

## СТРУКТУРИ МОДЕРНУ: ПСИХОЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

*Розглядаються внутрішні механізми й еволюція двох основних напрямів модернізму: експресіонізм та імпресіонізм. У контексті відносин між поколіннями показано структуру модерністської свідомості, що містить протилежні компоненти, виявлені за допомогою психоаналітичної методології.*

**Ключові слова:** модерністська свідомість, едіпова настанова, регресія, есенціалізм, інфантилізація.

*Рассматриваются внутренние механизмы и эволюция двух основных направлений модернизма: экспрессионизм и импрессионизм. В контексте отношений между поколениями показана структура модернистского сознания, включающая противоположные компоненты, выявленные с помощью психоаналитической методологии.*

**Ключевые слова:** модернистское сознание, эдипова установка, регрессия, эссенциализм, инфантилизация.

*The article is the consideration of the inner mechanisms and evolution of the two main modernistic trends: the expressionism and the impressionism. The structure of modernistic consciousness including contrary components detected by means of psychoanalytical methodology is given in the context of relations between generations.*

**Key words:** modernistic consciousness, oedipean set, regression, essentialism, infantilization.

Поширене в літературі розуміння модерну як епохи, що йде слідом за класичним періодом, часто призводить до зведення його до своєрідного антикласицизму. Однак модернізм необхідно розглядати як складне самодостатнє явище, що містить власні протилежності. Крім того, розуміння сучасного мистецтва неможливе без використання теоретичного інструментарію психоаналізу, що зумовлює актуальність дослідження модерну в означеному аспекті. Структура модерністської свідомості має як горизонтальний, так і вертикальний виміри, причому свідомість можна адекватно зрозуміти тільки через форми її реалізації в культурно-естетичному процесі. **Метою** статті є структурування модерністської свідомості на основі двох її вищезазначених вимірів (аспектів).

У контексті відносин між поколіннями формування модерністської свідомості пов'язане з виникненням негативного образу батьківства разом зі своєю зворотною стороною — позитивним (героїчним, прогресивним) образом синівства. З іншого боку, поширення нігілізму спричинило необхідність психологічної компенсації — звернення до жіночо-дитячого, в такому разі вихідна едіпова опозиція в модерністській свідомості (доросле — дитяче)

набувала форми доросло-чоловічого — жіночо-дитячого. Все це зумовило протилежні тенденції в мистецтві модернізму й відповідні настанови у свідомості.

Зрозуміло, що розмежування між поколіннями виявляло культурний розрив між класикою та модернізмом, що утворився на початку минулого століття, і не могло не проявитися у творчому методі, естетиці й мистецтві в цілому. Колись єдине, хоча й двоїсте, ставлення суб'єкта (автора) до реальності нині в модернізмі остаточно поділяється на різні психологічні настанови й естетичні напрями: експресіонізм й імпресіонізм. Розглянемо обидва ці напрями. Очевидно, що вони відрізняються різним ступенем ангажованості суб'єкта та прийняття дійсності або відмінною дистанцією сприйняття. Експресіонізм можна розглядати як крайнє вираження і результат еволюції критико-негативного ставлення до реальності в традиційних (класико-реалістична традиція) напрямках мистецтва. Імпресіоністський напрям, навпаки, продовжує традицію прийняття суб'єктом реальності аж до ангажованої захопленості нею, втягненості в те, що відбувається.

У першому напрямі схематичне огрубління реальності, концептуалізація буття походять від нав'язування йому певних ідей, уявлень екстравертного самодостатнього «Я» суб'єкта. Тут «едіпів» характер ситуації виявляється в скасуванні атрибутів батьківства як знаків самої реальності (минулого), що підлягає негації та подальшим пошукам нових його форм. Екстравертна настанова як атрибут експресіонізму в культурному контексті еволюціонували від критичного неприйняття реальності до її вольового ідеологічного перетворення в авангардних напрямках. Причому ця позиція проявилася як у жанрі створення утопій (у творах А. Платонова, А. Богданова), так і в жанрі антиутопій (М. Булгаков, О. Хакслі, Дж. Оруел), а також у жанрі чистої фантастики (Г. Уеллс, А. Толстой). Звернення до майбутнього в цих творах і в експресіонізмі загалом пов'язане з пошуком нових ідеальних форм батьківства, зокрема неможливість ідеального батьківства в антиутопії. Це є закономірним результатом еволюції екстравертної настанови до трансцендування, розширення творчого Я, посилення есенціалізму, що відкидає реальність і виявляється у створенні різноманітних проектів майбутнього. Вирішення едіпового конфлікту в експресіонізмі (авангарді) залежить від соціально-політичного контексту.

В експресіонізмі переважає ідентифікація суб'єкта-автора з Батьком, що посилює маскулинні якості героїв і в цілому напруженість едіпового протистояння (в живопису починаючи з Сезанна, фовистів, груп «Міст» і «Бубновий валет»). Однак запозичення чоловічих якостей від Батька поєднується з неприйняттям його ідеалів (над-Я), що потім, під час перенесення на інших

батьків і всіх носіїв подібних поглядів, стає формою неприйняття реальності, яку вони являють для суб'єкта. Прагнення до виходу й неможливість розриву з дійсністю загострюють конфліктність, часто приводячи до перемоги батьківства ціною страждань і смерті сина. Цей варіант наведено у творах Ф. Кафки («Вирок», «Перетворення») та А. Платонова («Котлован» та ін.). У творчості останнього перемогу молодого покоління над старшим в «Ювенільному морі» врівноважено їхньою спільною ідеологічною позицією, що стверджує єдність усіх поколінь, а ціною цієї перемоги виявляється смерть дівчинки в «Котловані», що розкриває разом з утратою віри в комунізм також і його інфантильно-утопічні джерела («комунізм — це дитяча справа...»). Вона стає жертвою нової реальності «надсвідомості» держави, від якої неможливо захиститися за допомогою регресивної віри. У підсумку, в експресіонізмі вертикальна орієнтація свідомості полягає в тому, що нове батьківство відновлюється символічно у вигляді колективної Надсвідомості або «Старшого брата» (за Оруелом).

Вплив трагічних подій минулого століття на експресіонізм особливо помітний у його еволюції від регресії (у несвідоме, минуле) до трансцендування (сублімації, переносу) або в його переході від пасивних механізмів захисту від зовнішнього травмуючого впливу до активного пошуку нових ідей. Дійсно, регресію як інфантилізацію можна спостерігати в зображенні тварин, природи (Марк Ф.) або пейзажів міського життя (Дюфі), актуалізації безпосередньо-чуттєвого сприйняття-переживання (А. Макке), наївно-дитячого сприйняття М. Шагала, у загальнішій тенденції спрощення в живописі: геометризація предметів і простору (П. Пікассо, К. Малевич) і переважання колориту, контрастності в А. Матісса й «фовистів». Естетизм модерну частково перетворюється в стиль «примітив». Нескладно за цим спостерігати захисну реакцію на тиск «Надсвідомості» суспільства. Негація чоловічого-батьківського в ранньому експресіонізмі призводить до десоціалізації, маргіналізації свідомості.

Пізній експресіонізм характеризується як «прорив до Бога» (Ворингер), повернення до духу та метафізики (Вальцель), що означає трансцендування як активне подолання реальності з пошуком загального змісту й нових ідеалів, включаючи ідеальні форми батьківства. На цьому шляху можливе повне витіснення едіпової інфантильності. Однак ці два типи ставлення до реальності можуть поєднуватися в певних формах, наприклад, в абстрактному варіанті експресіонізму П. Клеє, який писав: «Мистецтво виходить за межі реальності й грає з речами у несвідому гру, як дитина, граючись, наслідує нас, так і ми, граючись, наслідуємо сили, що створюють світ» (3, с. 25). Можна сказати, що в такому

разі трансцендування відбувається у формі регресії до ігрового сприйняття не окремих явищ, а світу в цілому.

Загалом основною направленістю еволюції експресіонізму стає посилення есенціальності як відображення й утілення нових ідей, що свідчить про переважання доросло-чоловічого елементу, характерного для останнього етапу еволюції модернізму. Ці елементи — агресивність, бунтівний нігілізм — притаманні російському авангарду (С. Ейзенштейн, В. Маяковський, В. Мейерхольд та ін.) і ранньому соцреалізму, оскільки в марксистсько-гегелівській традиції виявлення сутності пов'язані з протиріччями й боротьбою протилежних сил (старого з новим). У класичному психоаналізі танатична енергія підлягає табуванню (в традиційному суспільстві) й пов'язуванню із силами Ероса. В умовах, коли насильство постійно послуговується Владою, виникає могутнє «над-Я» ідеології, яке використовує танатичну енергію відповідно до фрейдистського положення про те, що заборонено у «Воно» дозволено в «над-Я», яке і є його сублимованою енергією (2, с. 87). Ця нова надсвідомість не обмежує, а направляє й організує проявлення танатичної енергії насилля. Звідси утворюється така редуційна послідовність: пошук змістів, ідей — ідеали — ідеологія — Влада. Це набуває відображення в плакатності, схематизмі, агітаційно-закличному характері експресіонізму й авангарду, що означає повну раціоналізацію й використання сил несвідомого. Ствердження доросло-чоловічого відбувається в різноманітних формах: через пізнання, виявлення сутності й звернення до духовно-релігійної сфери (в експресіонізмі) або до майбутнього (футуризм).

У цілому суб'єкт експресіонізму володіє деякою, часто надлишковою самодостатністю та правотою внутрішнього Я, яке під час перенесення назовні робить світ недостатнім і «неправим». Механізм перенесення в поєднанні з позитивною ідентифікацією означає наділення образів і явищ зовнішнього світу рисами авторського «ідеал-Я», тобто ідеалізацію в межах реальності або втілення декотрих ідей, фантазмів у реальність. Ці фантазми характеризують духовний аспект суб'єкта з позицій бажаного, ідеального, можливого, пов'язаного з потенціальним, майбутнім. Це можна спостерігати у творах А. Платонова «Впрок», «Державний житель», де програється можливість існування в реальному житті створених самодостатньою свідомістю деяких ідеальних об'єктів (електричне сонце, ідеальний громадянин держави). Прикладами таких об'єктів також можуть бути геометрично правильні фігури людей і предметів у живописі Малевича, Альтмана, Татліна, Петрова-Водкіна, в яких спостерігається вторинне спрощення, що відображає ніби незриму, абстрактну наявність нового батьківства. Зрозуміло, що фантазування в межах реального характерне для конструктивізму, супрематизму, нині сприймається поза контекстом,

як суто дизайнерські проекти. В соцреалізмі також існує право автора на художній вимисел (у філософії — випереджаюче відображення) як права на майбутнє, яке вже освоєно ідеологією. Продовження цієї тенденції у виході фантазування за межі реальності, створенні проєкцій ідеального Я в зовнішній світ, який таким чином зазнає заперечування й подолання. Ці проєкції виконують роль ідеального доповнення до «недостатньої» реальності або можуть бути формою психологічного захисту від неї. Прикладами створення такого роду нереалізованих фантазмів-проєкцій можуть бути твори М. Булгакова («Собаче серце», «Рокові яйця» й «Майстер і Маргарита»), а також антиутопії Є. Зам'ятіна, Дж. Оруела, О. Хакслі. Фантастично-ідеальна форма може приховувати інфантильність, регресію, але в кращих творах вона виражає реальні проблеми або ідеально їх долає.

Розглянемо імпресіоністську лінію розвитку модернізму. Тут загальне витісняється окремим, індивідуальним, а завдання автора зводиться до пошуку індивідуально неповторного в масово-буденному, до увіковічення якого-небудь моменту або людської особливості (Гонкур — 1, с. 189). Не випадково в центрі уваги художників-імпресіоністів звичайні картини життя, малозначимі події, маргінальні типи людей: артисти, діти, вуличні жінки, відвідувачі кафе та ін. Дійсність сама по собі малозначна стає значущим фактом мистецтва в сприйнятті автора. Також і час сам по собі безособовий набуває значущості в деяких моментах, миттєвостях, до яких зводиться існування об'єктів, що означає своєрідний перцептивний редукціонізм. Зведення реальності до сприйняття або реальності самого сприйняття виявляється і в зведенні простору до місць, локальностей, а часу — до послідовності миттєвостей. У результаті цієї локалізації, фрагментації дійсності цілісне уявлення про об'єкт і реальність зникає. Парадоксальність ситуації в тому, що надмірне зближення з дійсністю, занурення в неї призводять до втрати адекватного її сприйняття. Пояснення цього слід шукати в номіналістичній настанові психології імпресіонізму, тобто в первісному (підсвідомому) неприйнятті загальних ідей, канонів, традицій, академізму в мистецтві. В цьому сенсі перцептивність, зверненість до природи, пленер можна розглядати як вторинне (реактивне) утворення, своєрідну форму захисної реакції. Звідси оманлива форма їх натуралізму, завжди опосередкована суб'єктивним Я автора, за котрим приховується негативне ставлення до ідей і норми «над-Я» й ширшого, духовно-есенціального світу. Про цей підсвідомий нігілізм літературного модернізму писав Юнг, характеризуючи «Улісса» й творчу манеру Джойса як найсильнішу вибухівку, закладену під церкву (католицизм) і позбавлення від Богів, що перевершує ніцшеанство (4, с. 59). Це усунення релігії разом зі всім духовно-есенціальним

відбувається приховано, неявно: не через едіпову боротьбу й перемогу, а через делокалізацію, позбавлення місця, перш за все, в самій свідомості суб'єкта та, як наслідок, у реальності через редукцію свідомості до перцептивності сприйняття й «периферійного мислення», притаманного земноводним (за Юнгом). Таке звуження свідомості також означає її глибоку регресію. Для такої інфантильно-архаїчної свідомості духовні істини просто недоступні, але в дієності це становить умисну установку цієї свідомості, для якої «над-Я» є чимось недоступним і гнітючим. Захист від його переважаючих сил може здійснюватися через архаїзацію, предметну редукцію свідомості (у Джойса) або регресію до жіночодитячого (Пруст). У такому разі пізнання неможливе у зв'язку з хаотичністю буття й недоступності істин для сприйняття, а в іншому разі світ просто існує не для пізнання, а для переживання.

Імпресіоністська свідомість інфантилізує себе, наївно віддаючись потоку реальності, що, охоплюючи її повністю, витісняє будь-який іманентний зміст, увесь набутий досвід індивіда й культури. В результаті цієї редукції перцептивний феноменалізм свідомості перетворює її на чисту форму, відкриту для будь-якого змісту реальності. Ця свідомість, ніби відчуваючи свою «недостатність», наївно віддається зовнішній реальності, якою воно себе доповнює для більшої стійкості. Очевидно, що ці вторинні реакції виникають від первісного заперечування «над-Я» як будь-якого батьківства в культурі. Саме феноменалізм сприйняття забезпечує повне усунення протиріч, дисонансів і дитячу цілісність свідомості.

Суб'єкту імпресіонізму частково відповідає архетип блудного сина, але без повернення до батька (у зв'язку з відсутності) та покаяння. Як едіпів герой, суб'єкт імпресіонізму ігнорує будь-які форми батьківства заради збереження своєї чуттєвої цілісності свідомості. Це саме відсторонений «син», що блукає життям, спонукуваний тільки пошуком нових вражень, для якого Вихід стає способом існування. Зовні це можна сприймати як поразку батьківства й перемогу сина. Однак будь-який вихід робить повернення історично невідворотним (за Тойнбі А.), хоча воно може відбутися в наступному поколінні (напрямі). Це повернення можна спостерігати в експресіонізмі — пошук нового батьківства й уявлень про прекрасне. Також наприкінці блукань героїв Пруста і Джойса відбувається їхнє повернення до вічних цінностей і атрибутів батьківства. Загалом лінія імпресіонізму в модернізмі радикальніша, оскільки в ній нігілізм поширюється на сам принцип батьківства і «над-Я», яким не залишається місця в свідомості, завантаженій предметністю жіночодитячого сприйняття.

У підсумку всі варіанти вирішення едіпової ситуації в модернізмі знаходяться між двох крайнощів: нігілістичним неприйняттям принципу батьківства (в імпресіонізмі) або через боротьбу,

скинення й відновлення батьківства в нових формах (в експресіонізмі). В першому варіанті пасивний опір синівства, у зв'язку зі слабкістю або відсутності «над-Я», нігілізму, веде до неповного витіснення едіпової інфантильності (минулого, пам'яті), а також призводить до розділення, дистанціювання поколінь і потенційної конфліктності. Другий варіант зводиться до радикального усунення й відновлення батьківства, що означає зняття конфліктності й перехід до спадкоємності поколінь як умови загального розвитку. Однак нове батьківство є незримо наявним у мистецтві як належне, майбутнє, таке, що надає вертикальній орієнтації свідомості. Затримка в розвитку (виконанні) едіпової ситуації, як і виконання бажань узагалі, сприяє творчості (механізм сублімації), що й становить головну особливість модерністської (естетичної) модифікації едіпової настанови. Перспективність досліджень культури в означеному аспекті полягає в необхідності виявлення різних типів і механізмів творчості в контексті виникнення нових тенденцій та напрямів сучасного мистецтва.

Завершуючи спробуємо подати лінії експресіонізму й імпресіонізму як дві протилежні психоестетичні настанови в модерністській свідомості:

| Імпресіонізм  | Експресіонізм  |
|---|--|
| <b>Ставлення до реальності:</b>   |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– феноменалізм, психологізм, екзистенціалізм, тонкість та глибина сприйняття;</li> <li>– міметичність, фрагментарно-часове відображення реальності.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>– есенціалізм, схематизм, концептуалізація реальності;</li> <li>– антимімесис, утілення ідей, уявлень.</li> </ul>             |
| <b>Цілі творчості:</b>  |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– пошук краси в малому, буденному, швидкоплинному;</li> <li>– естетизація природи, людини та предметів реальності.</li> </ul>                                  | <ul style="list-style-type: none"> <li>– пошук вічного, надособистого, потяг до досконалості;</li> <li>– концепт життєбудування, перетворення реальності.</li> </ul> |
| <b>Психологія:</b>  |  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– примат почуттів та уяви, естетична настанова, інтровертність.</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>– примат волі та віри, етико-духовна настанова, екстравертність.</li> </ul>   |



| Характер темпоральності:  |  |
|---|--|
| – відображення мінливості, плинності, неповторності буття, примат нинішнього.   | – відображення вічного, незмінного, істинного в бутті, примат майбутнього.   |
| Основний архетип:   |  |
| – блудний син (Одіссей).  | – син-герой (Прометей).  |
| Творчий метод:  |  |
| – «потік свідомості» (буття), індетермінізм, випадковість;<br>– естетизація, декоративність, лірична типізація (Гинянов, Пільняк);<br>– інверсії (дитяче-доросле, чоловіче-жіноче). | – наявність вихідної ідеї і послідовна її реалізація;<br>– нереалістичний сюжет компенсується строгістю та чіткістю мислення та викладення, художній вимисел, жанри фантастики (антиутопії). |

### **Список літератури**

1. Импрессионисты, их современники и соратники. Живопись, графика, литература, музыка. — М: Искусство, 1976 — 465 с.
2. Фрейд З. Избранное // З. Фрейд, Книга 1. — М. : Вся Москва, 1990. — 160 с.
3. Экспрессионизм: драматургия, живопись, графика, музыка / Сборник ст. — М. : Наука, 1966. — 158 с.
4. Юнг К. Психоанализ и искусство / К. Юнг, Э. Нойман. — М. : Рефлбук, 1994. — 359 с.

*Надійшла до редколегії 18.01.2012 р.*