12, с. 17]. Свобода і новаторство у нього є синонімами. Але, як ми побачимо далі, у мистецтві соцреалізму свобода художника та його право на пошуки нового трактували доволі специфічно.

Важливою для розуміння, що саме вважалось новаторством в останні десятиліття існування СРСР, є стаття «Вимоги часу» знаного мистецтвознавця П. Говдя у журналі «Мистецтво» за вересень-жовтень 1961-го. Вона була інспірована Програмою Комуністичної партії Радянського Союзу, яку кілька місяців широко обговорювали, а прийняли на XXII з'їзді КПРС 31 жовтня 1961 року. Головний документ партії планував подальше будівництво комунізму аж до 1980-го; двадцятирічна перспектива вимагала осмислення того, що вже відбулося у мистецтві, й того, що є актуальним для майбутнього.

«Глибоку теоретичну розробку знаходить в ній [Програмі — М. П.] проблема <...> правдивого розкриття у художніх творах явищ сучасності», — зазначав П. Говдя і пов'язував «оспікування сучасності» з володінням «гранично викінченою художньою мовою», тобто високою майстерністю, а майстерність, своєю чергою, з *новаторством*, «шуканнями у мистецтві». Художню майстерність радянського митця він визначив так: талант, ідейні погляди, глибокі знання явищ життя, відчуття часу, високе професіональне уміння. Ну а вдосконалення майстерності — це розвинення в собі гострого відчуття епохи та зміцнення зв'язків із життям народу.

Шукання у мистецтві, застерігав П. Говдя, не варто розуміти спрощено: як відмову від попереднього мистецького досвіду. Він навів слова відомого українського живописця (не назвавши імені) про те, що «передвижники своє віджили», і зазначив, що такі настрої є «серед деякої частини наших художників, особливо молодих, які захоплюються “шуканнями”», а також процитував російського митця Г. Нісського, який вважав застарілими Рембрандта ван Рейна, І. Рєпіна та інших майстрів. Але ж передвижники, нагадав П. Говдя, любили рідну природу, «ходили в народ»

і створили критичний реалізм, тобто були новаторами своєї епохи. Ідейне новаторство вимагає новаторства форми, «яка б органічно відповідала новому змісту».

Утім, мистецтвознавець не брався визначити, якою має бути нова форма, адже кожен справжній художник знаходить свою форму. На його думку, полотно Т. Яблонської «Хліб» 1949 року, «твір високої ідейно-художньої насаги», було новаторським за художньою формою тому, що мисткиня підмітила риси, які є найхарактернішим для радянської людини, а саме «оптимізм, віру в себе, в колектив, у щасливе життя». Потім дехто намагався повторити картину, але нічого не вийшло, тому що мрія Т. Яблонської розповісти, як щасливо живуть колгоспники, «не захопила їх, не надихнула на створення величного полотна». Гармонійне поєднання змісту і форми, підсумовує П. Говдя, це і є новаторство: «Чим досконаліша форма, — тим глибше розкриває вона зміст, тим прекрасніший твір» [3, с. 10–11].

Значимо, що відповідність змісту і форми картини «Хліб» реальності голодних повоєнних років нерідко ставлять під сумнів. З історичних джерел відомо, що селяни були змучені війною, важко пережили голод 1946–1947 років, господарство було відновлювати дуже складно. Отже, художниця прикрасила життя (і це руйнує концепцію П. Говді)? Але сама Т. Яблонська згадувала, що у багатий колгосп Летаву на Поділлі 1948 року вона потрапила випадково, на практику зі студентами, що там дійсно було велике хазяйство, з яким справлялися переважно жінки, адже чимало чоловіків загинуло на фронті, і що вона щиро захопилася цією радісною колективною працею, «веселою, завжди з піснями» [17, с. 93–96]. «Уславлений “Хліб” — це не кон'юнктура... <...> я щиро повірила у переваги колгоспного ведення господарства і від душі полюбила надзвичайних жінок-трудівниць», — стверджувала вона вже 1992 року, переосмислюючи минуле [17, с. 105].

Що ж до тих «новаторів», які виходять не зі змісту, а лише з форми, їхні вправи приречені «на неуспіх, творче безсилля», — знову процитуємо П. Говдю. Вважати сучасне мистецтво лише «лаконічним», «експресивним» і «монументальним» — значить звужувати «поняття методу соціалістичного реалізму», збіднювати творчу індивідуальність. Ставити на один полюс «натуралізм, дрібну ілюстративність, фотографічну подібність», а на протилежний — «схематизм “експресивних” і “лаконічних” конструкцій» — значить впадати у крайнощі. Нерозривно пов'язані поняття «художня майстерність і новаторство, новаторство і традиції!», — наполягав П. Говдя [3, с. 11].

Отже, він уникнув пояснення, якою може бути чисто формальна сторона роботи, а якою не може. По суті, виходило, що формі дозволено бути будь-якою, якщо вона: а) відповідає високій ідеї; б) пов'язана з глибоким змістом; в) добре цей зміст розкриває; г) наповнена справжніми почуттями; д) спирається на досягнення світового мистецтва. Щодо останнього пункту, то у проекті програми КПРС було прямо прописано, що у мистецтві соцреалізму «сміливе новаторство в художньому зображенні життя» поєднано

«з використанням і розвитком прогресивних традицій світової культури» (у вказаному числі «Мистецтва», як і в наступних, ця фраза знову і знову повторювалася, немовби мнемонічна вправа, у статтях, присвячених різним видам мистецтва).

Хай не введе в оману словосполучення «світова культура», адже ключові слова тут: «прогресивні традиції». Порівняємо із ситуацією 1920-х, коли В. Ленін боровся проти «нігілістичної недооцінки культурної спадщини». Тоді прихильники «формалістичного “новаторства”» оголосили, що О. Пушкін, О. Толстой, М. Глінка, І. Репін «застаріли», реалісти є «консерваторами й рутинерами», а найвище досягнення мистецтва — «модерністські викрутаси». «Тут багато лицемірства і, звісно, несвідомої поваги до художньої моди, що панує на Заході», — писав В. Ленін, і далі виголошував фразу, яка стала знаменитою, — що він не розуміє, не відчуває ніякої радості від творів експресіонізму, футуризму, кубізму, та інших «ізмів» [12, с. 39–40]. Таким чином, ленінська естетика панувала й через сорок років — між модернізмом і прогресом знаку рівності не ставилося. «Радянське образотворче мистецтво за своєю природою є новаторським, — стверджував 1961 року художник В. Касіян, — бо відбиває ідеали нового суспільства, якого ще не знала світова історія» [9, с. 19]. Він вдався до дихотомії «реалізм — антиреалізм», нагадуючи, що радянське мистецтво творчо застосовує прогресивні традиції реалізму попередніх епох, але рішуче відкидає антиреалістичні течії буржуазного мистецтва.

Попри те, що статті В. Касіяна та П. Говді сусідили в одному числі «Мистецтва» (до того ж дописувачі були членами редколегії), автори розійшлися в оцінках молодого художника В. Зарецького. П. Говдя вважав, що його твори відзначені художньою майстерністю (що для нього було маркером новаторства, як ми зрозуміли). Натомість В. Касіян розповів, що на виставці перед виставкою, яка присвячена була XXII з'їзду КПРС і XXII з'їзду КПУ, точилися суперечки навколо картин В. Зарецького, занадто площинних і декоративних, щоб бути реалістичними. Критика декоративності В. Зарецького дозволила В. Касіяну зробити висновок, що пошук нових засобів живописності (тобто власне новаторство у живописі) «повинно йти в плані дальшого розвитку об'єгового, просторового трактування форми» і також «психологічного поглиблення характеристики персонажів» [9, с. 17–19]. В. Касіян визначив жорсткі рамки, які співвідносилися винятково з міцним реалізмом, і в яких було доволі важко створити щось дійсно нове, не вторинне відносно того шляху, який уже пройшов реалізм.

Отже, Програма КПРС 1961 року нібито заохочувала до «сміливого новаторства в художньому зображенні життя», обіцяла, що перед митцями відкритий простір «для виявлення особистої творчої ініціативи, високої майстерності, для різноманітності творчих форм, стилів і жанрів» [2, с. 3]. Але в реальності межа між сміливим «новаторством», «творчою ініціативою» та одіозним «формалізмом», який знову, після репресивної хвилі 1930-х, жорстко

засуджувався у 1960-ті, була надзвичайно тонкою, і горе художникам, як її переходили.

Як відомо, 1 грудня 1962 року М. Хрущов відвідав московський «Манеж», де ознайомився з роботами нових авангардистів, після чого почалася велика розгромна антиформалістична кампанія. Дослідниця українського пізньорадянського інтелектуального нонконформізму О. Заплотинська зазначає, що новаторство / експериментаторство, яке до цього віталася, а якщо критикувалося, то «по-батьківськи», на початку 1963-го перестало бути прийнятним. Фахової критики поменшало, натомість у пресі виросла кількість «голосів з народу»; віроділася лайлива риторика 1930-х [8, с. 147]. У 1970-ті поняття «новаторство», «новатор» часто використовували у негативному значенні, — ними позначали представників творчої інтелігенції, які збилися з правильних ідеологічних позицій, — а далі майже зникли з офіційного дискурсу, оскільки влада не бажала нагадувати про поширення нонконформізму [7, с. 17].

Уже в першому числі «Мистецтва» за 1963 рік вийшла стаття «З позицій реалізму» П. Говді та О. Пашенка (на той час ректора Київського художнього інституту). Засудивши московських «новаторів», автори вказали на українських — В. Мельниченка та А. Рибачук, творче подружжя, недавніх студентів Київського художнього інституту, які у 1960–1961 роках оздобили інтер'єри Центрального автовокзалу у Києві. Як зрозуміло сьогодні, це була серйозна робота, молоді митці намагалися знайти сучасні, відповідні епосі стилістичні рішення та матеріали, адже, згідно з постановою ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР № 1871 від 4 листопада 1955 року «Про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві», яка диктувала відмову від сталінської розкоші, автовокзал був кубом із бетону, металу і скла. Але 1963-го автори статті засудили їхні пошуки, мовляв, це творча поразка, до якої призвели «навмисне ігнорування законів мистецтва — рисунка, перспективи, кольору», а також прагнення обов'язково створити щось оригінальне» [4, с. 24] (і «оригінальне» тут звучить нищівно-іронічно).

Амбітні художники В. Мельниченко й А. Рибачук завжди прагнули створювати «щось оригінальне», як відомо тепер, озирюючись на їхній творчий шлях, а над інтер'єрами автовокзалу, додамо, працювали самовіддано, напружено, без вихідних, за мізерні 100 карбованців на місяць, а потім навіть без оплати [5, с. 112–113]. Їхню роботу розкритикували — можливо, частково заслужено? — за те, що не вдалося розкрити зміст, «мозаїчні панно невдало вирішені в масштабному співвідношенні зі стінами», їхнє розташування «здається випадковим, позбавленим будь-якої логіки, декоративного принципу, почуття ритму», за «навмисну асиметрію, диспропорцію, що начебто виправдані задумом», але «силуети автобусів лишаються “непрочитаними”, непоміченими, мають вигляд декоративної кладки» тощо, — а «в результаті вийшло позбавлене змісту формалістичне трюкацтво» [15, с. 28]. Зазначимо, що експресивний вислів «формалістичне трюкацтво» (що виник, очевидно, ще у 1920-ті й поширився у 1930-ті) був дуже популярний

на початку 1960-х, з'являвся у промовах партійних функціонерів, на шпальтах журналів.

На думку мистецтвознавиці Н. Рипської, В. Мельниченко та А. Рибачук надто захопилися тим «сучасним», яке неправильно «пов'язується лише з новаторством в галузі чистої форми в мистецтві», являє собою «незвичне, неподібне до іншого, навіть якщо це пряме наслідування імпресіонізму чи формалістичних течій буржуазного мистецтва початку ХХ в.» А рецепт дійсно нового і прогресивного дуже простий: «... правильно оцінювати кожне нове цікаве явище в мистецтві, підтримуючи справжнє реалістичне новаторство і піддаючи об'єктивній критиці формалістичні трюкацтва», — вважала Н. Рипська. Тут знову бачимо вислів «реалістичне новаторство», який затискає художню свободу у жорсткі рамки. «Чим багатшим буде арсенал образотворчих засобів реалізму, — запевняла Н. Рипська, — тим впевненіше реалістичне мистецтво протистоятиме занепадницькому мистецтву капіталістичного світу» [15, с. 28]. За свідченням мистецтвознавця М. Криволапова, робота В. Мельниченко та А. Рибачук, яку в Україні голосно критикували, у Москві на конкурсі молодих архітекторів відзначили Першою всесоюзною премією (хоча імен художників-монументалістів не вказали) [5, с. 114].

Зауважимо, що художник М. Глущенко, який не тільки бачив на власні очі європейський модернізм, а й сам працював як модерніст, і в Україні 1950–1960-х його вважали майстром імпресіонізму, — засуджував прагнення молодих українських художників (і конкретно тих же В. Мельниченко та А. Рибачук) експериментувати з «ізмами», вдаватися до чисто формальних пошуків. Мовляв, після інститутів із «муштрою і дисципліною», вони західне мистецтво першої половини ХХ століття не знають, не вміють аналізувати і можуть лише сліпо наслідувати [11, с. 105–106]. Це сліпе наслідування, на думку М. Глущенко, було протилежністю новаторству: «Ось перші результати розкладання, створені Заходом: захоплення художніми течіями, які в нас давно проминули»; «Федора Манайла <...> оголосили генієм, кричали “геть інститути”, а те, що він робить, було відомо в Німеччині ще 30 років тому», — зауважував М. Глущенко 1962 року [11, с. 100]. Від імені покоління, яке пам'ятало «опуси Кандинського та різні трикутники й квадрати Малевича», виступав також поважний художник і мистецтвознавець І. Грабар (який на початку ХХ століття вчився у знаменитій мюнхенській студії реаліста А. Ажбе разом із В. Кандинським): «... всілякі кубізми, супрематизми, абстракціонізми дійсно застаріли вже сорок років тому», — нагадував він і запевняв: «... нікого з нас не може ввести в оману лженаторство формалістів» [6, с. 8].

Зауважимо, що деякі мистецтвознавці намагалися, відкидаючи прості дихотомії, інспіровані радянською ідеологією, розібратися, що є справжнім новаторством та перспективними пошуками форми. Таке враження справляє стаття Н. Рипської про виставку скульптури у Київському будинку вчених 1969 року. Авторка пов'язує удосконалення майстерності, а отже і новаторські пошуки, з «розширенням

і поглибленням можливостей художнього осягнення світу, характеру людини, виявленні при цьому індивідуальних творчих манер». На її думку, «пошуки, намагання заглибитися в натуру», передати її неповторність — це шлях, складніший та відповідальніший за просте наслідування традиції. Прагнення передати індивідуальні риси веде до пошуку нових пластичних рішень, і тут можливе нехтування деталями, подробицями, відступ від «абсолютної візуальної правдоподібності». Здається, від такої сентенції лише один крок до легітимації різних формальних пошуків, але Н. Рипська цього кроку не робить. Натомість вона пише панегірик «чудовому художнику» Вінсенту ван Гогу (тим дивнішим, що офіційно постімпресіонізм не був дозволений у радянському мистецтві), який хотів би навчитися «рисувати не руку, а жест, не математично правильну голову, а загальну експресію», «показати, як землекоп піднімає голову, коли переводить подих або розмовляє, коротше, показати життя». Н. Рипська впевнена, що тут «відбито процес художньої творчості, художнього бачення, на протигагу натуралістичному копіюванню дійсності», і їй прикро, що підхід, знайдений Вінсентом ван Гогом, інспірував «формалістичні деформації у буржуазному мистецтві, жонглювання чистою формою». Натомість художник-реаліст може, спираючись на такий підхід, «творчо розширити шляхи реалістичного мистецтва, посилити художню виразність образів». Київські скульптори, чії роботи аналізувала Н. Рипська, «сміливо користуються прийомами художньої виразності, загострення форми» і мають успіх у глядача, якщо прийоми їм підказує натура і вони органічно пов'язані із творчим задумом [16, с. 6–7]. Порівняно з іншими статтями, в яких формалізм таврували за допомогою штампів, цю можна назвати навіть виваженою (жодного разу не використано слів «соціалізм», «соціалістичне мистецтво» і навіть «радянське мистецтво»), — можливо, причина у тому, що гучна антиформалістична кампанія початку 1960-х уже стихла.

На відстані у шість десятиліть років (якщо рахувати від початку 1960-х), після понад трьох десятиліть вільного засвоєння та переосмислення західного мистецтва ХХ — початку ХХІ століть, причини демонізації формалізму в СРСР є неочевидними. У пошуках пояснень звернімося до канонічного трактування терміна, яке зафіксовано у відповідній статті «Великої радянської енциклопедії» (другого видання, 1949–1958). Отже, у формалізмі вбачався штучний відрив форми від змісту і надання формі самостійного значення. Ідейною основою формалізму названо суб'єктивний ідеалізм і агностицизм — ідеалістичні течії, які послідовно критикував матеріалістичний марксизм-ленінізм, до того ж формалізм пов'язували з фрейдизмом, екзистенціалізмом та іншими «буржуазними» течіями у філософії та психології. Формалізм, це глибоко чуже народу явище, яке реакційні імперіалістичні кола часто використовували як ідеологічну зброю, призводив до відмови від зображення дійсності, заперечення традицій національного культурного спадку, прогресивних принципів класичного реалістичного мистецтва. Всі течії модернізму, згідно

з енциклопедичним трактуванням, починаючи від символізму та імпресіонізму, — формалістичні. Щоправда, наприкінці статті є заклик відрізнити формалізм від руйнування ветхих канонів, пошуку нових, самобутніх форм відображення дійсності, але, як вже з'ясовано, у радянському мистецтвознавстві існувала тенденція легко вбачати у новаторстві формалізм, якщо воно відходило від реалізму, і таким чином критика перетворювалася у полювання на відьом. Під репресії підпадали насамперед митці, яких тепер називають нонконформістами, адже саме вони у хрущовську відлигу почали шукати нову візуальну мову.

Доповнюючи спостереження О. Заплотинської про те, що термін «новаторство» після 1970-х майже зник з офіційного дискурсу, зазначимо, що й термін «формалізм» у третьому виданні «Великої радянської енциклопедії» (1969–1978) потрактовано набагато «спокійніше», стаття значно менша за обсягом, хоча знов-таки зазначено, що марксистсько-ленінська естетика послідовно боролася з проявами формалізму, доводячи, що зневага до змісту заради форми підриває соціальну активність мистецтва і його спроможність брати участь як у суспільній боротьбі, так і у вихованні людей. До переліку формалістичних течій «буржуазного» мистецтва ХХ століття додалися відносно нові легтризм, абстрактне мистецтво, поп-арт, оп-арт.

Висновки. Це дослідження в рамках історії понять демонструє невелике поле радянського

мистецтвознавчого дискурсу, обмежене терміном «новаторство». Його розглянуто у зв'язку з термінами «формалізм», «реалізм», «соцреалізм», «традиція», «сучасний», «художня майстерність». Завдяки зверненню до офіційних джерел, таких як програма КПРС, ленінські статті, публікації у часописі «Мистецтвознавство», доведено, що у публічному просторі термін «новаторство», а з ним і явище новаторства сприймали позитивно з перших років радянської влади. Водночас новаторство у мистецтві не стало синонімом повної свободи — навпаки, воно було штучно затиснуте у межі реалізму / соцреалізму. З одного боку, офіційна риторика до новаторства закликала, з іншого, регламентувала його, засуджувала, вбачаючи у «неконтрольованому» новаторстві прояви формалізму. Таким чином, термін «новаторство», хоч і мав майже таке саме значення, як сьогодні (прагнення проявити ініціативу, запропонувати щось нове, свіже), за своїми функціями відрізнявся. Новаторство у мистецтві було дозволено лише у певних границях: пошук форми, «яка б органічно відповідала новому змісту», тобто прославляла різні сторони життя у новому соціалістичному суспільстві. Сьогодні радянські соціокультурні умови потребують критичного переосмислення через призму деколонізації, адже тільки свідоме прощання з міфами дозволяє рухатися далі. Всебічна підтримка новаторства у радянській культурі — один із таких міфів.

Література

1. Берґсон А. Творча еволюція. Київ: Вид-во Жупанського, 2010. 318 с.
2. Виправдати високе довір'я // Мистецтво. 1961. № 5. С. 2–3.
3. Говдя П. Вимоги часу // Мистецтво. 1961. № 5. С. 10–11.
4. Говдя П., Пащенко О. З позицій реалізму // Мистецтво. 1963. № 1. С. 23–25.
5. Горова Н. Явище мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х — початку ХХІ століття (на прикладі творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка) : дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / Націон. акад. мистецтв України; Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2016. 178 с.
6. Грабарь И. Реализм будет жить вечно // Против ревизионизма в искусстве и искусствознании: Сб. статей (сер. «Вопросы эстетики», вып. 2) / общ. ред. Ю. Калашникова, Г. Недошвина. Москва: Искусство, 1959. С. 7–8.
7. Заплотинська О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. ХХ ст. (Історико-культурний аспект): автореф. дис. ... канд. істор. наук: 07.00.01 / Ін-т історії України НАН України. Київ, 2006. 20 с.
8. Заплотинська О. «Формалізм чи новаторство?» Інтелектуальний нонконформізм в офіційному дискурсі 1960–1970-х рр. в Україні // Український історичний журнал. 2006. № 1. С. 145–157.
9. Касян В. Натхнення творчість художників // Мистецтво. 1961. № 5. С. 17–21.
10. Косаревська Р., Левченко О. Переосмислення класичного мистецтва: дослідження сучасного підходу до виявлення форми мистецтва (живопис, скульптура, архітектура) та його реінтерпретація у суспільстві // Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 66. Т. 2. С. 39–44. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/66-2-5>
11. Лебедева К. Микола Глушенко — художник і шпигун. Харків; Київ: Вид. О. Савчук; Бібліотека українського мистецтва, 2022. 160 с.
12. Ленин В. И. О литературе и искусстве. Изд. 5-е. / сост. И. И. Крутикова. Москва: Худ. л-ра, 1976. 827 с.
13. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
14. Соломонов М. Поезія часу // Мистецтво. 1961. № 6. С. 7–8.
15. Рипська Н. Сучасність і засоби художнього виразу // Мистецтво. 1962. № 5. С. 25–28.
16. Рипська Н. Удосконалення майстерності // Мистецтво. 1969. № 6. С. 6–8.
17. Тетяна Яблонська. Щоденники, спогади, роздуми / упор. Г. Атаян та І. Зайцева. Київ: Родовід, 2020. 584 с.

References

- *** (1961). *Vypravdaty vysoke doviria* [To justify the high trust], *Mystetstvo*, 5, 2–3 [in Ukrainian].
- Ataian, H. & Zaitseva I. (Eds.). (2020). *Tetiana Yablonska. Shchodennyky, spohady, rozdumy* [Tatiana Yablonska. Diaries, memories, reflections]. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Bergson, A. (2010). *Tvorcha evolyuciya* [Creative evolution]. Kyiv:

- Vydavnytstvo Zhupanskohe [in Ukrainian].
- Grabar, I. (1959). Realizm budet zhit vechno [Realism will live forever]. In Yu. Kalashnikov, Yu. & Nedoshivin, G (Eds.). *Protiv revizionizma v iskusstve i iskusstvoznanii* (pp. 7–8) Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Horova, N. (2016). *Yavyshe mystetskoho suprotyv v kulturnomu sere-dovyshechi Ukrainy druhoi polovyny 1950-kh — pochatku XXI stolittia (na prykladi tvorchosti Ady Rybachuk i Volodymyra Melnychenka)* [The Phenomenon of Artistic Resistance in the Cultural Environment of Ukraine in the Second Half of the 1950s — the Beginning of the XXIst Century (on the Example of the Works of Ada Rybachuk and Volodymyr Melnychenko)] [Ph.D. dissertation, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Hovdia, P. (1961). Vymohy chasu [The demands of the times]. *Mystetstvo*, 5, 10–11 [in Ukrainian].
- Hovdia, P. & Pashchenko, O. (1963). Z pozytsii realizmu [From the standpoint of realism]. *Mystetstvo*, 1, 23–25 [in Ukrainian].
- Kasiian, V. (1961). Natkhenna tvorchoist khudozhnykiv [Inspirational work of artists]. *Mystetstvo*, 5, 17–21 [in Ukrainian].
- Kosarevska, R., Levchenko, O. (2023). Pereosmyslennia klasychnoho mystetstva: doslidzhennia suchasnoho pidkhotu do vyavlennia formy mystetstva (zhyvopys, skulptura, arkhitektura) ta yoho reinterpretatsiia u suspilstvi [Reinterpretation of classical art: a study of the modern approach to the discovery of the art form (painting, sculpture, architecture) and its reinterpretation in society]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 66(2), 39–44 [in Ukrainian].
- Lebedieva, K. (2022). *Mykola Hlushchenko — khudozhnyk i shpy-hun* [Mykola Hlushchenko: An artist and a spy]. Kharkiv, Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk; Biblioteka ukrainskoho mystetstva [in Ukrainian].
- Lenin, V. (1976). *O literature i iskusstve* [On literature and art]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Rypska, N. (1962). Suchasnist i zasoby khudozhnoho vyrazu [Modernity and means of artistic expression]. *Mystetstvo*, 5, 25–28 [in Ukrainian].
- Rypska, N. (1969). Udoskonalennia maisternosti [Improvement of skill]. *Mystetstvo*, 6, 6–8 [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi* [A century of nonconformism in Ukrainian visual art]: A monograph. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Solomonov, M. (1961). Poeziia chasu [The poetry of time]. *Mystetstvo*, 6, 7–8 [in Ukrainian].
- Zaplotynska, O. (2006). Intelktualnyi nonkonformizm v Ukraini v 60–70-kh rr. XX st. (Istoryko-kulturnyi aspekt) [Intellectual nonconformism in Ukraine in the 1960s and 1970s. (Historical and cultural aspect)]. [A summary of the Candidate dissertation, Institute of History of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv] [in Ukrainian].
- Zaplotynska, O. (2006). „Formalizm chy novatorstvo?” Intelktualnyi nonkonformizm v ofitsiinomu dyskursi 1960–1970-kh rr. v Ukraini [„Formalism or innovation?” Intellectual nonconformism in the official discourse of the 1960s–1970s in Ukraine]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 1, 145–157 [in Ukrainian].

Poliakova M.

The Concept of “Innovation” in Ukrainian Art Criticism of the 1960s: On the History of the Term

Abstract. Within the framework of the history of concepts, the term “innovation” as it was understood by Ukrainian art critics and artists during the reign of socialist realism and at the same time the emergence of non-conformist Ukrainian art (1960s) is considered. It was revealed that the encouragement of innovation, so widespread in the art of socialist realism, did not mean giving the artist a creative freedom (which is a fundamental principle of art in general) but was a requirement to observe the stylistics and aesthetics of realism, to search for forms, albeit new, but filled only with socialist content. The terms “realistic innovation,” “formalism,” “tradition,” “modernism,” “artistic skill,” etc., which are related to the term “innovation,” are also considered. The harsh criticism of formalism (“formalistic tricks”) in Ukrainian art publications artificially restrained the innovative experiments of the artists.

Keywords: 1960s, art, socialist realism, innovation, formalism, criticism, history of terms, socio-cultural component.

Стаття надійшла до редакції 29.01.2024