

Прокопчук І.Ю.

аспірант

Львівська національна академія мистецтв

«Бажаємо штучним рухом
наблизити наше мистецтво
до тих границь,
де у все світським мистецтві
починає ся нова ера»

Михайль Семенко

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ «ВИРОБНИЧОГО МИСТЕЦТВА» ТА ЙОГО КОНЦЕПТУАЛЬНІ ВИТОКИ

Анотація. Автор статті намагається виявити і осмислити складні механізми виникнення та розвитку «виробничого мистецтва» – історично значимого явища в художній культурі України 1920-х – початку 1930-х років. У статті аналізуються концептуальні витoki «виробничого мистецтва».

Ключові слова: «виробниче мистецтво», кубофутуризм, предметність, промислова естетика, формотворення.

Аннотация. Прокопчук И.Ю. Художественно-стилистические особенности «производственного искусства» и его концептуальные истоки. Автор статьи пытается выявить и осмыслить сложные механизмы возникновения и развития «производственного искусства» – исторически значимого явления в художественной культуре Украины 20-х – начала 30-х годов XX столетия. В статье анализируются концептуальные истоки «производственного искусства».

Ключевые слова: «производственное искусство», кубофутуризм, предметность, промышленная эстетика, формообразование.

Abstract. Prokopchuk I.Y. Art and stylistic characteristics of “industrial art” and its conceptual sources. The author attempts to explore and discuss complicated mechanisms of “industrial art” creation and development, the historically significant phenomena in art culture of Ukraine during 1920-s – beginning of 1930-s. The work analyzes the conceptual sources of «industrial art».

Key words: «industrial art», cubofuturism, subjectivism, industrial esthetics, form creation.

Постановка проблеми. Дослідження передбачає проникнення в проблеми «виробничого мистецтва» першої третини ХХ ст., виявлення його концептуальних витоків, аналізі теорії і художньої практики.

Зв’язок роботи з науковими програмами. Стаття узгоджена з планами й тематикою кафедри історії та теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основу матеріалу складають публікації, вміщені у пресі (часописи, альманахи, збірники) 1920-х – 1932-х рр., виданих в Києві, Одесі, Харкові, що документують події художнього життя, відображають картину мистецького процесу, відношення художньої критики до новітніх художніх експериментів, диспутів, полеміки, що викликані розбіжністю поглядів у пошуку нових мистецьких форм в Україні досліджуваного періоду. Ці праці дуже цінні з історичного погляду, вони і на сьогодні не втратили мистецтвознавчої ваги, в них повністю виражається рефлексія епохи.

У загальнотеоретичному осмисленні проблем, що порушуються у статті, важливе місце посідають праці сучасних провідних дослідників мистецьких процесів в Україні і Росії першої третини ХХ ст., а саме – Д.Горбачова, Л.Соколюк, О.Ноги, О.Тарасенко, О.Лагутенко, С.О.Хан-Магомедова, Е.Сідоріної, А.Лаврент’єва, А.Стрігальова.

У працях цих науковців містяться важливі матеріали, що пов’язані з розвитком конструктивізму, «виробничого» руху, промислової естетики, художнього формотворення. Проте, аналіз багато чисельних наукових матеріалів свідчить, що дана проблематика в українському мистецтвознавстві досліджувалася побіжно або фрагментарно. На сьогоднішній день в Україні не існує узагальнюючих праць, спеціально присвячених окресленій тематиці та внеску українських митців на подальший розвиток дизайну.

Наявні літературні джерела дотичні до теми дослідження потребують осмислення, вони оминають низку важливих проблем. Виникає необхідність всебічного, комплексного вивчення теоретичних засад та характеру практичної діяльності художників-конструкторів, і прихильників зазначеного напрямку в Україні, без чого неможливо відтворити цілісну картину тогочасного художнього процесу. Розкриття динаміки історичного процесу, художньої діяльності дають можливість виявити і зіставити не лише зафіксовані у часі окремі фази досліджуваного явища, але й виділити основні змістові вузли.

Актуальність окресленої проблематики підтверджується й новою хвилею цікавості до творчості одного із творців «виробничого мистецтва», піонера художнього конструювання в Україні – В.Єрмилова [1,5]. 21 червня 2011 року у Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистець-

Надійшла до редакції 18.10.2011

кий Арсенал» відбулося відкриття виставки «Василь Єрмилов. Ретроспектива» та видання альбому-каталогу творів митця [2].

Мета статті – виявлення та аналіз концептуальних витоків «виробничого мистецтва» першої третини ХХ с.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ століття в культурну свідомість увійшов критичний погляд на «відірваність мистецтва» від життя. Це породжувало в якості антитези «повернення» мистецтва, й у тому числі – ідею мистецтва творчості життя. В 1910-ті роки виникло багато чого з того, що склало в 1920-ті роки «виробничу» концепцію мистецтва. Однак, оскільки зміст цілого не збирається по частинах, а відноситься до цілого, концепція «виробничого мистецтва», як ми переконаємося надалі є характерним феноменом свого часу.

1919 рік розпочинався новою серією політичних та військових заворушень, більшовики захопили Київ 5 лютого, зміна режимів увела в гру цілком нову розстановку чинників. На хвилі приходу до влади більшовиків контроль над мистецтвом захопили пролеткультівці. «Свіжоспечена» влада комуні відразу ж підняла питання: чи може пролетаріат створити своє мистецтво? Відповідь звичайно була позитивною, але категорично виключалася придатність традиційних видів і форм художньої творчості для вираження нового змісту революційної епохи, вважалося, що на зміну старому повинно прийти абсолютно нове мистецтво у ще не бачених до того видах і формах. Революція несла із собою думку, що наступає нова епоха. Прийшов час будувати нове життя, а відповідно і нове мистецтво. Щоби справді стати новою, «комуністична» культура має набути виразно інших структурних рис. Подібні погляди відбилися в концепціях мистецтва кубофутуризму та в естетичі «виробничого мистецтва», що виразили себе патетично яскраво, а теоретично – сумбурно і хаотично.

До створення концепції «виробничого мистецтва» причетні безліч осіб, для яких питання про мистецтво майбутнього повстало одночасно із глобальністю світової проблеми. Учасники «виробничого» руху футуристи, а точніше кубофутуристи, але не у вузькому, груповому розумінні причетності до кола поетів, художників, музикантів, що відносили себе до групи футуристів, а в розширеному розумінні, що має на увазі звернення їхньої творчої свідомості насамперед, до майбутнього.

«Виробничий» рух був результатом складних протиріч усього культурного, ідеологічного, й ширше, соціального процесу перших пореволюційних років. Стосовно естетичної системи «виробничого мистецтва», то вона справді пов'язана головним чином з футуризмом. Ще на самому початку теорії і художньої практики кубофутуризму зародилися тенденції до технологізації художньої творчості, які яскравіше проявляться згодом, і складуть ідейне ядро «виробничого мистецтва» [3].

В пореволюційній Україні рух «будетлян» увійшов у нову фазу. Затверджуючи «рівняння на комунізм», як «майбутнє всього людства», він закликав

під свої прапори усіх, хто міг надихатися ідеєю: майбутнє завтра – єдина наша мета, у свідомості тих, кого революція підвела ризику під минулим, як в житті, так і у мистецтві. Питання про мистецтво майбутнього, перейшло з рівня теоретичного обговорення на рівень практичного завдання. Усі, хто виявився причетний до цього руху, були переконані: нова епоха – нове життя – нове мистецтво – усе спочатку. Очевидним тут стає відчуття повного неминучого розриву з минулим і повний нігілізм у відношенні до художнього спадку. Абсолютними протилежностями розумілося «старе» й «нове», минуле й майбутнє, світ сприймався розсіченим навпіл. Отож, мабуть, не випадково видавництво «Грунт», з яким активно співпрацював М.Семенко, видрукував невеличкий памфлет Віктора Обюртена «Мистецтво вмирає» [4], перекладений з німецької театральним режисером – Лесем Курбасом. Загалом, гасло про смерть мистецтва (в класичному розумінні) стане пріоритетною темою руху.

Утвердження «нового» мистецтва відіграло істотну роль у «лівому» мистецтві і до революції, але якщо при зародженні футуризм являв собою, за висловом Д. Бурлюка, бунт нового проти старого [5], то за умов революції вустах ідеологів «мистецтва комуні» проголошувався новий етап «здорового і продуктивного» футуристичного світогляду. «Вивчайте старе, але творіть нове» – закликали ідеологи «мистецтва комуні». Усі, хто підтримував нове мистецтво, вважали, що «виробниче мистецтво» відкриває нові шляхи до «досконалості і справжньої правдивої творчості життя» [6,55], і піднімали питання «про знищення розриву між мистецтвом і життям», яке могло вирішитися завдяки перетворенню усієї художньої творчості в промислове «мистецтво життя» [6,65].

Така орієнтація почала практично здійснюватися активним включенням «головних футуристів» – Д.Бурлюка, В.Єрмилова, А.Петрицького, В.Татліна, К.Малевица, М.Семенка, М.Йогансена та багатьох інших. Митці зайнялися налагодженням реорганізацією системи художнього життя, музейної справи, художньої промисловості, оформленням свят. Видання футуристичних збірок, альманахів, часописів, газет цілої низки ініціативи «лівих» – робити свою справу. Отже, у співдружності з іншими напрямками новаторського мистецтва кубофутуризм був проголошений «дітищем» революції в загальнодержавному масштабі, і повинен відповідати вимогам, що висувалася революційною дійсністю.

Для футуристів було важливим, щоб саме їхнє покоління виробило ясне розуміння того, чим є нова пролетарська культура. В протилежному випадку, існувала небезпека, що відповідних рішень, які б могли забезпечити появу нової культури, так і не буде прийнято, і курс, заради якого відбувалася революція, надалі гальмуватиметься.

Виникає питання, яким було мистецтво, що створювалося кубофутуристами в роки революції? За допомогою яких засобів і форм вирішували вони задачу залучення мас до художньої культури?

Творчим методом було традиційне для кубофутуризму безпредметництво. Його живою ілюстрацією

на той час виступали супрематичні полотна Малевича та інших представників, які працювали у напрямку супрематизму, контррельєфи В.Татліна, живописні роботи матеріалів В.Єрмилова. Абстрактна форма, в окремих випадках представлялася суто технологічно, і була єдиним об'єктом творчості.

Безпредметність в мистецтві кубофутуризму, була у перші роки революції тим художнім методом, за допомогою якого головним чином і виконувався проголошений футуристами «Декрет про демократизацію мистецтва» (майданний живопис). У повній відповідності з цим «Декретом» – авангардне мистецтво вийшло тоді на вулицю і заповнило собою стіни Києва, Одеси, Харкова й інших міст України. Такий вихід художньої лабораторії в революційний побут підкреслив особливу відірваність «лівого» мистецтва від життя, від масового глядача. На це вказують перші грандіозні за масштабом розмаху оформлення міст до революційних святкувань, рясно прикрашені барвистими декораціями будівлі, майдани, сквери, що призвело в подальшому до деяких відкриттів у галузі святкових оформлень [7]. Але з точки зору емоційного настрою мас воно стало передчасною спробою професійного мистецтва накласти печатку свого стилю на загальний вигляд міст.

Очевидним є те, що авангардисти досить своєрідно зрозуміли обов'язки, що витікали з умов, основою яких була «угода» між футуризмом і пролетарською революцією. Революція жадала від будь-якого мистецтва, включно і «лівого», підпорядкування його інтересів своїм завданням, які аж ніяк не зводилися до гасла: «революція в мистецтві». Безпредметність робила це мистецтво неспроможним виразити новий ідейний зміст революції.

В історії естетичної свідомості суспільства в Україні мистецтво кубофутуризму вперше виступило в якості художньо-індустріальної течії. Місто, вилиця, натовп, індустріальний побут, практична творчість, що приборкує природу – це ті заклики, які проголошував кубофутуризм. Інша характерна особливість мистецтва кубофутуризму – культ предметності, джерелом достатку. К.Малевич писав, «Про потяги, вагони розум говорить, що людство для себе побудувало і побудує усі зручності... Природа буде переможена... Усю свою державу побудує на зручності ... Створю абсолютну культуру, буду займатися виключно нею...» [8,18].

Нетрадиційним був погляд кубофутуристів і на художню творчість. Митці були першими, хто акцентував усю увагу на технології художніх матеріалів і форм. Вони вважали, що мистецтво повинно покласти в основу художньої, естетичної діяльності принцип «економії» (доцільності) або принцип «техніки»: «Ми повинні творити, як і все наше технічне життя» [8,9].

Нарешті, кубофутуристи першими почали вводити в живописні твори матеріали з практичного життя, маючи намір стерти границі між естетичним та утилітарним. Для цієї цілі слугували їхні художні методи: різного роду експерименти з фактурою, контррельєфи, лабораторні експерименти з кольором, формою, конст-

рукцією. В концепції кубофутуристів мистецтво, що засвоїло творчий метод «утилітарного розуму» (тобто розум, що виробляє нові предмети), виявляється близьким до техніки. Зазначимо, що творчість нового живопису для українських кубофутуристів співвідноситься, перш за все, зі сферою свідомості. «Тріумф великої техніки водночас буде тріумфом розуму», – стверджував М.Семенко [9,113]. Саме «утилітарний розум», що створює нове, більшою мірою відповідає глибинним підвалинам творчості самої природи. Образи майбутнього життя, які малювали собі футуристи, а згодом і «виробничники» – це картини індустріального суспільства, небувалої до того техніки, й створення життєвого середовища людей. Кубофутуристи прагнули використати всі визначні відкриття і надягти світ на наукову вісь [10,25]. Один з adeptів «виробничого мистецтва» в Україні В.Поліщук гуманістично обґрунтовував культ техніки, «Взаємний ритм людини і техніки, який складається в іншу, нову, більш складну і гарну хвилю, як гармонійні звукові тони в акорд, – так піде розвиток людства» [11,155].

«Виробниче мистецтво» – таку назву отримали у сучасників машинні вироби, прикрашені декором й орнаментом, це свідчило, що промисловцям іноді вдавалося здолати опір художника, який раніше не дивився у бік фабрики. Отже, була поставлена задача – використовувати талант і професійні знання художника у формотворенні і конструюванні предмету.

Вирішення такої задачі потребувало нової методології. Один з перших зайнявся її практичною розробкою В.Татлін. Татлін вважав за потрібне створення особливого роду художньої діяльності для конструювання доцільних та естетично виконаних речей. Він намагався дати назву такій новій сфері художньої праці: «культура матеріалів», «конструювання матеріалів», надалі це призвело до «речовності». Згідно з теоретичною концепцією «речовності» будь-який предмет у будь-якій галузі мистецтва розглядався і розцінювався як «річ».

В Україні найвідомішим із творців «виробничого мистецтва» в Україні був В.Єрмилов. Експериментальні і «художньо-конструкторські» роботи майстра, в одному ряду з творами Татліна, Лисицького, Родченка. Єрмилов досліджував жорсткі фактури, взаємозв'язок простих елементів форми, з'єднував їх в кольорові композиції, визначаючи формоутворюючу роль кожного з них. Багаточисельні експериментальні композиції Єрмилова, Татліна, Родченка поєднують різні матеріали і фактури. Єрмилов прагнув створити композиції і портрети з металевих листків у комбінації з різними породами деревини. Але нажаль, художні дослідження Єрмилова не виходять з творчої лабораторії і не знаходять практичного застосування, за виключенням серії шрифтових меморіальних дощок, присвячених пам'яті Леніна, у якій вирішуючи конкретну задачу, митець виходить за межі формального експерименту, знаходячи гранично виразного і лаконічного вигляду.

Багато творів створених в 1920-ті роки, з сучасного погляду здаються сьогодні занадто жорсткими, аскетичними, конструктивно оголеними. Ціла низка задач взагалі не могла бути поставлена і виконана у

зв'язку з технічною відсталістю країни, в силу чого окремі роботи залишилися на стадії експерименту або відірвані від конкретного втілення формальних рішень, хоча насправді художників надихала ідея промислового прогресу.

Висновки: «Виробниче мистецтво», генетично пов'язане з авангардною свідомістю, а саме з мистецтвом кубофутуризму, в теорії і практиці якого ще до революції зародилися тенденції до предметності і технологізації художньої творчості.

Традиційне для кубофутуризму безпредметництво було своєрідною лабораторією з вивчення окремих технічних проблем художньої творчості в її нових формах (декоративно-оформлювальне мистецтво, художнє конструювання). Безпредметництво ізолювало колір, форму, фактуру, як хімік ізолює у своєму досліді чисту речовину від інших домішок, піддаючи її випробуванню окремо або разом з іншою речовиною. У цьому розумінні безпредметництво було тією практикою, яка не зупинилася перед втіленням граничних гіпотез. Логікою речей це стало своєрідним введенням в «виробниче мистецтво» 1920-1930-х років, яке виявило всередині себе художньо-специфічні передумови цієї концепції.

«Виробниче мистецтво» народжене революційною епохою поклато в основу – як в ідейно-теоретичному, так і в художньо-практичному плані – фундамент радянського дизайну і багато у чому визначило подальші шляхи розвитку дизайну в цілому світі.

Подальший напрямок дослідження. У подальшому, автор вважає за доцільне дослідити взаємозв'язки та впливи мистецтва конструктивізму і супрематизму на «виробниче мистецтво».

Література та примітки:

1. Фогель З. Василий Ермилов. — М.: Советский художник, 1975.— 54с.
2. Василий Ермилов 1894-1968: каталог-выставки / [Сост. и науч. ред А.Парнис]. — Москва, 2011 — 240с.
3. Закцентуємо увагу на одному специфічному аспекті в ідеології українського футуризму, який пов'язаний з його анти-техніцизмом. При усьому своєму прагненні до урбанізму і космополітичності український футуризм реально не міг або не хотів розірвати зв'язки з традиціями давньої культури, національною самобутністю. У порівнянні з італійським футуризмом бюджетяни проектували природний варіант нової культури, що базувався на логіці живого організму, а не машини. З природною, органічною орієнтацією футуристичного міфу подекуди пов'язані і архітектурні тенденції, що охоплюють і фольклор, і міський примітив й давні архаїчні культури. Це вказує на одне з принципових відмінностей між італійської і українською версією футуризму.
4. Обюртен В. Мистецтво вмирає — Київ: Грунт, 1918.
5. Бурлюк Д. Пошечина общественному вкусу. Альманах в защиту нового искусства. — М., 1912.
6. Арватов Б. Искусство и классы. М. — Пг., Госиздат, 1923, — 93с.
7. У 1919 –1920 роках почався новий, агітаційний період. Художники приймали участь в оформленні Харкова до першотравневого свята 1919 року. В. Ермилов з січня 1920 року приступив до роботи в УкРОСТА, де створював агітаційні листівки, плакати. Також виконав розписи у Центральному гарнізонному червоноармійському клубі, а також оформив агітпотяг «Червона Україна». Під час оформлення агітпотягу художник вдало обіграв конструкцію, надав простій утилітарній формі естетичного змісту, де пов'язав елементи народного орнаменту з простою архітектонічною структурою вагону.
8. Малевич К. О новых системах в искусстве. Витебск, 1919, — 32с.
9. Лейтес А.М., Яшек М.Ф. Десять років української літератури (1917-1927). Т. 2. — Харків: ДВУ, 1928.
10. Кравченко Я. Прокопчук І. Дама на зупинці трамвая № 8. (Наукова лабораторія та художній метод кубофутуризму) // Мистецтвознавчий автограф. Зб. наук. праць кафедри ІТМ ЛНАМ. Вип.1. — Львів: ЛНАМ, 2006. — С.22-39.
11. Сонцвіт В. Художник індустріальних ритмів //Авангард — Харків, 1929. — №3, — 155с.