

ТЕОРЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ ІВАНА ВРОНИ ТА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ АРМУ

Мельникова У.П., доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Харківський національний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди

Анотація. Стаття присвячена теоретичному доробку Івана Врони, провідного теоретика українського мистецтва 1920-х – початку 1930-х рр. Його погляди, ідеї та концепції визначили декларативні принципи і художньо-естетичні засади Асоціації революційних митців України (АРМУ).

Ключові слова: художні об'єднання, національне мистецтво, масове мистецтво, виробниче мистецтво.

Аннотация. Мельникова У.П. Теоретические взгляды Ивана Вроны и художественно-эстетические основы АРМУ. Статья посвящена теоретическим работам Ивана Вроны, ведущего теоретика украинского искусства 1920-х – начала 1930-х гг. Его взгляды, идеи и концепции определили декларативные принципы и художественно-эстетические основы Ассоциации революционных художников Украины (АРМУ).

Ключевые слова: художественные объединения, национальное искусство, массовое искусство, производственное искусство.

Summary. Melnikova U.P. Ivan Vrony's theoretical sights and art - aesthetic bases ARMU. This article about theoretical works of Ivan Vrona. He is the leading theorist of Ukrainian art of the 1920th - beginning of the 1930th. His opinions about art, his ideas and concepts of the new art have defined declarative principles and artistic and aesthetic foundations of the Association of Revolutionary Art of Ukraine (Asotsiatsiia revoliutsiinoho mystetstva Ukrainy, or ARMU).

Key words: art unions, national art, mass art, production art, industrial aesthetics.

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Поява великої кількості теоретичних розробок та концепцій характеризувала мистецтво першої третини ХХ ст., постаючи чільною ознакою модернізму. Україна не була тут винятком із загальноєвропейської тенденції, однак історики й дослідники українського мистецтва, зокрема такі як В.Афанасьєв [1-3], Дж.Боулт [6], З.Виноградова [8], Д.Горбачов [11], О.Льницький [12], В.Касіян [13], О.Кашуба [15], М.Мудрак [20], Л.Попова та В.Павлов [22], С.Рябічева [24], оминали цей аспект, аналізуючи насамперед художній доробок окремих мистецьких спрямувань та персоналій [4-5, 7, 16, 18, 21, 23, 26-27]. Лишень останнім часом почали з'являтися дослідження, присвячені цьому – дуже важливому для розуміння особливостей розвитку національного мистецтва – явищу. Зокрема маємо на увазі статтю Л.Соколюк, де авторка подає аналіз теоретичних праць В.Седляра [26]. Проте ця розвідка радше є винятком, адже мистецтвознавці, актуалізуючи теоретичний дискурс, головним чином спираються на висловлювання й погляди самих художників (див: [4, 7, 16, 23, 27]). Натомість доробок теоретиків, чії концепції власне й формували художньо-естетичні засади мистецтва цього періоду, переважно залишається поза увагою сучасної науки. Відтак, запропонована стаття є одним із кроків у напрямку всебічного й об'єктивного дослідження мистецьких процесів першої третини ХХ ст. і зокрема 1920-х – початку 1930-х рр.

Ціль статті. Уперше в вітчизняному мистецтвознавстві розглядаються теоретичні праці чільного теоретика 1920-х рр., головного ідеолога Асоціації революційних митців України (АРМУ) Івана Врони.

Результати дослідження. Для АРМУ досить показовим був той факт, що художньо-естетичні засади її діяльності спершу були окреслені в теорії, а вже згодом знайшли своє відображення в практичній площині. Провідним ідеологом АРМУ виступив Іван Іванович Врона, який стояв біля витоків утворення асоціації. Він був одним із ініціаторів її утворення й очолював організацію з 1925 по 1929 рр. Окрім того, Врона також обіймав важливі посади ректора Київського художнього інституту (1924-1930), директора Київського музею західного та східного мистецтва (1925-1931) й голови Вищої кінорепертуарної комісії при Наркомосі УРСР (1926-1930). Та, перш за все, він був далекоглядним теоретиком із мистецькою інтуїцією, яка розвинулася під час студій у К.Юона та в Московському університеті [19, с. 138]. У низці опублікованих статей І.Врона увиразнив тенденції доби, обґрунтував

закономірність розвитку українського національного мистецтва «переходової доби», у контексті якої відстоював художньо-ідеологічні засади АРМУ.

Післяреволюційне покоління художників було покликане творити «велике мистецтво, яке завжди є найглибший вислів доби, витончена її філософія» [9, с. 90]. На думку І.Врони, саме на філософському підмурівку постає новітнє мистецтво. Як зауважує теоретик, «пізнання життя перестає бути самоціллю, чи засобом тільки з'ясування фактів та їх передбачення . . . , а засобом активної перебудови життя: знати, щоб зробити, знати, щоб переробити світ – це ідеал пролетаріату» [9, с. 96]. Теоретик АРМУ проектує ідею марксизму на мистецтво новітньої доби, адже вона цілком відповідала «тому активному світоглядowi й чинному творчому ставленню до дійсності, яке висловив Маркс і яке своїм вістрям скероване просто проти буржуазного пасивного пізнавального розуміння дійсності: “Філософи досі пояснювали світ, але справа у тому щоб його видозмінити”» [Цит. за: 9, с. 96]. Таким чином, подається філософське тлумачення «переходової доби», яка за найбільшу цінність має активний рух, момент переходу від однієї форми мистецтва в іншу.

Низка різностильових й різнонапрямкових форм мистецтва, які так виразно характеризують «переходову добу», були відображені у творчості учасників Асоціації. І.Врона мислив стратегічно, вважаючи, що є нагальна необхідність об'єднати й зібрати мистецькі сили України у час їх «ідеологічної розгубленості й організаційної розпорошеності» [9, с. 89]. Саме тому він наголошував на винятковій універсальності платформи Асоціації, до лав якої могли вступити митці найрізноманітніших спрямувань, а основною вимогою висувався новий погляд на мистецтво. При цьому теоретик використовує термін «революційне мистецтво», насамперед маючи на увазі авангардові, новітні тенденції [9, с. 89].

За твердженням І.Врони, мистецтво – це ідеологічна надбудова, соціальна сила, й воно завжди має класовий характер [9, с. 89]. Тому АРМУ декларувало абсолютне підпорядкування мистецької роботи інтересам і завданням класової боротьби й класової ідеології пролетаріату та його керівника компартії [9, с. 90]. Відповідно, передбачалося засобами впливу АРМУ прищеплювати митцеві «правильне громадське виховання», який мав відмовитися від ідеалістичних, релігійних містичних впливів тощо, а натомість створити мистецтво, функціональне у межах класової боротьби за комунізм [9, с. 90].

Теоретик здійснює замах на константні форми мистецтва, обґрунтовуючи нагальність перевиховання, внутрішнього органічного перетворення світовідчужування й світорозуміння [9, с. 90]. Проте, доречність існування станковизму І.Врона наполегливо відстоює, вказуючи на здатність станкового твору до видозміни, розвитку за нових обставин, зокрема, на те, що станковий твір може переходити на монументальні форми, розраховані на стіни, вулиці, площі, маси [9, с. 97]. Це твердження йшло в руслі тогочасних ідеологічних настанов щодо ролі мистецтва. Зрештою, маючи ґрунтовну

спеціальну освіту й практичний досвід художника, він не міг не розуміти різницю поміж монументалізмом та станковізмом. Відтак Врона вбачає широкий спектр можливостей і засобів використання станкового живопису, з якого постає наступне коло запитань, зосереджене навколо понять «форми» й «змісту».

У цьому контексті слід згадати його участь у дискусії щодо «форми» й «змісту», які розділили тогочасне мистецтво на різні полюси. На той час склалися два протилежних підходи до побудови нового мистецтва, у межах яких діяли всі угруповання тогочасного мистецтва, схилиючись на той чи інший бік [9, с. 91]. З найбільш радикальних у своїх прагненнях був ЛЕФ, який надавав чільне значення формальним чинникам, та АХРР, у якого переважав революційний зміст.

На переконання І.Врони, той художник, який послуговується лише змістом, залишається поза межами мистецтва. Водночас теоретик заперечує використання чистої форми, зауважуючи, що «форма, як така, як самоціль, є фетиш естетизму або голого ремісництва, оперування з голою самоцінною формою є шлях чистого іdealізму, схоластики, є алхемія й знахарство...» [9, с. 93]. Тому Врона наголошує на їх рівнозначній важливості, а відтак – хибності погляду щодо односторонньої виключності однієї зі складових: «виявилось, що обмежитись сюжетом ніяк не можна, революційна тема, як і всякий матеріал, має свої властивості й закони і вимагає нових засобів, методів обробки, а значить і вишукання відповідних форм втілення й виявлення; цей матеріал не мириться з старими методами трактовки, старими формами, що не організують, а убивають його» [9, с. 95]. Тож в основі художньо-естетичних засад АРМУ було положення про «форму» й «зміст» як дві сторони одного й того ж явища.

Узагальнюючи характер мистецького спрямування в соціально-політичній проєкції, Врона розмірковує щодо ширших аспектів мистецького впливу задля задоволення культурних потреб і вимог мільйонів трудящих, вихід на масову аудиторію. Й форми для цього мають бути відповідними: агітплакат, монументальний розпис громадських будівель, оздоблення побуту, загальнодоступна тиражна продукція, зокрема книга й прикладне мистецтво. Пореволуційні умови диктували не лише перегляд ролі та сугестивних чинників мистецтва в суспільстві – на всю широчінь постало питання про соціальне значення мистецтва, зокрема в контексті ленінського гасла щодо приналежності мистецтва народові. Після революції художник уперше отримав від держави соціальне замовлення, «вперше його покликано на службу революції» [25, с. 151]. Одним із критеріїв «масовості» мистецтва було тяжіння до монументальних завдань і проблем, до монументального потрактування, яке самою своєю суттю мало бути зорієнтоване на масове споживання [30, с. 79].

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,

в широкому розмаїтті творчих, стильових пошуків. Стан книжки в кількісному, змістовому та художньому сенсі значно покращився.

Концепція масового мистецтва, з огляду на широку споживацьку аудиторію, окрім тиражних форм продукції, прагнула й до великих за масштабами творів. Саме для тісної співпраці з масою художник виходив з кабінету та майстерні на вулицю й площу [28, с. 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» [30, с. 76].

І.Врона виводить нову потребу суспільства, де «мільйонам і десяткам мільйонів будуть властиві не *анархічні*, а організовані, не салонно-замкнені та індивідуалістичні, а масові й колективістичні форми сприймання та споживання мистецтва. . . Мистецтву потрібні нові методи, нові засоби, щоб організувати нову психіку, організувати новий побут» [9, с. 91].

Заповнити прірву між життям і мистецтвом, стираючи чітку грань поміж речами високого мистецтва та речами побуту мало на меті

виробниче мистецтво. У дисертаційному дослідженні Л.Соколюк акцентує тяглість традицій українського виробничого мистецтва від ВХУТЕМАСу. Й по тому, головний інспектор з художньої освіти І.І. Врона ставить питання про необхідність розв'язання проблеми наукового марксистського підходу до будівництва системи мистецької освіти, про її переорієнтацію на художньо-технічний профіль. Перед мистецтвом відкрився шлях активної участі в будівництві життя, в оформленні нової психології та нового побуту шляхом оформлення речей [9, с. 96]. Як писав Врона, був визначений чіткий напрям до «максимальної індустріялізації мистецтва, що цілком занедбала попередня буржуазна естетика з її культом станковізму, як вищої форми мистецтва» [9, с. 91]. Таким чином, АРМУ заперечувала протиставлення чистого мистецтва – виробничому та станковізм – мистецтву утилітарних речей. Ключовим її принципом була культурно-мистецька рівноцінність обох цих ділянок, принцип однакової їхньої вартості й придатності для громадського життя та революції [10, с. 220]. Надалі виокремиться істотна національна своєрідність виробничого мистецтва: українські виробничники свідомо або підсвідомо пов'язуватимуть промислове, виробниче мистецтво із народним прикладним. Ця спорідненість – у безпосередньому зв'язку з побутом. В.Коряк з гумором зауважував, що «був час, коли ніхто й не гадав, що звичайнісінька тарілка, що з неї їдять борщ – може бути твором мистецтва» [17, с. 89].

Останнім, але не менш важливим пунктом платформи АРМУ її чільний теоретик розглядав національне питання у мистецтві. І.Врона декларує, що АРМУ базується «на інтернаціональній класовій ідеології марксизму і на

інтернаціональних досягненнях світового мистецтва» [9, с. 98]. Проте, покликаючись на розгляд національного питання в політиці й культурі в резолюціях та документах Комуністичної партії, він зауважує, що завдання Асоціації має бути скероване «на вивчення, розвиток і піднесення національних мистецьких форм і елементів форми, що були занедбані в минулому й затримані на кустарному рівні політикою царату» [9, с. 98]. Тут спостерігаємо, що Врона опинився у складній ситуації, адже марксистська ідея передбачала знищення нації при наближенні до комунізму. Втім, увесь попередній шлях українського мистецтва ХХ ст. – це виборювання свого права на національну ідентичність. Щоб «примирити» таке розходження, теоретик підтримував тогочасну політичну тезу партії, що начебто засуджувала попередню національну політику царського уряду.

Проголосивши себе антагоністами АХРР, засновники АРМУ обрали національні принципи моделювання новітнього мистецтва у якості чільних засад своєї діяльності. Спираючись на національні пріоритети, АРМУ змушена була вступити в жорстку боротьбу з російською АХРР, що намагалася відродити “дореволюційну гегемонію російського мистецтва на Україні в його самих, не зважаючи на революційну фразу, консервативних формах” [10, с. 218]. Таким чином, за нових умов сама поява українських об’єднань була зумовлена не лише потребою створення національного мистецтва, але й захисту його від негативних зовнішніх впливів [10, с. 219].

Висновки. Підсумовуючи, можемо зазначити, що у своїх теоретичних працях І.Врона не лише окреслює дійсний стан пореволюційного мистецтва, але й виводить чіткі орієнтири для подальшого логічного розвитку українського національного мистецтва. І саме це знаходить відображення в художньо-естетичній платформі АРМУ, яка в основі має яскраво виражену марксистську політику.

Література:

1. Афанасьєв В.А. Про естетичні основи українського образотворчого мистецтва XIX – початку ХХ ст. // Українське мистецтвознавство. – К.: Наукова думка, 1971. – Вип. 5. – С. 91 – 106.
2. Афанасьєв В.А. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. – К.: Мистецтво, 1967. – 240 с.
3. Афанасьєв В.А. Український радянський живопис. – К.: Вид. Академії наук Української РСР, 1962. – 64 с.
4. Білокін С. Колективізм – пафос творчості Михайла Бойчука // Образотворче мистецтво. – 1988. – № 1. – С. 22 – 25.
5. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Монументальне мистецтво. Живопис. Графіка. Книга. Декоративно-ужиткове мистецтво. Фотографія. Документи: Каталог виставки / Авт вст. ст. О. Ріпка. – Львів: Ред.-вид. відділ обл. упр. по пресі, 1991. – 88 с.
6. Боулт Дж. Э. Художники русского театра 1880–1930. – М.: Искусство, 1990. – 304 с.
7. Вигнанець Ів. Михайло Бойчук // Арка (Мюнхен). – 1947. – Жовтень. – № 4. – С. 19 – 24.
8. Виноградова З. Українське радянське мистецтво 1918 – 1920 років. – К.: Мистецтво, 1964. – 52 с.

9. Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва // Життя й революція. – 1926. – № 4. – С. 89 – 98.
10. Врона І. „АРМУ” та її перша виставка в Києві // Червоний шлях. – 1927. – № 2. – С. 216 – 225.
11. Горбачов Д. Барвистий космос українського авангарду // Феномен українського авангарду: Каталог виставки. – Вінніпег, 2001. – С. 95 – 101.
12. Ільницький О. Український футуризм (1914 – 1930) / Переклада з англ. Р. Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
13. Касіян В.І. Українська радянська графіка. – К.: Товариство для поширення політичних і наукових знань Української РСР, 1959. – 47 с.
14. Касіян В.І., Турченко Ю.Я. Українська радянська графіка. – К.: Вид. Академії наук Української РСР, 1957. – 310 с.
15. Кашуба О.Д. Кубофутуризм в Україні. О. Богомазов: теорія та практика (Створення нових стильових форм живопису): Автореф. дис. к. мист.: 17.00.05 / НАНУ Інст. мист., фольклор. та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 1999. – 20 с.
16. Ковальська Л. Художник Віктор Пальмов і український авангард // Феномен українського авангарду: Каталог виставки. – Вінніпег. – 2001. – С. 103 – 107.
17. Коряк В. Форма й зміст // Коряк В. Організація жовтневої літератури. Газетні та журнальні статті 1919 – 1924 рр. – Х.: ДВУ, 1925. – С. 81 – 103.
18. Маркаде В. Василь Єрмилов і деякі аспекти українського мистецтва початку двадцятого сторіччя // Сучасність. – 1984. – Ч. 6. – С. 38 – 48.
19. Мистецтво України: Біографічний довідник / Упоряд.: А.В. Кудрицький, М.Г. Лабінський; За ред. А.В. Кудрицького. – К.: Українська енциклопедія, 1997. – 700 с.
20. Мудрак М. Розрив чи тяглість? Авангард України в пошуках системи // Феномен українського авангарду: Каталог виставки. – Вінніпег, 2001. – С. 85 – 90.
21. Олександр Хвостенко-Хвостов (Сценограф, живописець, графік) Альбом / Авт. статті та упоряд. Д.Горбачов. – К.: Мистецтво, 1987. – 128 с., іл.
22. Попова Л., Павлов В. Українське радянське мистецтво 20 – 30-х років. – К.: Мистецтво, 1966. – 76 с.
23. Ріпко О. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Монументальне мистецтво, живопис, графіка, книга, декоративно-ужиткове мистецтво, скульптура, фотографії, документи: каталог виставки. – Львів: Ред.-вид. відділ обл. управління по пресі, 1991. – 88 с.
24. Рябічева С. Спецфонд // Феномен українського авангарду: Каталог виставки. – Вінніпег. – 2001. – С. 91 – 94.
25. Сліпко-Москальцов К. Всеукраїнська художня виставка // Червоний шлях. – 1928. – № 1. – С. 151 – 152.
26. Соколюк Л.Д. Бойчукіст Василь Седляр як ідеолог-теоретик АРМУ // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2004. – № 3. – С. 125-135.
27. Соколюк Л.Д. Графіка бойчукістів. – Харків – Нью-Йорк: Видання часопису „Березіль”: Видавництво М.П. Коць, 2002. – 224 с.
28. Сліпко-Москальцов К. Радянський художник і мистецька спадщина // Червоний шлях. – 1928. – № 2. – С. 125 – 143.
29. Український авангард 1910 – 1930 років: Альбом / Авт.-упоряд. Д.О. Горбачов. – К.: Мистецтво, 1996. – 400 с.
30. Холостенко С. Перший досвід (З приводу розпису та скульптурного оформлення Всеукраїнського селянського санаторія) // Критика. – 1929. – № 1. – С. 74 – 87.
31. Mudrak Myroslava M. The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. – Michigan: UMI Research Press, 1986. – 282 p.
32. Shkandrij M. Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s. – Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press. University of Alberta, 1992. – 265 p.