



УДК

Геннадій КРАСНОКУТСЬКИЙ,

кандидат історичних наук,
доцент кафедри культурології та мистецтвознавства
Одеського національного політехнічного університету

ЮЛО СООСТЕР І МИКИТА ХРУЦОВ, АБО АВАНГАРД ЯК МАРГІНАЛІЗМ

Художня творчість розглядається через призму взаємин із політичною владою як інструмент їх субдемотивації в умовах об'єктивної неможливості провадження діалогу між художником (у широкому сенсі) і державою.

Ключові слова: авангард, влада, діалог, культура, маргіналізм, творчість.

Художественное творчество рассматривается через призму взаимоотношений с политической властью как инструмент субдемотивации в условиях объективной невозможности ведения диалога между художником (в широком смысле слова) и государством.

Ключевые слова: авангард, власть, диалог, культура, маргинализм, творчество.

The article concerns some aspects of creative work in its relations to institutes of political power and as an instrument of demotivation when there exists objective unfeasibility of constructing dialogue between the artist (generally speaking) and the state.

Key words: avant-garde, power, dialogue, culture, marginalism, creativity.

Найперше слід зробити уточнення щодо розуміння поняття творчості, оскільки, формально і широко кажучи, кожен, хто будь-що створює, може претендувати на звання творця, і це особливо стосується суб'єктів владарювання, котрі, за Гегелем у його трактовці «володаря» (у перекладі використано слово «пан», див. «Феноменологію духу» [1, с. 136–145]), постійно й радикально змінюють дійсність, створюючи нові обставини існування як для себе, так і для всіх підданих – підданих у статусі не іменника, а прикметника, тобто підданих, самохитів-несамохитів, передовсім безупинному свавільству володаря й тим самим самовідданих йому. Тож, у найширшому розумінні, поняття творчості не передбачає проблеми діалогу між владою та художником («творцем»): тут радше йтиметься про внутрішній діалог соціуму чи культури, чия структура й перебіг

визначається владою, що посідає місце на верхівцях соціокультурної піраміди, а також піраміди легітимаційних символів. Звичайно, в мистецтвознавчому й часто-густо культурологічному сенсі під творчістю мається на увазі дещо більш специфічне, переважно в параметрах, визначених М. Хайдеггером [6]: творчість як вища фаза творіння, а творець – як той, чия діяльність знаходить вираження у витворах, а не у ремісничих чи промислових виробках, тобто бодай почасти виходить на метафізичний рівень, а відтак починає протистояти (хоча б як передумова справжнього діалогу) сфері впливу влади земної, «влади в натурі».

Відтак з'являються взаємозалежні один від одного й водночас протилежні один одному контрагенти культурних та художніх процесів: носії влади як потужні виразники німотного конформістського «соціального замовлення» більшості (що перебуває у стані



comfortably numb, за словами з альбому «*The Wall*» групи *Pink Floyd*), поглиненої процесом ідентифікаційної та екзистенційної ентропії особини пересічного обивателя, й художники (в широкому сенсі, тобто не лише «майстри пензля», але й художники слова, думки, дії тощо) з притаманною їм жаготою до автономізації не тільки самого творчого процесу, виокремленого в об'єктивність недосяжності для критики з боку «профанів», а й самих себе як вільних суб'єктів художньої рефлексії. Існує безліч варіантів взаємодії цих двох сил – від повного конформізму художника до повної довіри замовника стосовно авторитетного автора. В такому разі ця остання тавтологічна фігура має володіти одразу двома якісними рисами авторитарності – внутрішньої амбітності «змінити світ» (а це означає, за Гегелем, стати володарем/паном) або заявити своє право на продукування власного світу, з правилами існування якого мають погоджуватися всі поціновувачі, і широкого визнання публіки або найбільш впливової частини цієї публіки, що знову ж таки, і знову ж таки за Гегелем, автоматично перетворює «творця» на «володаря».

Однак найчастіше у стосунках між владою та художником можна говорити про нерозуміння або непорозуміння – певне, неповне або ж навіть повне, причому це аж ніяк не залежить від форми політичного устрою. Сократ у своєму «діалозі» з демократичними Афінами змушений був зрештою використати власну смерть як логічний аргумент у диспуті (див.: 7, рр. 10–11) – і досить швидко після прийнятої й принесеної жертви афіняни «прозріли» й поцінили свого схильного до провокацій співвітчизника. Рембрандт у «демократичному» Амстердамі заплатився фактичною соціальною смертю за право на радикальний стилістичний поворот у своїй творчості, що не збігалось зі смаками більшості потенційних замовників (котрі перетворилися, за провокативним тлумаченням Пітера Грінуея, із замовників на «змовників» проти генія). Платон, ставши «політичним радником» Герона Молодшого, за свої погляди також отримав у нагороду соціальну смерть, тобто рабство – щоправда, тимчасову, оскільки був оперативним викуплений за суму, що має в нашому контексті символічне значення – золотий талант. Його попереднику Симоніду Кеосському, що знахо-

дився при дворі також Герона, але Старшого, пощастило більше: тиран до його порад просто не дослухався, про що розлого йдеться в діалозі Ксенофонта «Симонід» і що дотепно інтерпретується в статті О.В. Кожева «Тиранія та мудрість» [2].

Кількість прикладів можна продовжувати до безкінечності, але майже завжди можна засвідчити намагання сторін вести певний (і завжди неминуче непевний) діалог, у якому в ролі ініціатора виступає, як правило, автор-творець-художник, оскільки він вимагає визнання для себе, а суб'єктивована влада, незважаючи на теоретичну «трагедію володаря», здебільшого автоматично отримує своє визнання або ж принаймні має безліч ресурсів для того, аби це визнання в різноманітні способи утвердити в суспільній думці. Утім, трапляються випадки повної, мало не клінічної, несумісності, що визначаються щонайменше двома чинниками – рівнем смаку й/або загальної культури «володаря» і рівнем відхилення характеру творчості художника від загальноприйнятих норм. Хрестоматійним прикладом такої несумісності є анекдотично-апокрифічна історія з виставкою творів художників-авангардистів, що відбулася 1 грудня 1962 року в московському Манежі, на якій тодішній Перший секретар ЦК КПСС М.С. Хрущов влаштував, на його думку, такий собі адміністративний розгін, а насправді – повноцінний ідеологічний погром. Славнозвісні його філіппіки про «педерастію в мистецтві», за яку чомусь хтось хоче отримати ордени, в той час як «фактичним педерастам» дають 10 років, надто добре відомі, аби на них детально зупинятися, але менш відомою є історія «першої зустрічі» Микити Сергійовича з творчістю Юло Соостера, одного з найяскравіших представників тодішнього московського авангардного андеграунду. За спогадами удови естонського художника Лідії Соостер [5, с. 99], Хрущов зупинився біля однієї з картин її чоловіка й спитав: «Це що?!» – і отримав здержану відповідь автора: «Місячний пейзаж». «Ти що, там був, мудак?!» – з несамовитістю загорлав Хрущов і завзявся віщувати Соостеру всі можливі кари небесні аж до запроторення в табір, у відповідь на що почув від Соостера стримане й лаконічне: «Я там вже був». На цьому в принципі «діалог» і закінчився. Проведений він був у тональності повної глухоти: Хрущов

не здатен був «почути» авангардистські стилістичні виклики, які він у кращому разі готовий був вважати вибриками, а Соостер, схоже, був упевнений, що йому немає чого почути з вуст Хрущова.

Спробуємо коротко розібрати причини цієї несумісності, цієї евклідової геометрії взаємин між владою й мистецтвом, в якій світи влади і культури є паралельними і геть не перетинаються.

1. Контекст події полягав у тому, що група авангардистів отримала можливість виставити свої твори в Манежі, де в цей час проходила набагато більша виставка «політкоректного мистецтва» (або, як сказав би М.С. Хрущов, мистецтва, «потрібного народу»), організована з нагоди 30-річчя Московського відділення Спілки художників ССРСР. Це сама по собі драматична, ба навіть трагічна обставина для представників авангарду, що дали своїй експозиції ім'я за назвою творчої групи Е. Белютіна: «Нова реальність». Претензійність заяви на конструювання нової реальності відсилає нас до «першої хвилі» російського (в політичному сенсі) та радянського авангарду з тією різницею, що представники першої хвилі деякий час були впевнені, що вся реальність, у творенні якої вони брали участь, мала бути як мінімум оновленою, й було це ще до всіляких професійних спілок творчих працівників. Тепер же, на початках космічної ери, решта реальності, особливо суспільно-політичної, сприймалася авангардом як відстала або «стара», але при цьому авангардистам доводилося тулитися на узбіччі легітимізованих згори теренів «соціалістичного реалізму». Трагікомічною й сюрреалістичною ситуація стала остаточно, коли Манеж відвідав сам М.С. Хрущов у супроводі основного ідеолога партії та твердолобого ретрограда М.А. Суслова й донедавна на той момент голови КДБ А.М. Шелепіна. «Висока» комуністично-партійна делегація була зовсім невідповідною не лише до сприйняття «свіжих подувів» у модерністській естетиці, вона взагалі навряд чи могла очікувати такого стилістичного нахабства й політико-ідеологічного безумства з боку будь-якого художника.

2. Гомофобські висловлювання Хрущова, підкріплені копралалічними епітетами

(«гівно», «лайно» тощо) продемонстрували, з одного боку, той самий «рівень загальної культури» автора висловлювань, який виявився вочевидь недостатнім для будь-якої розмови взагалі, а з другого – виявили не просто несприйняття, а викручене сприйняття запропонованих його увазі новацій. Йому було недостатньо просто констатувати ненормальність авангардистського мистецтва з точки зору канонів мистецтва соціалістичного, мистецтва народного якщо не за генезисом, то за змістом і суттю; недостатньо було також просто поцікавитися класово-соціальним походженням художників, про що він не забув, однак запитати; викривлення реальності учасниками групи «Нова реальність» настільки вразило Хрущова, що потрібно було задіяти всю енергію власних фантазувань щодо сексуальних перверсій, аби чітко розставити всі крапки над «і». Контакт став абсолютно неможливим через повне протиставлення полюсів «норми» і «збочення».

3. Основний контраст визначений фразами «Ти що, там був, мудака?!» – «Я там вже був». Перша стосується картини Юло Соостера «Місячний пейзаж» і відбиває начебто той самий імператив реалістичності, вимогу писати лише про знане й так, як прийнято в реалістичній традиції. Сумний комізм цього зауваження щодо неґрунтовного фантазування «педерастів від мистецтва» полягає в тому, що в космічну еру в країні, що цю еру відкрила, ніхто насправді не знав достеменно, як там воно на Місяці, тому «реальним науковцям» доводилося фантазувати не менше від Соостера. С.П. Корольов – людина, завдяки якій ССРСР і став першою космічною державою, – під час диспутів на тему характеру місячного ґрунту (дуже важливе практичне питання, оскільки від того, твердий він чи надто пухкий, залежала фізична можливість посадки місячного модуля), зрештою грюкнув кулаком по столу й вигукнув: «Годі сперечатися! Твердий!». Важко уявити, що Хрущов свого улюбленого конструктора дефініціював би, подібно до Соостера, «педерастом у науці» й «мудаком-ти-що-там-був?», але те, що партократу було внутрішньо не дозволено щодо технократа, виявилось цілком дозволеним по відношенню до «артократа», тобто художника. При цьому фраза «Я там уже був» цілком могла стосуватися й Місяця, і навіть назадно-



го його боку, принаймні Соостер мав на це повне моральне право: адже йому довелося провести без малого десять років у виправному таборі, реальному онтологічному потойбіччі нормального світу, і не випадково його малюнки того періоду відлунюють характерним для місячних ландшафтів апокаліптичним спустошенням, насамперед у виразах облич. Тож про який діалог можна було говорити між тим, хто посилав безневинних людей у табори, і тим, хто, безневинний, у цих таборах сидів?

Це риторичне питання дозволяє констатувати наявність умов, за яких будь-який діалог між владою і художником унеможлиблюється. Можна також висловити припущення щодо причин цієї неможливості за певних обставин.

По-перше, це пряме гвалтування фізичної, онтологічної свободи, а то й відбирання життя у творчої людини владою, що знищує бажання з владою спілкуватися взагалі (ми знаємо достатньо багато технократів, що працювали на сталінський режим у так званих «шарашках», але не знаємо бодай однієї «шарашки», що складалася б з художників).

По-друге, авангардизм за природою своєю покликаний демотивувати всі попередні тренди в царині художньої творчості й впроваджувати в творчий процес нові мотиви й нові мотивації, що він більшменш вдало здійснює на своєму полі. Проте, оскільки авангард залежить від усього ним заперечуваного подібно до того, як атеїзм залежить від релігії, інакше не буде чого заперечувати й будувати нову перспективу на лінії стику з консервативною традицією й водночас пориву від неї, він, якщо прагне бути зрозумілим і визнаним, вимушений зберігати у своїй новій стилістиці елементи й рудименти «архиписьма» старої естетики, зміщуючи акценти мотивації аж до повного її спростовування. В умовах же революційних порядків, що прийшли на зміну старому світу, авангардисти ладні були полемізувати з усім віджилим у художньому, політичному, суспільному, технічному аспектах і «підставляти плече» новій, революційній, владі – незалежно від того, був це російський ленінсько-сталінський комунізм чи італійський муссолінійний фашизм (тут можна наводити приклади від Маяковського з його «Моя революція. Пішов у Смольний.

Працював.» [4] до мрій про «соціалізм із людським обличчям» Александра Дубчека чи Олександра Солженіцина або концепцій конвергенції соціалізму й капіталізму академіка Сахарова). Творці-художники готові були співпрацювати з владою, працювати на неї, наївно вести з нею діалог, шліфувати дискурсивну основу нового буття або ж майбуття, в той час як революційна влада, відмобілізувавшись і переродившись у власне консервативне *alter ego*, швидко відмовлялася від цієї інтерактивності й починала сприймати авангард як безідейний непотріб, репрезентований маргіналами й збоченцями, відсуваючи їх на обочину «прогресу», що засвідчено долями Олександра Богомазова, Михайла Бойчука, Давида Бурлюка, Кузьми Петрова-Водкіна, Климента Редька, Володимира Татліна, Павла Філонова та багатьох інших недовизнаних, забутих, напівзабутих, репресованих тощо.

З урахуванням цього сумного, а часто й трагічного досвіду стосунків із набагато потужнішою владою, що вже тріумфувала своєю перемогою як над супротивниками, так і над докучливими «супутниками» на кшталт авангардистів, у творця залишається дві альтернативи – або пристосуватися й остаточно зануритися в оксюморонне середовище профспілок для творців і разом з тим у стан «подвійної свідомості інтелігенції» (див.: 3, с. 236), або, якщо він органічно не здатен не бути нонконформістом, постійно демотивувати владні імперативи через мовчазний, пригнічений протест у формі ігнорування будь-яких сигналів з її боку. Сила таланту, помножена на гостре відчуття покликання, не дозволяє справжньому творцю перетворитися на субординантну людську одиницю; він радше залишається в субдомінантному статусі й продовжує вірити у свої «неспалімі рукописи», практикуючи субдемотивацію діалогу з владою – або імітуючи чи пародіюючи його, або ухиляючись від нього. У випадку з Юло Соостером скоріше реалізовувався другий варіант, що дає підстави говорити не лише про авангардизм *per se*, але й про авангардизм як маргіналізм у суто нейтральному сенсі слова як більш точний термін для дефініції явища, що постало як авангард із його численними маніфестами і програмними заявами (і цим також демонструючи свою залежність в артикуляції власних світоглядних імперативів від старих

форм комунікації). Авангард «епохи маніфестів і програм», звичайно ж, перебував *at the margin* – на краю, на межі старого і нового, зазираючи в майбутнє, в «прогрес» і «революцію», але така позиція притаманна старій, пласкій, одномірній картині світу, що ніяк не відповідає багатовимірності буття, відкритій завдяки кризі усіляких центризмів, і насамперед європоцентризму, хоча авангард як антиконсерватизм продовжує зберігати свою, сказати б, проактуальність (випереджальну актуальність). Сучасний авангард, «авангард епохи грибів» (ризоматизований себто), вже втратив монолінійні зв'язки з владою й не має ані можливості, ані бажання йти з нею єдиним маршем, відтак його позиція не є по суті авангардною, передньо-крайньою, вона давно вже стала просто крайньою, маргіальною (безвідносно збочень чи будь-яких форм психо- або соціопатичної ненормальності). Цей новий маргіналізм може виявлятися як на «вістрі прогресу» в душі старого авангардизму, так і, найчастіше в нинішніх умовах, з усіх решти боків, супроводжуючи масово та ринково орієнтовані мейнстріми в культурі своїм «дзиччанням гедзя», якщо скористатися славнозвісною метафорою Сократа, цього «афінського дзиза», або навіть звертаючись до міфологічно-архетипальних «витоків» людяності, тобто стаючи по суті «ар'єргардом» по відношенню до дискредитованої ідеології прогресу. «Ар'єргардним» може бути також і советський «параавангард» (наприклад, у романі «Острів Крим» В. Аксьонов явно перебуває позаду західної культури, смакуючи її атрибутику – від жуйок і автівок до так жаданої сексуальної свободи – не кажучи вже про запозичене звідти ж інструментальне використання «альтернативної реальності»).

Сам казус Юло Соостера може бути прикладом такої складної неодномірності авангардиста-маргінала, що особливо чітко прозирнуло в його анімаційній творчості: у цілковито постмодерністському й тому протягом тривалого часу забороненому фільмі «Скляна гармоніка» (1968 р.) автори (під художнім керівництвом Соостера) виступають не просто проти Августинового «граду земного», а проти Горькового «граду Жовтого Диявола», збираючи динамічний колаж із художніх витворів ренесансної

доби (цікаво запитати: а де ж тут «перед» і «назад»?), а в пропагітці «Обережно, вовки!» (1969 р.) сиплють інвективами на адресу неонацистів, тобто начебто в повній відповідності до затвердженої Нюрнберзьким «правосуддям переможців» політкоректної парадигми, а ще більше – до антикапіталістичної ідеології пансоветизму доби «холодної війни». Але ці експерименти жодним чином не допомогли Юло Соостеру й не змінили його творчої орієнтації: він залишився самим собою – невизнаним генієм, що перебував під майже повною забороною на професію; що ж до стосунків із владою, то він завжди «був там» – на зворотному боці Місяця, або «темному», непроглядному – для тоталітарної влади, нездатної на діалог. Якщо ж віддати належне факту присутності ознак тоталітаризму в будь-якій культурі, особливо в масовій, можна стверджувати, що дидактика казусу Соостера розповсюджується далеко за межі колишнього Советського Союзу й перетворює його особистісний маргіналізм на екстремаргінальне явище.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу [Текст] / Г. В. Ф. Гегель; 3 нім. пер. П. Таращук; Наук. ред. пер. Ю. Кушаков. – К: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 548 с.
2. Кожев А. Тирания и мудрость [Текст] / А. Кожев; Пер. с франц. Руткевича А. М. // Вопросы философии. – 1998. – № 6. – С. 92–119.
3. Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура [Текст] / В. Кормер // Кормер В. Крот истории. – М.: «Время», 1997. – С. 223–238. – 800 с.
4. Маяковский В. Я сам [Текст] [Електронний ресурс] / В. Маяковский. – Режим доступу: http://v-mayakovsky.com/avto_bio.html
5. Соостер Л. И. Художник Юло Соостер [Текст] / Л. И. Соостер / лит. запись Е. Мальцевой // Театр ГУЛАГа / сост., вступ. ст. М. М. Кораллова. – М.: «Мемориал», 1995. – С. 91–102.
6. Хайдеггер М. Исток художественного творения [Текст] / М. Хайдеггер; Пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: Академический Проект, 2008. – 528 с. С. 77–235.
7. Derrida J. The Gift of Death [Text] / J. Derrida. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. – 115 pp.