

УДК 069(477.54)

Мельникова У.П.

Харківський національний педагогічний
університет ім. Г.С. Сковороди

КОНЦЕПЦІЇ «МАСОВОГО» ТА «КОЛЕКТИВНОГО» В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1920-Х РОКІВ

Мельникова У. П. Концепції «масового» та «колективного» в українському мистецтві 1920-х років. У статті досліджуються провідні мистецькі концепції 1920-х років, які багато в чому зумовили тенденції в теорії і художній практиці означеного періоду та загалом вплинули на становлення й розвиток пореволюційного українського мистецтва, зокрема в таких видах «колективної» творчості, як монументальне мистецтво, книжкова графіка тощо. У розвідці докладно аналізується теоретичне обґрунтування концепцій «масового» та «колективного». Виокремлюються такі особливості «колективного» мистецтва, як відхід від станковизму, актуалізація монументально-декоративного твору. Підкреслюється, що в співавторстві індивідуальність поступається, відходить на другий план, трансформується до рівня узагальнення, що зумовлене також прагненням зберегти цілісність композиції. Ім'я художника зникає і замість підпису окремого автора твори маркуються узагальнено: «робітня», «майстерня» тощо. Дослідниця вводить до наукового обігу маловідомий художній доробок, який увиразнює стильові особливості українського «колективного» мистецтва першої третини ХХ ст.

Ключові слова: монументально-декоративне мистецтво, масове мистецтво, колективна творчість.

Мельникова У.П. Концепции «масового» и «колективного» в украинском искусстве 1920-х годов. В статье исследуются ведущие художественные концепции 1920-х годов, во многом обусловленные тенденциями в теории и художественной практике данного периода, повлиявшие на становление и развитие послереволюционного украинского искусства, в частности в таких видах «колективного» творчества, как монументальное искусство, книжная графика и т. д. В исследовании подробно анализируются теоретические обоснования концепции «масового» и «колективного». Выделяются такие особенности «колективного» искусства, как отход от станковизма, актуализация монументально-декоративного произведения. Подчеркивается, что в соавторстве индивидуаль-

ность уходит на второй план, трансформируясь до уровня обобщения, что обусловлено стремлением сохранить целостность композиции. Имя художника исчезает, а вместо его подписи произведение маркируется обобщенно: «робитня», «мастерская». Исследователь вводит в научный оборот малоизвестное художественное наследие, которое иллюстрирует стилевые особенности украинского «колективного» искусства первой трети ХХ в.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, массовое искусство, коллективное творчество.

Melnykova U.P. Conception of «mass» and «collective» in Ukrainian art of 1920s. This article's researching the leading art conceptions of 1920s, which determined many trends in theory and art practice. It had a big influence on formation and development of revolutionary Ukrainian art, especially in such «collective» creation like monumental art. In this research detailed analyzed the theoretical grounds of «mass» and «collective» conception. Here also underlined one particularity — it's a departure from easel image and actualize the monumental-decorative work, where co-authorship ousts an individualist. There's no artist's name, such works were signed more general: «workshop», «studio» and so on. To this scientific turnover was add little known art works, which shows the stylish singularity Ukrainian «collective» art in the first third part of twenty century.

Keywords: monumental-decorative art, «mass» art, collective creation.

Постановка проблеми. Тенденції і напрямки в художній спадщині першої третини ХХ ст. під оглядом провідних концепцій «масового» і «колективного» — цікава й ще недостатньо вивчена тема, яка пояснює особливості становлення, розвитку стильових напрямків у національному мистецтві. Цій темі зокрема присвячені наукові розвідки радянського періоду (Афанасьєв В. [2], Курильцева В., Яворська Н. [13]) та сучасні дослідження (Ковальська Л. [8], Ріпка О. [18], Соколюк Л. [22]). Утім, попри увагу науковців, і досі залишається почасти розкритою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стильова узагальненість монументального мистецтва першої третини ХХ ст. зокрема досліджується в монографії Л. Соколюк «Михайло Бойчук та його школа» [22], у статтях видань «Український модернізм» [23], «Феномен українського авангарду 1910–1935» [25] тощо. Мета нашої розвідки — розглянути концепції «колективного» й «масового», а також дослідити особливості їхнього відображення в низці мистецьких творів першої третини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Пореволюційне мистецьке середовище України було перейняте настроєм невизначеності щодо шляхів розвитку мистецтва, як і щодо місця художника в суспільному житті. І перше, і друге були взаємопов'язаними факторами. Ця пов'язаність яскраво простежується на прикладі занепаду станкових форм мистецтва.

Станкове малярство, що залишилося від попередньої — «буржуазно-поміщицької» доби, головним чином було розраховане на приватні замовлення. Проте «індивідуалістичні малювання картин цілою армією станковистів для мистецьких потреб буржуазії, для оздоблювання її помешкань, стало неможливе за нашої доби», — писав поет-футурист Г. Шкурупій [29: 27]. Замовниками станкових картин у цей час залишалися всього десятки заможних людей. Катастрофічний стан справ не рятувала навіть державна закупівля. Характерною рисою пореволюційної доби стало й те, що станковізм сприймався як допоміжний чинник, лабораторно-дослідницька робота для художника, де він загострював, удосконалював свою майстерність [6: 207].

Факт розриву між мистецтвом і соціальним оточенням став основним негативним явищем у мистецькому середовищі [4: 176]. Дотепер митець був споглядачем плинності життя, а в завдання нової доби не входило «пасивне фіксування дійсності» [21: 126]. У цьому вбачали також одну з причин банкрутства реалістичного напрямку як «мистецтва вчорашнього дня». Певним чином ситуацію корегувала тематика, — озброєння сталих форм реалізму пафосно-ідейними революційними гаслами. Але за ідеологічною машкарою тогочасні теоретики вбачали недалекоість задуму подібних творів. Перші чотири пореволюційні роки мистецтво переживало «занепад майстерства і форми», натомість квітнула спекуляція на революційних сюжетах [3: 217].

Як стверджував теоретик виробничого мистецтва Б. Арватов, станкові твори могли бути лише музейними експонатами, і саме в цьому полягала причина слабого впливу станкового мистецтва на людину [11: 30].

У пореволюційну добу серед апологетів пролетарського мистецтва домінувало уявлення, що пролетаріатові не потрібен закам'янілий академізм. Йому потрібні «неначе пробірні палати, куди приходитимуть люде з майданів, з вулиць, вибирати те, що їм до смаку і класти на це свою колективну апробату» [10: 31]. Саме колективність і масовість мали стати чільною засадою нового мистецтва. З приводу цього В. Коряк наголошував, що завданням пролетарського мистецтва є організація свідомості в душі трудового колективу й боротьба із суб'єктивізмом, індивідуалізмом та анархізмом [9: 107].

Характеризуючи особливості нової свідомості мистецтва, Л. Курбас зокрема зазначав, що «ще до війни з'явилася тенденція до масовості, виявлення масовості — це ознака того, що митці мали звичку передбачати, це значить, що в самому житті, самому бутті є велика закономірність: конфлікт політичний, економічний чи соціальний у якому-небудь масштабі, всесвітньому чи меншому, назріваючи, відбивається такою ж напруженістю в громадській психології» [12: 170].

Як проголошував основний ідеолог українського футуризму М. Семенко, «індивідуалістична доба скінчилась — людина захворіла від самотності. Людину тягне до гурту — це зовнішнє означення потреби вступу до комуністичної доби» [24: 62]. Звідси — думка про те, що колективістичність і зв'язок із масами є найважливішим завданням нового мистецтва, на протигагу мистецтву попередньої доби, яке ізолювало людину від суспільства [20: 29].

З іншого боку, ідея масового мистецтва полягала також у тому, що його повинні будувати всі трудящі маси, на основі досвіду й культурних надбань цілого людства. Тому й процес зростання радянського мистецтва слід розглядати з точки зору диференціації [27: 71]. Мистецькі угруповання виникають саме в час гострих суперечок навколо шляхів розвитку національної культури, що точилися в пореволюційній Україні.

Нова доба актуалізувала соціальні вимоги до мистецтва. Тогочасні теоретики вважали, що основним завданням художника є пошуки нового стилю, в ході яких слід керуватися принципами організованості, доцільності, колективізму, виразної цілеспрямованості та ідеологічної наснаженості [26: 87].

Наприклад, раціональний культурно-освітній вплив малярства міг найбільше виявитися в оздобленні громадських установ, зокрема клубів, де часто бувають робітники та селяни, тож саме там і мусить працювати пролетарський художник. Але залишалося відкритим питання, яку саме роботу та в якій формі він повинен виконувати. Що потрібно клубові: станкова картина чи фреска? Це питання хвилювало багатьох художників і спричинилося до напружених дискусій [див.: 29: 28]. Одним із критеріїв «масовості» мистецтва було тяжіння до монументальних завдань і проблем, до монументального трактування, яке самою своєю суттю мало бути зорієнтоване на масове споживання [28: 79].

Необхідність втілення монументально-декоративних проектів відстоювали армівці-бойчукісти. Вони ж були й найбільш послідовними в теоретичних питаннях та на практиці, обстоюючи думку, що монументальне фрескове мистецтво найближче до масового сприйняття. Тим часом їхні опоненти з «Нової Генерації» вважали, що це мистецтво недовговічне, адже вимагає великих затрат матеріалу — вапна, піску, фарб. Окрім того, в архітектурних спорудах поступово відкидалися зайві для нових стін цегла та вапно як технологічні супутники фрески, натомість використовувалися цемент і залізо для будівництва невеликих простінків у перемежуванні із великими заксленими поверхнями, де настінні фрески були зайві [29: 28].

Одним з adeptів та популяризаторів ідеї «колективної творчості» виступав М. Бойчук. У присвяченій йому монографії К. Сліпко-Москальцов писав: «... лише після Жовтня Михайлові Бойчукові нарешті щастить зреалізувати

улюблену ще в Парижі ідею про безіменну форму колективного співробітництва художників, за якою поодиноким особам, що обмежена творчо-виробничими можливостями «виростає» і посилюється в колективі» [цит за: 16: 93]. Ці зміни були пов'язані насамперед із відходом від станковізму та актуалізацією монументально-декоративних форм малярства, що, в свою чергу, мало суто практичне пояснення — зростали темпи будівництва великих громадських будинків, зокрема палаців, будинків відпочинку тощо [5: 119].

Бойчукісти підтвердили, що форма має логічно поєднуватися із середовищем, у якому ця форма застосовується, а також доречно обраним матеріалом, що доповнює та підсилює виразність зображеної форми. Чільні тези бойчукістів щодо засад колективної творчості для масового споживача були втілені в оздобленні Селянського санаторію біля Одеси, в якому брало участь 12 художників та 6 скульпторів [28: 83]. У фресці санаторію «Свято врожаю» ліву сторону написав М. Рокицький, праву — А. Мизін, центр композиції виконали К. Гвоздик та Е. Шехтман. Проте, як підтверджує А. Мордань, очевидець виконання твору, композиція виглядала цілісною структурою, що свідчило про єдність творчого задуму [14: 278].

Стилістична цілісність зберігається в кожному з творів, хоча водночас у них видно й особливості авторської манери. Так, у розписі О. Мизіна ледь відчутна архаїка, його живопис нагадує примітивістський стиль Т. Бойчука чи Н. Піросмані, що дозволяє підкреслити аграрність, селянськість, прадавній зв'язок українського селянина із землею. Тим часом М. Рокицький до авторського потрактування образів додає портретності, його персонажі дещо наближені до побутовізму. Натомість М. Шехтман ускладнює й структурує стінний простір, розбиваючи його складними та динамічними рухами, а фігури з фрески К. Гвоздика щільно вплетені в будову композиції.

На підготовчому малюнку А. Іванової можемо прослідкувати, як авторка в ескізному начерку до фрагмента розпису працювала над образом жниці та як по тому він трансформується в спільній роботі А. Іванової й М. Бойчука. У завершеній фресці художниця відмовилася від ефектного ракурсу й узагальнила складки одягу заради цілісності композиції з чоловічою фігурою, яку зобразив М. Бойчук. На таких прикладах можна прослідкувати, у чому саме полягає особливість, а разом із тим і складність колективної праці.

Попри те, що ідея колективного набула широкого розповсюдження, вона мала й противників. Скажімо, колективний підхід до творчості не поділяв А. Петрицький: «... я є індивідуалістичним остільки, оскільки картина, книга виконується одним автором, і не так, як роблять кожний член колективу індивідуально, а робота зроблена називається «робота майстерні М. Бойчука»» [17: 54].

Ідея колективного у бойчукістів починалася ще з етапу здобування освіти: у процесі колективної роботи студенти під керівництвом майстра мали оволодівати властивостями матеріалів та набувати елементарних знань лінії і форми [31: 59]. Бойчук був переконаний у тому, що не варто боятися запозичувати в інших, коли це сприяє покращенню роботи, а високі досягнення, надбання навичок і знань — все походить від колективного експерименту [31: 60]. Коли хтось зі студентів звернувся до митця, аби той щось пояснив персонально йому, Бойчук терпляче роз'яснив, що працює з цілим колективом, оскільки «все досягається колективною працею» [31: 65]. Власне, саме ці ідеї стали засадничими для АРМУ. Щоправда, взаємини між бойчукістами їхні опоненти з осудом називали «організаційний патріотизм» [30: 10].

Зорієнтована на масового споживача поліграфічна галузь посідала чільне місце в переліку сугестивних чинників доби. За часів українізації та літературного «масовізму» книжкова графіка набула нових характерних ознак, у широкому розмаїтті творчих, стильових пошуків. Стан книжки в кількісному, змістовому та художньому сенсі значно покращився. С. Павличко пише, що «літературна продукція дістала значно ширшу, ніж будь-коли, аудиторію. Зростав рівень освіти цієї аудиторії» [15: 170]. А до різноманітних експериментів з книжковим оздобленням зверталися художники різної спеціалізації та різних напрямків.

Вагомим чинником культурно-ідейного виховання мас В. Седляр уважав гравюру, адже вона тиражується й швидко розповсюджується. У книжковій продукції художник вбачав реальну можливість впливати на культурне зростання мас, що, своєю чергою, збільшувало попит на книжку, журнал, газету чи плакат [19: 102]. З огляду на великі накладки й доступність поліграфія мала змогу масштабно впливати на масову свідомість. «Мистецтво книги — є логичний і конче потрібний етап до втілення образотворчого мистецтва в маси» [6: 208]. Крім того, це був один з інструментів масової освіти [1: 67]. Широке використання книгодрукування робило його причетним до масової культури [7: 104].

Концепція масового мистецтва, з огляду на широку споживачську аудиторію, окрім тиражних форм продукції, прагнула й до великих за масштабами творів. Саме для тісної співпраці з масою художник виходив із кабінету та майстерні на вулицю й площу [21: 126]. Концепція масового мистецтва виростала із відповідних умов, колективного замовника: «кожна фабрика, кожний завод вже має свій клуб, виростають цілі районні палаци культури і т. ін. — ці нові центри нового колективного побуту, з їхніми величезними вимогами на відповідне мистецьке оформлення. Що-раз більші завдання стають також перед художниками в оформленні пролетарських свят та побутових речей для нового споживача» [28: 76].

Висновки. Підбиваючи підсумок, слід сказати, що теорії масового, колективного були не лише цікавими теоретичними проектами, відповідними до новітнього стилю й соціальних вимог доби, але й мали цілком реальне втілення. Ідеї колективної творчості й масового мистецтва стали наскрізними в теоретичній і практичній діяльності українських художників першої третини ХХ ст., визначальною ланкою в низці концептуальних проектів розвитку українського мистецтва.

Перспективи дослідження даної теми. Продовження розкриття теми «колективного» та «масового» мистецтва передбачається провести у *подальших студіях*.

Література:

1. Адольф Г. Книга / Г. Адольф // Авангард. — 1930. — № в. — С. 67–75.
2. Афанасьєв В. А. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві / В. А. Афанасьєв — К.: Мистецтво, 1967. — 240 с.
3. Врона І. «АРМУ» та її перша виставка в Києві / І. Врона // Червоний шлях. — 1927. — № 2. — С. 216–225.
4. Врона І. На шляхах революційного мистецтва (До підсумків I Всеукраїнської виставки АРМУ) / І. Врона // Вапльте. — 1927. — № 3. — С. 166–178.
5. Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі / І. Врона // Критика. — 1931. — № 1. — С. 118–137.
6. Горбенко П. Сучасні проблеми образотворчого мистецтва / П. Горбенко // Червоний шлях. — 1927. — № 2. — С. 203–215.
7. Каганов І. Культура української книги (Замість огляду) / І. Каганов // Критика. — 1928. — № 2. — С. 100–115.
8. Ковальська Л. Михайло Бойчук — учитель і митець / Л. Ковальська // Український модернізм 1910–1930; [Альбом] — Хм.: Галерея. — 2006. — С. 46–57.
9. Коряк В. Наукова критика / В. Коряк Організація жовтневої літератури. Газетні та журнальні статті 1919–1924 рр. — Х.: ДВУ, 1925. — С. 104–119.
10. Коряк В. Нове мистецтво. Твердження / В. Коряк // Мистецтво. — 1919. — Ч. 1. — С. 29–32.
11. Кулаєв К. В. Советская эстетическая мысль 20-х годов / К. В. Кулаєв — М.: Знание, 1990. — 64 с.
12. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас; [упоряд. М. Лабінський]. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.
13. Курильцева В., Яворская Н. Искусство Советской Украины / В. Курильцева, Н. Яворская. — М.: Государственное издательство «Искусство», 1957. — 300 с.
14. Мордань А. О ранних советских фресках на Украине / А. Мордань // Художник и город: сб. статей и публикаций; сост. М. Л. Терехович. — М.: Советский художник, 1988. — С. 270–282.
15. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / С. Д. Павличко — К.: Либідь, 1997. — 360 с.
16. Певний Б. До легенди про фрески на Хаджибейському лимані / Б. Певний // Сучасність. — 1979. — Ч. 5. — С. 80–94.
17. Петрицький А. Фактичні поправки до статті Врони / А. Петрицький // Нова Генерація. — 1929. — № 6. — С. 54–56.
18. Ріпко О. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Монументальне мистецтво, живопис, графіка, книга, декоративно-ужиткове мистецтво, скульптура, фотографії, документи: каталог виставки / О. Ріпко — Львів: Ред.-вид. відділ обл. управління по пресі, 1991. — 88 с.
19. Седляр В. Василь Касян / В. Седляр // Критика. — 1928. — № 3. — С. 102–105.
20. Скрипник Л. Асоціальні й соціальні мистецтва / Л. Скрипник // Нова Генерація. — 1929. — № 11. — С. 26–33.
21. Сліпко-Москальцов К. Радянський художник і мистецька спадщина / К. Сліпко-Москальцов // Червоний шлях. — 1928. — № 2. — С. 125–143.
22. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його школа / Л. Д. Соколюк. — Х.: Видавець Савчук О. О. — 2014. — 386 с.
23. Український модернізм 1910–1930 / [Альбом]. — Хм.: Галерея. — 2006. — 288 с.
24. Український футуризм. Вибрані сторінки / Укладання і коментарі Миколи Сулими; [передмова Іштвана Удварі; редактування Ангеліни Гедеш]. — Ніредьгаза: Педагогічний інститут ім. Дьордя Бешшенеї. Кафедра української і русинської філології, 1996. — 256 с.
25. Феномен українського авангарду: Каталог виставки — Вінніпег, 2001. — 196 с.
26. Холостенко Є. Нам треба марксистської мистецької критики / Є. Холостенко // Критика. — 1928. — № 9. — С. 82–91.
27. Холостенко Є. Образотворче мистецтво й самодіяльність мас / Є. Холостенко // Критика. — 1929. — № 9. — С. 70–78.
28. Холостенко Є. Перший досвід (З приводу розпису та скульптурного оформлення Всеукраїнського селянського санаторія) / Є. Холостенко // Критика. — 1929. — № 1. — С. 74–87.
29. Шкурупій Г. Диктатура богомазів / Г. Шкурупій // Нова Генерація. — 1929. — № 10. — С. 26–34.
30. Шкурупій Г. Реконструкція мистецтв / Г. Шкурупій // Авангард. — 1930. — № в. — С. 3–12.
31. Mykhailo Boichuk's Lectures on Monumental Art // Journal of Ukrainian Studies. — 1994. — № 2. — P. 59–108.