



Ольга БЕЛОВА

САМОВИЗНАЧЕННЯ МИТЦЯ В 20-ИХ РР. ХХ СТ.: ХУДОЖНЯ ІНТЕНЦІЯ І ХУДОЖНЯ САМОРЕФЛЕКСІЯ

Olga BELOVA. On Self-Determination of Artist at 1920s: Creative Intention and Productive Self-Reflection.

Зміна світоглядних позицій та орієнтирів у культурно-мистецькому житті поч. ХХ ст., пов'язана зі зміною естетико-філософського підґрунтя митця як автора художніх текстів, новатора пореволюційної доби, актуалізує дослідження проблеми його самовизначення у мистецькому середовищі 20-их рр. ХХ ст.

“Історія ХІХ ст., – як зазначає О.Блок, – це історія несамовитого будівництва “гуманної цивілізації”, яка виявилася застарілою на початку ХХ століття. Надія на те, що маси можуть цивілізуватися, виявилася неспроможною”. У статті “Позачасовість” О.Блок пише: “Люди почали жити дивним, зовсім чужим людству життям (...) вони перестали розуміти мистецтво”. Згодом Вяч.Іванов у статті “Поет і чернь” зазначає, що лише через занурення у стихію фольклору “поет” і “чернь” знов пізнають один одного”¹.

На різних етапах розвитку суспільства формуються різні взаємовідносини автора і реципієнта. В Україні у 20-их рр. ХХ ст. між художньою культурою та соціальною дійсністю, а, відтак, і між художником і суспільством назріває певний конфлікт, пов'язаний зі зміною світоглядних концепцій митця. Таким чином, формується ланцюг опозиційних взаємозв'язків “митець – художній твір – глядач”². Художник стає незрозумілим, але, водночас, потрібним суспільству (глядачу або

споживачу художніх цінностей), частіше, його інтелектуальній та прогресивній частині.

Проте з початком нового століття, яке відразу проявило свій революційний характер, художник змінює “традиційне” бачення картини світу на “нетрадиційне”, певним чином знакове, міфологічне, пророчє. Відтак, більша частина суспільства або зовсім не приймає художника-новатора, як і все сучасне мистецтво, або намагається повернути його до усталених художніх стереотипів. Згодом незрозумілі твори мистецтва, їх складність, несподіваність, випадковість, антиестетизм суспільством традиційних поглядів та переконань починають сприйматися як дитячі витівки та примхи художника, як певна гра в таємничість, містифікацію.

Так, можемо стверджувати, що часто кульмінацією твору художника стає смерть як кінець всього. Проте таке відтворення дійсності було не просто витівкою митця, а визначало глибокий символізм його творчості. Наміри автора зводились до того, що разом з героєм вмирає і сам художник, охоплений відчаєм духовної міфологічної самотності, жахаючись назріваючого майбутнього.

Як зазначає дослідник О.С.Найден, в Україні на поч. ХХ ст. конфлікт між митцем і суспільством не набуває такого непримиренного характеру, як в інших країнах. Такий висновок автор робить на підставі порівняння друкованих виступів художників, критиків, мистецтвознавців європейських країн, Росії і України³.

Так, проблема взаємозв'язків митця і суспільства знаходить свій вираз і в українській мистецькій періодиці. Статті Д.Бурлюка у газеті “Юг” (1904), ряд київських газет, статті Іздебського в київському журналі “Искусство” (1910), М.Сріблянського у часописі “Українська Хата” (1910), М.Семенка у збірці “Кверо” (1913), О.Богомазова – передмова до каталогу виставок “Кільце” (1914) – були, в основному, присвячені аналізу нового мистецтва та проблемам його розуміння публікою⁴. Конфлікт між художником і суспільством у них був відображений лише побіжно, і не

¹Ільницький М.М. От поколения к поколению: Литературно-критические очерки и портреты. – Москва: Советский Писатель, 1984. – С. 145.

²Каган М.С. Эстетика как философская наука: Университетский курс лекций. – СПб.: Петрополис, 1997. – 543 с.

³Бірюков С. Сигма авангарда: [О новых и старых тенденциях в современной литературе] // Литературная Газета. – 1993. – 17 фев. – С. 4.

⁴Культурологія: українська та зарубіжна культура. Навч. посібн. / За ред. М.М.Заковича. – К.: Знання, 2004. – 567 с. (Вища освіта ХХІ століття). – С. 511.

набув такого гострого характеру, як у виступах О.Блока, А.Белого, Д.Мережковського. Це, передусім, пояснюється тим, що вся культура України 1920-их рр., культура суспільства і художника, була надзвичайно просякнута фольклорними початками, народною лірикою, орнаментикою. Це стосується, насамперед, творчості Д.Бурлюка, О.Архипенка, О.Богомазова, О.Екстер, К.Малеви́ча, Г.Нарбу́та, Федора та Васи́ля Кричевських, А.Петрицького, М.Бойчука, В.Меллера, В.Падалки та інших митців.

Постановка проблеми самовизначення митця у соціокультурному просторі поч. ХХ ст. вимагає розглядати феномен творчої інтелігенції як чинника модернізаційних процесів суспільства, а також особливості зміни традиції, її наслідування і трансформації в естетичних поглядах представників різних художніх напрямів.

Відчуваючи себе спадкоємцями української культури, митці-традиціоналісти прагнуть повернутися до духовності через відродження цілісності життя та цінностей попередніх епох. Проте уявлення про майбутнє в них було вкрай невизначене, і всі їх позитивні починання часто набували утопічного характеру, часом замінювались естетичними спробами нової міфотворчості⁵.

Митець-новатор по-новому сприймає і розуміє дійсність 1920-их рр., всю її катастрофічність. Його семантичне бачення світу вимагає появи якісного, підготовленого глядача, здатного до розкодування його текстів. А формування якісного глядача значною мірою залежить від характеру та оперативності резонування в суспільстві його реакцій і відгуків на сприйняте мистецтво, рівня розвиненості художньої комунікації між митцем і глядачем. В українському мистецтві визначаємо формування глядача не тільки через безпосереднє сприйняття творів мистецтва, а й у процесі художнього спілкування, оцінки та обговорення художніх творів на чисельних виставках, лекціях, диспутах.

Таким чином, художні інтенції митців-новаторів 20-их рр. ХХ ст. зводяться до творення нової реальності та духовного оновлення людства шляхом пошуку нових цінностей, ідеалів, засобів художньої виразності і художньої комунікації. Альтернативу занепаду життя і творчості митці вбачають в поверненні до архаїки, до першодже-

рел, до фольклорних мотивів. А це, в свою чергу, побуджує художників до самоствердження, до використання різних прийомів естетичної гри, "коли зрушуються часові і просторові плани, а фантазія і реальність міняються місцями"⁶. Так, в своїх творах митці-новатори відображають згубні наслідки розпочатих в Україні в 1920-их рр. процесів колективізації, індустріалізації, занепад села, технізацію великого міста, стверджуючи, що в світі, де людині загрожує перетворення на придаток машини, як захисна реакція зростає прагнення оновлення, у тому числі і шляхом звільнення від всього нав'язаного, нормативного, традиційного.

В українському мистецтві це знаходить свій вираз і в творчості Петрицького, Екстер, Татліна – передусім, в маскарадних костюмах, чудернацьких композиціях, манірних арлекінах, оперно-балетних інтерпретаціях, тощо. Таки чином, українське мистецтво стає в 1920-их рр. не віддзеркаленням реальності, а полем для внутрішньої саморефлексії митця, його прагнення до самоствердження і самореалізації.

Так, етнокультурний інтерес у професійних майстрів значно посилюється в 20-их рр. ХХ ст., у зв'язку із кризою художньої системи, і, відповідно, пошуками нових естетико-філософських та просторово-пластичних концепцій. Проте, новий глядач (що діє за схемою сприйняття - оцінка - критика) формується значно пізніше, ніж художники починають пропагувати та відкривати глядачу цінності нового мистецтва. Насичення творів семантичними ознаками, новими засобами художньої виразності, синтезом різних художніх прийомів поступово сприяє тому, що художній твір починає сприйматись глядачем як відкритий шлях до пізнання нової реальності, вектор в майбутнє.

Досить характерним в 1920-их рр. був той факт, що більшість митців не тільки займались художньою діяльністю, а й були мислителями-інтелектуалами, знавцями фольклору, міфології, проникали в таємниці архетипів та обрядових витоків мистецтва, були авторами прозових творів, есе, наукових трактатів. Майже кожен український митець мав свою формулу світу та теорію щодо взаємовідносин культури і природи, життя і мистецтва. Це, насамперед, О.Архипенко,

⁵Кличко Давид: [про міфологічний образ в мистецтві] // Арт-ліга.- 1999.- № 2.- С. 80.

⁶Богомазов О. Картина – глядач: фрагменти з трактату "Живопис і елементи".- Хроніка 2000: Наш край.- 1992.- № 1.- С. 135.

О.Богомазов, М.Бойчук, В.Пальмов, К.Малевиц, Д.Бурлюк, О.Екстер, А.Петрицький.

Творча особистість посідає в українському суспільстві 20-их рр. місце “світського рятівника”, “пророка”. Проте в 20-их рр. політизація суспільного життя стає на заваді усвідомленню митцем свого призначення, відстоювання свого творчого “я”. Прагнення до вільного художнього самотвердження активізаує “нову релігійну свідомість”, “богошукання”, “богобудівництво”. Художня саморефлексія митця-пророка зводиться до пошуків нової духовності для власного розуміння дійсності, самоосягнення, усвідомлення своєї ролі в культурно-суспільному житті пореволюційної доби та здатності впливати на процес перебудови суспільного життя та суспільної свідомості.

В ідеологічному мистецтві модель “митець-пророк” також набуває специфічного змісту. До прикладу, митці-традиціоналісти стають пророками нового соціального устрою, через художню творчість прорікають нове відродження через довіру новій владі. Авангардисти пророкують духовне оновлення суспільства шляхом повернення до першооснов світу, до “чистого” мистецтва, до самозаглиблення.

Отже, в українському мистецтві 1920-их рр. можемо виділити дві моделі митця-пророка: “пролетарський митець-пророк” та “митець-пророк радикал”, і що характерно, часто чітко визначити приналежність майстра до якоїсь із цих моделей досить складно. Це знаходить своє логічне пояснення у тому, що в умовах непередбачених утисків влади митці змушені маневрувати і частково змінювати своє творче покликання на примусове виконання партійних завдань. Це відобразилось на творчості таких радикальних творців-новаторів, як: М.Семенко, О.Слісаренко, А.Петрицький, М.Бойчук, В.Падалка тощо. Проте, безумовно стверджуємо про їх вагомий внесок в розвиток новаторського мистецтва пореволюційної дійсності.

Самовизначення митця в українській художній культурі 20-их рр. ХХ ст. на основі моделі “митця-пророка” визначає експериментальність, універсальність художнього світогляду епохи і поєднується із відчуттям харизматичності соціальних та національних ідей. Внаслідок розширення кола публіки й розвитку засобів масової інформації митець та його творчість стають відкритими для широкого загалу, програмні завдання

(маніфести, декларації, лозунги) сягають великого розголосу. Художні інтенції митця-пророка в українському мистецтві реалізуються у вираженні духу часу шляхом звернення до ірраціоналізму, власних виразів своєї душі, відчуттів та інтуїцій. Пророкуючи нове майбутнє, художник інтуїтивно відчуває свою спроможність і покликання врятувати людство, привести його до духовного оновлення засобами мистецтва.

У сфері соціального буття саморефлексія митця-пророка визначається у наданні переваги покликанню над визнанням, ідейному або художньому новаторству над пануючими смаками, оригінальності над конвенційністю, “харизмі” митця над успадкованими методами творчості й інституціональними її обмеженнями. В сфері усвідомлення витоків творчості це означає орієнтованість на протиставлення сакральному, “вертикального виміру” духовності повсякденного “горизонтального виміру”, спрямованість творчої місії митця на універсальність пошуків першоджерел або на передбачення майбутнього.

Надзвичайна харизматичність українських митців 20-их рр. ХХ ст. полягає в гармонійному поєднанні різних естетичних принципів (“кларнетизм” П.Тичини, “перетворення” Л.Курбаса), прагненні стати фундаторами національного стилю мистецтва, цілих його галузей (Г.Нарбут, М.Бойчук), поєднати “варварський дух” Сходу із формалістичними експериментами Заходу (Д.Бурлюк, О.Архипенко). Часом вони приймали революцію з усією її жорстокістю (М.Хвильовий), прагнули поєднати більшовицьку ідею модернізації з ідеєю національного розквіту. Але масштаб взятої на себе місії в умовах зростаючого тиску влади обертається усвідомленням себе жертвою, внутрішнім конфліктом, коли ототожнення митця з владою переростає у протистояння або підкорення.

Тому у післяреволюційному суспільстві, внаслідок впливів на нього концепцій “формальної школи” та “соціального замовлення”, відбувається переоцінка ролі митця. В процесі самовизначення окремих митців, модель “митця-пророка” в її різноманітних виявах стає в 20-их рр. ХХ ст. не завжди оптимальною і дієвою, оскільки програмний характер українського мистецтва цього періоду формується не лише шляхом заборон, а й заохоченням певних угруповань (до прикладу, футуристичних).

Прагнення зблизитись з політичною верхівкою чи протистояти їй, викликають загрозу для митця бути поглинутим державною ідеологією. Це спонукає обирати тактику “митця-майстра” у творчості. Поширеною стає тенденція до перетворення митця на “виробника”, що втілює в життя задану йому ідейну програму, зводить національне до рівня форми.

Демонстративна десакаралізація цінностей минулого, відмова від усіх творчих пошуків, зміна в естетиці та художній практиці діалектики “форма-зміст” на “форма-матеріал”, – спонукає формалістів розглядати митця передусім як “майстра”, а пророцтво та месіанізм вважати одним із формальних прийомів, спрямованих на досягнення художнього ефекту. Звідси – апологія ексцентризму, монтажності, механістичності в творчості⁷.

Таким чином, в 20-их рр. ХХ ст. проблема самовизначення митця набувала статусу виконавця “соціального замовлення”, що знаходило вираз в різних видах та жанрах мистецтва (нарисі, плакаті, документальному кіно), тобто відбувалась інтегрованість митця в систему художнього виробництва.

Крім того, у центрі культури радянської доби 1920-их рр. з'являються постаті, здатні трансформувати класичну традицію у відповідності до нових державних умов, створюючи “міф революції”. Так, В.Іванов поєднував необхідність “мистецтва замовлення” з міфотворчістю, постають “митця-пророка”, який подолав свій індивідуалізм. Влада зупиняється на “класичній” моделі, яка сприяє формуванню компромісних способів самовизначення митця як “вчителя” мас й водночас вдячного “учня” класичної традиції. Модель “митця-пророка” заперечується на користь офіційної ідеології та сакралізації влади. На зміну вільній інтерпретації традицій та стилів в межах моделі “митця-майстра” приходять “ретрансляція” визнаної класичної спадщини.

Цікавими з цієї точки зору є розписи Червоноармійського клубу В.Єрмілова. Вони є яскравим зразком того, як новий, революційний зміст окремі художники намагались виразити через новаційну, “революційну” форму. Проте такий симбіоз не знайшов свого подальшого втілення. Вже

наприкінці 20-их рр. стало очевидним, що лише реалізм може втілити ідеї та образи соціалістичної дійсності⁸.

Важливими також є позиції М.Зерова, М.Йогансена, М.Куліша, В.Маяковського. Зокрема, М.Йогансен підходить до моделі “митця-майстра” як до спроби уникнути тиску ідеології на митця художніми засобами, навіть використовуючи її ж формули. Відтак, митець перетворюється на гравця, який застосовує штампи, сюжети, прийоми й навіть пародіює “пророчий дискурс”. Майстерність виступає суттєвим фактором збереження творчої особистості. Пророкування в цій ситуації виникає не як особистісний афект, містифікація індивідуальності, а як результат діалогу образів “міфориторичної культури” і сучасності⁹.

Таким чином, ставлення митця до пануючих ідеологем часто було неоднозначним. З огляду на це, можемо стверджувати, що художні інтенції митця-майстра в 1920-их рр. також частково суперечать ідеологічним установкам на мистецтво (хоча і не так радикально, як в митців-пророків), а художня саморефлексія, виражена в індивідуалізмі та самоутвердженні власної гідності, ставить життя митця під загрозу, вимагає відмовитись від власного “я”.

Розглядаючи проблему самовизначення митця в 20-их рр. ХХ ст., слід зазначити, що художні інтенції митців даного періоду визначаються в залежності від їх слідуванню офіційній ідеології. Часто митці-новатори заперечують свою творчість на користь збереження власного життя, не повертаючись до намірів засобами мистецтва “оздоровити” людство, відкрити нову реальність. Саморефлексія митця в 20-их рр. визначається як пророча, міфотворча, як місія спасителя пореволюційного суспільства. Проте, знову-таки, активною їх мистецька позиція є допоки влада не починає діяти стосовно їх творчості радикально. Так, частина митців, що творили всупереч установкам влади (Д.Бурлюк, М.Бойчук, Л.Курбас, К.Малевич) або змушені були емігрувати, продовжуючи вести активний діалог з суспільством з-за кордону, або були заслані в Сибір та знищені.

⁷Гюнтер Г. Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы Литературы.– 1992.– № 3.– С. 170.

⁸Белая Г. Авангард как богоборчество // Вопросы Литературы.– 1992.– № 3.– С. 116.

⁹Хроніка 2000. Наш край. Український культурологічний альманах.– К.: Довіра, 1993.– № 5 (7).– С. 57.