

Міністерство освіти і науки України
Волинський національний університет імені Лесі Українки
Факультет культури та мистецтв
Кафедра культурології

Наталія Столярчук

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД

Навчальний посібник

Видання друге, змінене та доповнене

Луцьк
Вежа-Друк
2021

УДК 7.036(477)(075.8)

С 81

*Рекомендовано до друку і затверджено для використання
у навчальному процесі вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 14 від 26 листопада 2020 року)*

Рецензенти:

Петрова О. М. – заслужений діяч мистецтв України, доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник відділу проблем естетики і культурології Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України;

Головей В. Ю. – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри культурології Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Навроцька З. М. – заслужений працівник культури України, завідувач Художнім музеєм м. Луцька, мистецтвознавець.

Столярчук Н.

С 81 Український авангард [Текст] : навч. посіб. / Наталія Столярчук. – Вид. 2-ге, змін. та доп. – Луцьк : Вежа-Друк, 2021. – 176 с.

«Український авангард» – складова частина циклу вибіркових дисциплін освітньо-професійної програми підготовки бакалаврів галузі знань – 03 Гуманітарні науки за спеціальністю 034 – Культурологія. У посібнику розкрито закономірності формування і розвитку авангардного мистецтва в Україні; простежено еволюцію його художньо-естетичних засад; виявлено та проаналізовано національну, естетичну, художню самобутність вітчизняних напрямів авангарду ХХ ст.; з'ясовано значення творчості українських митців у відкритті й розвитку новітніх європейських художніх напрямів; визначено місце та роль українського авангарду у європейській мистецькій революції ХХ ст.

Для студентів, які здобувають фах культуролога, філософа, історика, мистецтвознавця, усім, хто цікавиться самобутньою українською культурою.

УДК 7.036(477)(075.8)

© Столярчук Н., 2021

© Подолець О. (обкладинка), 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	5
ТЕМА 1. ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО АВАНГАРДУ	13
1.1. Метаморфози суспільної свідомості в контексті суспільно-політичних, економічних, наукових змін у Європі в ХІХ–ХХ ст.	13
1.2. Історичне становлення та генеза естетичних засад культури модернізму	16
1.3. Західноєвропейська естетика кінця ХІХ– початку ХХ ст. як основа мистецької революції доби модернізму	28
ТЕМА 2. ТРАДИЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ	42
2.1. Національно-культурне відродження в Україні на початку ХХ ст.	42
2.2. Архетипна спорідненість української народної творчості й авангардного мистецтва	47
2.3. Семантика ікони в знаковій системі авангарду	55
2.4. Світоглядно-естетичні універсалії бароко в художньому мисленні українського авангарду	59
ТЕМА 3. ВНЕСОК ВІТЧИЗНЯНИХ МИТЦІВ У РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ АВАНГАРДУ	68
3.1. «Мислення очима»: система художніх універсалій кубофутуризму О. Богомазова. Екстерівський варіант кубофутуризму	70
3.2. «Новий реалізм» Казимира Малевича: еволюція художньої концепції	82
3.3. Художньо-естетичні новації Олександра Архипенка в контексті пластичної культури авангарду	88
3.4. «Неовізантизм» Михайла Бойчука: історико-культурні й художньо-естетичні засади	97

ТЕМА 4. УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ РЕВОЛЮЦІЇ ХХ СТ.	107
4.1. Взаємозв'язки українського авангардного мистецтва із зарубіжними художніми центрами (Мюнхен, Краків, Париж, Рим)	107
4.2. Революційно-новаторська творчість «українських парижан» (О. Екстер, О. Архипенко, М. Бойчук)	111
4.3. Зв'язок авангардного мистецтва із соціальною утопією: агітаційно-масове та виробниче мистецтво, конструктивізм і сценографія	123
ВИСНОВКИ	135
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	140
ДОДАТКИ	153

ВСТУП

Авангард, авангардизм (фр. *avant-garde* – передовий загін) – умовний термін для означення загальних новаторських, експериментальних поглядів, концепцій, течій, шкіл у художній культурі ХХ ст., для яких характерні прагнення докорінно оновити художню практику, пошук нових, незвичних, експериментальних засобів вираження змісту творів. Загалом авангардизм розуміють як найактивнішу тенденцію, граничне вираження ширшого явища – модернізму. Становлення останнього пов'язується, своєю чергою, з раннім періодом авангардизму, що підготував його. Інакше кажучи, модернізм й авангард – багато в чому подібні, майже тотожні явища в мистецтві ХХ ст. Їх спільна суттєва риса – опозиція класичному мистецтву, принципове використання «сучасних», «передових» методів і прийомів творчості. Проте якщо авангард – це завжди модерне мистецтво, то модернізм не завжди буває авангардним. Більше того, деякі автори схильні вбачати в модернізмі тільки поставангардний період розвитку мистецтва, котрий характеризується лише повторенням, репродукуванням уже винайдених авангардом художніх принципів та рішень [236, с. 91].

Авангард у мистецтві виступає і як історико-конкретне, і як метаісторичне (трансісторичне) явище в розвитку художньої культури. Кожна художня епоха має свій власний авангард в особі тих митців, які були провісниками нових стилів, напрямів і шкіл. Так, у середині – наприкінці ХІХ ст. авангардом був імпресіонізм, який відкрив зовсім нові способи художнього бачення світу, виявив його життя у візуально змінному часі. Якщо глянути ще глибше в минуле, то ренесансне відкриття лінійної чи повітряної перспективи було справою, здійсненою передовим загоном культури Відродження, що відкрило простір для розвитку реалізму. Незважаючи на хронологічну належність цих художніх напрямів і шкіл своєму часові, вони значно випереджали його, екстраполюючи свої твори в майбутнє, «впадали» по осі часу в сучасність. Із цього погляду авангардні твори завжди актуальні, вони співіснують у часі з будь-якими конкретно-історичними «хвилями» авангарду.

Однак авангард початку ХХ ст. все-таки суттєво відрізняється від усіх попередніх авангардних течій. Його специфічна особливість –

яскраво виражена антиакадемічна, «антисалонна» спрямованість, яка досягається в певному розриві з традиційними, передусім реалістичними методами художньої творчості. Крім цього, в авангардизмі ХХ ст. багато дослідників виділяє такі спільні й суттєві риси, як бунтарство, епатажність, безкомпромісність, елітаризм, дистанційне випередження сучасності, переоцінка традицій, поліцентризм (унаслідок наявності багатьох рівноцінних напрямів), інтердисциплінаризм (тісні зв'язки між окремими видами мистецтва), синтетизм, програмність, «революційність», утопізм тощо.

Авангардизмом у мистецтві першої третини ХХ ст. були кубізм (відкрив способи гранично узагальненої побудови предмета як такого й на площині), футуризм (створив динамічні форми, спрямовані в майбутнє), абстракціонізм (виразив через безпредметні структури образ об'єктивної реальності), сюрреалізм (вивів підсвідомість на рівень зображувальних рішень).

Ураховуючи величезне розмаїття авангарду, його напрями можна умовно згрупувати відповідно до двох основних галузей образності – «абстрактної» та «одухотвореної», або «безпредметної» та «психологічної». Із часу свого виникнення і дотепер в авангардизмі домінують мотиви гіперболізації раціонального чи ірраціонального, ментального чи емотивного, «трансцендентного» чи «іманентного». Інакше кажучи, у художній мові авангарду існують образи-символи й образи-емоції, які, відповідно, знаходять місце в лінії «абстрактного» та «експресивного» мистецтва.

Уперше термін «авангард» стосовно художньої культури вжив 1885 р. паризький критик Т. Дюре. Відтоді він стрімко поширився, набувши присмаку боротьби за все нове, нетрадиційне в мистецтві. Своєрідною межею поділу між «старим» і «новим» мистецтвом, між академізмом й авангардизмом можна вважати «Осінній Салон» 1905 р. в Парижі, на якому виставляв свої роботи А. Матісс. Картини митця – це не лише виклик сталим традиціям французького живопису, а й заперечення імпресіонізму, демонстрація намагання повернутися до яскравих фарб, малюнка, декоративності. Фовізм А. Матісса був лише першим поштовхом до розвитку нереалістичного мистецтва ХХ ст. З 1909 р. можливості живописного простору активно досліджують французькі митці П. Пікассо і Ж. Брак. Водночас в Італії розробляють концепцію футуризму.



Поняття *український авангард* увів у вжиток паризький мистецтвознавець О. Наков у матеріалах до виставки «Tatlin's dream», яка відбулась 1973 р. в Лондоні. Тоді Захід уперше побачив роботи світового рівня українських авангардистів В. Єрмилова й О. Богомазова. Це змусило згадати про відомих у всьому світі майстрів, які походженням, вихованням, самосвідомістю і національними традиціями були пов'язані з Києвом, Харковом, Львовом, Одесою. Світова громадськість визнала, що авангардне мистецтво України початку ХХ ст. – самобутнє, оригінальне, а через те й особливо цінне відгалуження на дереві світового авангарду. Проте у зв'язку з пануванням у вітчизняній естетиці та мистецтвознавстві певних ідеологічних настанов, упродовж 1930–1980-х рр. ознайомлення з авангардним мистецтвом та його дослідження в Україні було цілковито заборонено, а на імена багатьох художників-новаторів накладалося табу.

Сьогодні вивчення українського авангардного мистецтва ХХ ст. відбувається на основі аналізу творчості таких представників, як О. Архипенко, О. Богомазов, К. Малевич, О. Екстер, брати Бойчуки (Михайло та Тимко), Г. Нарбут, В. Пальмов, В. Татлін, К. Піскорський, брати Бурлюки (Дмитро та Володимир), А. Петрицький, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Єрмилов та ін. Їх зусиллями було створено багато теоретичних і художніх робіт власне авангардного, новаторського спрямування, у яких присутні елементи нашої самобутньої національної культури.

Генезу українського мистецтва авангарду можна простежити за такими основними етапами:

1. Етап зародження (1906–1909 рр.), який характеризується засвоєнням художніх принципів французького неоімпресіонізму, постімпресіонізму (В. Ван-Гога, П. Гогена, П. Сезанна) й художніх відкриттів молодих майстрів французького фовізму, кубізму, італійського футуризму (А. Матісса, П. Пікассо, Ф. Марінетті). У цей період в Україні влаштовуються кілька виставок, на яких уперше експонують твори авангардистів. Найвизначніші з них – виставка «Ланка» (Київ, 1908 р.), «Інтернаціональна виставка Салону В. Іздебського» (Одеса, 1909 р.), на яких експонували твори О. Богомазова, О. Екстер, братів Бурлюків.

2. Етап формування та інтенсивного розвитку (1909–1924 рр.). У цей період з'являються нові напрями авангардного мистецтва, які

мають вагоме філософсько-естетичне підґрунтя і з часом набувають національної специфіки та самобутності. У ньому виділимо такі підперіоди:

а) перша хвиля авангарду, для якої характерна поява нових авангардних напрямів у мистецтві (1909–1915 рр.): 1909 р. – футуризм у творчості братів Бурлюків; 1909–1911 рр. – становлення школи національного неовізантивізму М. Бойчука; 1910–1912 р. – кубізм у пластиці О. Архипенка; з 1914 р. – використання ним поліхромії; 1914 р. – кубофутуризм в естетиці О. Богомазова; 1915 р. – винайдення супрематизму К. Малевичем;

б) деяке уповільнення темпів розвитку творчих новацій в українському мистецтві у зв'язку з подіями Першої світової війни (1915–1919 рр.);

в) друга хвиля авангарду, під час якої активізується розвиток власне українського авангардного мистецтва (1919–1924 рр.). У творчості митців новаторів помітним стає вплив традицій національної культури. Особливого розвитку зазнають агітаційно-масове мистецтво (О. Богомазов, А. Петрицький, О. Екстер), виробниче мистецтво (В. Татлін, В. Єрмилов), українська сценографія (О. Екстер, А. Петрицький, М. Андрієнко-Нечитайло). Створено багато різних мистецьких об'єднань, які претендують на роль лідера у створенні нового мистецтва (АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, УМО, ОММУ, «Жовтень»).

3. Етап штучного придушення розвитку будь-яких «формалістичних» проявів у мистецтві (1925–1932 рр.). Авангард зазнає відчайдушної критики з боку офіційної цензури як «національно-буржуазне, занепадницьке мистецтво». 1932 р. ліквідовують усі мистецькі об'єднання і створюють єдину Спілку радянських художників, а 1934-го соціалістичний реалізм проголошують єдино можливим методом для уславлення соціалістичної дійсності.

Отже, упродовж першого-другого десятиріччя минулого століття українські митці-новатори вивчали, захоплювались і наслідували творчість західних колег, засновували власні авангардистські течії, школи. Проте вже після Першої світової війни в їх творах щораз із більшою виразністю простежуються риси національної культури, українське авангардне мистецтво починає відрізнятися своєю самобутністю та оригінальністю.



Таким чином, регіональні та хронологічні межі українського мистецького авангарду більш-менш визначені, але комплексні культурологічні дослідження цього феномену вітчизняної культури фактично відсутні в сучасній культурології, естетиці, мистецтвознавстві. Світоглядно-філософську, художньо-естетичну основу українського авангарду розглядають у наукових розвідках лише настільки, наскільки її залучення сприяє розв'язанню тих чи інших проблем естетичної теорії та практики російського чи європейського авангарду. Тому не буде перебільшенням теза про те, що проблема визначення сутності, національної самобутності та європейської значущості українського авангардного мистецтва ХХ ст. в контексті сучасної художньої культури сьогодні одна з найменш досліджених і водночас особливо важливих у вітчизняній культурології. Розуміння філософської, художньо-естетичної основи цього феномену української та світової культури дасть можливість адекватно сприймати та об'єктивно оцінювати складний перебіг художніх подій у сучасній культурі. Адже авангардне мистецтво стало художньо-естетичним символом сучасності, а авангардні твори значною мірою представляють творче обличчя саме віку двадцятого та вказують на його відмінності від попередніх епох.

Окрім викладеного вище, означена проблема набуває особливої актуальності ще й тому, що саме останнім часом відкривається доступ до раніше заборонених архівних матеріалів, сховищ, музейних фондів. Громадськість нарешті отримала можливість ознайомитися з багатою художньою і теоретичною спадщиною авангардистів, з автобіографічними матеріалами, спогадами про цих митців знайомих і близьких, епістолярієм. Усі ці джерела потребують комплексного наукового вивчення і у вітчизняній філософсько-естетичній та культурологічній думці вже зроблено перші кроки на шляху вивчення цього культурного феномену. Поступово відроджується втрачений у 1930–1970-х рр. об'єктивний деідеологізований науковий підхід до вивчення здобутків національного мистецтва, даючи можливість увести до наукового обігу чимало призабутих, але важливих фактів, змінити стереотипи, багато в чому деформовані уявлення про суттєві моменти і явища творчого життя, типові для пореволюційної доби з її драматичними конфліктами та боротьбою художніх ідей.

З огляду на викладене вище, цілком обгрунтованим й актуальним видається вивчення українського авангардного мистецтва ХХ століття. Так, **мета** викладання навчальної дисципліни «Український авангард» – визначення сутності, національної самобутності та європейської значущості українського авангардного мистецтва ХХ ст. в контексті сучасної художньої культури.

Основні **завдання** вивчення дисципліни «Український авангард»: проаналізувати закономірності формування і розвитку авангардного мистецтва в Україні, еволюцію його художньо-естетичних засад; виявити та схарактеризувати національну, естетичну, художню специфіку вітчизняних напрямів авангарду ХХ століття; з'ясувати значення творчості вітчизняних митців у відкритті й розвитку європейських новітніх художніх напрямів; визначити місце та роль українського авангарду у європейській мистецькій революції ХХ ст. Поряд із культурологічними, народознавчими, етномистецтвознавчими завданнями курс розв'язує і педагогічні. Останні особливо актуалізуються сьогодні, коли навчання покликане прищеплювати навички, уміння творити, реконструювати й адекватно інтерпретувати мистецькі цінності або принаймні бути активним суб'єктом етнохудожнього середовища.

Впродовж вивчення навчальної дисципліни у студентів формуються визначені Освітньою програмою наступні професійні *загальні компетенції (ЗК)*: здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу, знання та розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності, здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел, вміння виявляти, ставити та вирішувати проблеми, цінування та повага різноманітності та мультикультурності, здатність працювати автономно. *Фахові компетенції (ФК)*: здатність презентувати результати професійної діяльності в усній та письмовій формі, надавати відповідну аргументацію; здатність визначати ступінь цінності та унікальності об'єктів культури у українському та міжнародному контекстах; здатність критично аналізувати культурні явища та процеси з використанням загальнонаукових та спеціальних наукових методів; здатність розуміти та інтерпретувати джерела культури (писемні, речові, візуальні) з урахуванням різних контекстів (історичного, соціального, антропологічного, політичного, релігійного, екологічного тощо); здатність використовувати різноманітні джерела інформації та



методологічний апарат культурології для виявлення, аналізу культурних потреб суспільства; датність оцінювати матеріальну та духовну цінність об'єкта культурної спадщини різних історичних періодів та географічних ареалів.

А також досягаються визначені Освітньою програмою *програмні результати навчання (ПРН)*: мати навички критичного мислення, викладати у зрозумілий спосіб власні думки, здійснювати їх аргументацію; аналізувати, коментувати, узагальнювати наукові та аналітичні тексти з культурології; збирати, упорядковувати та аналізувати інформацію щодо культурних явищ, подій та історико-культурних процесів; виявляти, перевіряти та узагальнювати інформацію щодо різноманітних контекстів культурної практики, визначати ступінь їх актуальності із застосуванням релевантних джерел, інформаційних, комунікативних засобів та візуальних технологій; розуміти чинники культурної динаміки, принципи періодизації культурних процесів, їх специфічні риси та характеристики; інтерпретувати культурні джерела (речові, друковані, візуальні, художні) з використанням спеціальної літератури та визначених методик, аргументовано викладати умовиводи щодо їх змісту; розпізнавати та класифікувати різні типи культурних продуктів, визначати їх якісні характеристики на основі комплексного аналізу.

У контексті формування вищезазначених професійних компетентностей, студенти будуть обізнані у таких питаннях:

- місце та роль українського авангардного мистецтва ХХ століття в контексті сучасної європейської культури;
- світоглядні, філософсько-естетичні засади вітчизняного авангарду;
- провідні напрями й течії авангардного мистецтва України ХХ ст. та їх художньо–стильові особливості;
- найвідоміших представників українського авангарду, їх філософсько-теоретичну та художньо-практичну творчість;
- кореневу та еміграційну художню культуру як два силових поля єдиної культури України;
- форми й напрями відбудови української художньої культури як поліетнічної цілісності, її відродження, перебудову й історичні перспективи;
- володіти понятійним апаратом культурології, естетики та мистецтвознавства;
- розуміти семантику авангардних художніх образів, адекватно сприймати їх естетичні якості;

– визначати особливості концептуальної репрезентації в сучасному вітчизняному авангардному мистецтві;

– володіти навичками естетичної оцінки та художньо-естетичної комунікації.

Ключовий термін навчального курсу – поняття *український авангард*, яке ввели в науковий обіг зарубіжні дослідники ще на початку 70-х рр. минулого століття. Під час вивчення сучасної художньої культури визнається цілковита правомірність і потреба введення в науковий культурологічний вжиток означеного поняття, оскільки без його ґрунтовного аналізу об’єктивне висвітлення процесів і явищ, які відбувались у культурному житті Європи першої половини ХХ ст. було б не повним. У навчальному посібнику авангардне мистецтво України розглядаємо як самобутній феномен національної культури, що з’явився і розвивався в руслі європейської культури модернізму й має свої світоглядні та філософські витoki, хронологічні й регіональні межі, виразну національну специфіку, простежуємо еволюцію художньо-естетичних засад українського авангардного мистецтва, які сформувались як процес поступового синтезу передових ідей західноєвропейської естетики з елементами національної культури. Так, якщо на перших етапах своєї творчості українські митці-авангардисти вивчали, захоплювались і наслідували творчість європейських митців-новаторів, то з часом у роботах вітчизняних майстрів усе частіше і яскравіше виявляються риси власне національної художньої культури, які сягають коренями ще в прадавній українській примітив, народний іконопис, духовну культуру епохи бароко. З учнів і послідовників західноєвропейського авангарду українські художники самі стають засновниками й ініціаторами нових естетичних та формально-технічних художніх принципів, які займають вагоме, а подекуди і провідне місце в розвитку світової культури авангарду. Відбувся своєрідний зворотний процес: узявши за основу естетичні ідеї європейського авангарду, вітчизняні митці збагатили їх оригінальними самобутніми рисами національної культури, створивши при цьому власну естетичну концепцію авангардизму, і представили її світові у вигляді теоретичних та художніх робіт, якими й понині захоплюється світова громадськість.

ТЕМА 1

ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО АВАНГАРДУ

1.1. Метаморфози суспільної свідомості в контексті суспільно-політичних, економічних та наукових змін у Європі в XIX–XX ст.

1.2. Історичне становлення та генеза естетичних засад культури модернізму.

1.3. Західноєвропейська естетика кінця XIX – початку XX ст. як основа мистецької революції доби модернізму.

1.1. Метаморфози суспільної свідомості в контексті суспільно-політичних, економічних, наукових змін у Європі XIX–XX ст. На зламі двох – історичних епох XIX і XX ст. – в умовах світових перетворень і визвольних революцій плеяда романтично настроєних художників поставила перед собою глобальне завдання: засобами мистецтва змінити життя, облагородити його, за допомогою краси зробити більш радісним і гармонійним. У контексті досягнення цієї мети використання реалістичних методів зображення дійсності уявлялося новаторам недостатньо виразним і застарілим. Для передачі своєрідності епохи й гострих суперечностей суспільного життя потрібні були прогрес, незалежність, самобутність, і ці важливі якості втілював у собі та блискуче реалізував новонароджений авангард.

Світогляд авангарду – це світогляд перехідної доби із властивими саме для неї принципами. Характером перехідної доби зумовлена особлива складність і суперечливість нової світоглядної концепції, що є органічним сплавом традиційних світоуявлень із найновішими теоріями та вченнями. Пробуджені новою епохою жага знань, пізнання відчутно позначились на спробі інтелектуально-творчого та естетичного освоєння дійсності.

Кінець XIX – поч. XX ст. стає для європейської культури історичним рубежем. Життя помітно ускладнилося, розрив між сутністю і видимістю виявився таким очевидним, що для подолання таїни, тріщини буття позиція зовні нейтрального спостерігача, зафіксована в культурі натуралізму, задовольнити вже не може. Потрібні нові естетичні принципи, нова організація художньої реальності, нові засоби виразності, вироблення яких бере на себе культура модернізму.

Модернізм не виник «із нічого», він має глибокі культурно-історичні корені, а ситуація (духовна, політична, соціальна), яка утвердилася у Європі наприкінці ХІХ – на поч. ХХ століття стала тим сприятливим ґрунтом, на якому змогла з'явитись і визріти ця культура. Так, у цей період у Європі поступово завершується промисловий переворот, який докорінно змінив не лише технічну основу виробництва, а й соціально-економічні відносини, побут, ціннісні орієнтації людини. Швидке зростання обсягів виробництва, урбанізація, значне розширення можливостей науки й нової техніки (поява електричного освітлення, телефону, радіозв'язку, автомобіля, кіно) – усе це сприяло формуванню відчуття напруженої динаміки, мінливості, постійної змінності навколишньої дійсності.

Радикальних змін зазнала політична система суспільства. Постійне «бродіння» у «верхах» і «низах», перегрупування соціальних і політичних сил в окремих країнах та військово-політичних блоках на міжнародній арені, війни, а крім цього, ще й ошукані ілюзії трьох революцій породили в масовій свідомості сумнів у справедливості основних істин, стереотипів мислення і поведінки, зумовили появу прагнення вирватися за межі «здорового глузду».

Друга половина ХІХ ст. знаменується небувалим розквітом класичного природознавства, що заклало підвалини для формування нової цілісної картини світу. Теорії клітинної будови живих організмів, учення Ч. Дарвіна про природний добір, закони генетики Г. Менделя, відкриття закону збереження і перетворення енергії, розроблення неевклідової геометрії нанесли удар по механічній картині світу та метафізичному мисленні, сприяли утвердженню діалектичного методу у філософських і конкретних науках. Головна особливість природничо-наукових відкриттів цього періоду полягала в тому, що вони докорінно змінювали уяву про будову матерії, про простір, час, рух, про шляхи розвитку всього живого, про місце людини в природі, про походження життя. Проникнення в мікросвіт привело до появи «божевільних» теорій

А. Енштейна, Ж. Піаже, Е. Резерфорда, які, своєю чергою, стали визначальними для формування нового парадоксального типу мислення. При такому типі мислення парадокси часу, історії, людських доль уже не видавалися божевільними, тим більше, що парадоксальність виходить за межі науки, сягаючи інших сфер духовного життя. Пара-

докси в драматургії Б. Шоу, парадоксальна деформація тіл у живописі та скульптурі постімпресіонізму, парадоксальна умовність у театрі символізму – всі ці явища в художній культурі мали конкретні витoki і не випадково виникли в епоху природничо-наукової революції. Це були перші спроби засобами мистецтва подолати бар'єр очевидності, піднятися до художнього пізнання сутностей, а не явищ.

Отже, на межі ХІХ – ХХ ст. значно прискорилися темпи культурного прогресу, чому сприяли такі фактори, як економічне піднесення на основі промислової революції, радикальні зміни соціально-політичної ситуації, лібералізація суспільства, небувалий розвиток природничих наук. Ці фактори вплинули на формування нової світоглядної парадигми, яка, своєю чергою, сприяла оновленню шляхів естетичного освоєння природи, суспільних відносин, внутрішнього світу людини. Тепер на зміну впевненості людини в абсолютних істинах, які проголошувала ідеологія просвітництва та раціоналізму, приходить цілком нове світосприйняття. Людина потрапила на периферію Всесвіту, тобто стала родовим предметом вивчення природничими науками. Наука позбавила її статусу божественного походження і, визначивши природне місце людини, загубила її місце екзистенційне. Ілюзії того, що освіта, знання здатні вдосконалити природу людини й суспільні відносини, виявилися марними. Це призвело до падіння суспільного престижу розуму й орієнтації на емоційне сприйняття світу, на ірраціональні спроби пізнання, унаслідок чого ірраціоналізм утвердився на зламі століть як домінуюча світоглядна система. Тут варто вказати на усталену історичну закономірність, згідно з якою в періоди суспільно-політичної, економічної стабільності домінуючим є логіко-аналітичне, раціоналістичне світосприйняття, яке формує переважно реалістичну художню культуру. Із часом історична епоха, досягнувши апогею у своєму розвитку, зживає сама себе, настає критичний період радикальних перетворень і катаклізмів, якому властиве образно-інтуїтивне, ірраціональне світосприйняття. Тоді на арену виходить нереалістичне, абстрактне, сакральне мистецтво, яке прагне «виразити невиразне» – глибинний смисл, суть, ідею. Подолання кризового стану, розв'язання конфліктних ситуацій знаменує початок якісно нового історичного періоду в суспільному розвитку, для якого характерні стабільність і піднесення у всіх сферах життя. Світоглядні установки знову «раціоналізуються», культура прагне відображувати дійсність

реалістично. Отже, історія людства демонструє нам картину своєрідної поперемінної («пульсуючої») зміни раціоналістично-ірраціоналістичних світоглядних концепцій, згідно з якими змінюються і способи та форми естетичного осягнення дійсності (реалістичні – авангардні).

1.2. Історичне становлення та генеза естетичних засад культури модернізму. Європейські держави наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. зазнали стільки кардинальних зрушень, революцій, катаклізмів, яких вони не мали за весь попередній період свого розвитку. Крім того, небувалий науково-технічний прогрес остаточно змінив усталені способи осягнення світу. На зміну логіко-аналітичній, раціоналістичній світоглядній концепції приходить образно-інтуїтивна, ірраціоналістична. Характеру світоглядної парадигми ця концепція набула в нових філософських течіях – ірраціоналістичному волюнтаризмі А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, інтуїтивізмі А. Бергсона, психоаналізі З. Фрейда та Г. Юнга, екзистенціалізмі Ж. П. Сартра, А. Камю, М. Гайдеггера, феноменології Е. Гусерля. Ідеї цих мислителів безпосередньо вплинули на формування світогляду митців-авангардистів.

Проте естетика модернізму, модерністичне трактування творчого процесу має значно глибші корені й давню філософську традицію, у якій обґрунтовується інтуїтивна, ірраціональна, аллегорично-символічна природа художньої творчості. Художник авангарду звертається не стільки до історичного майбутнього, скільки до майбутнього есхатологічного, що збігається для нього з абстрактним минулим – йдеться про минуле до початку будь-якого історичного прогресу, до початку художнього мімезису, чи, інакше кажучи, до архаїки, яка так само перебуває на початку історії, як і в глибині людської психіки в якості її безсвідомого начала, що випереджає будь-яку свідому чи емоційну активність. У такому розгляді авангард розуміє творчість як руйнування, як редукцію, як аннігіляцію традицій. Але таке розуміння є не результатом його нігілізму, простої любові до руйнування чи віри в історичне майбутнє, а навпаки, виразом впевненості в тому, що шляхом повної ліквідації усталених традиційних способів виразності стане можливим повернення на новому етапі до первинних форм життєвої та художньої практики і таким чином повернути світу єдність і суть.

Художники авангарду свідомо й суб'єктивно маніфестували розрив із традицією, проте об'єктивно, десь на підсвідомому рівні вони засновували свою творчість на глибокій культурній традиції, виводили її на якісно новий рівень. Основа такого взаємозв'язку криється в сакральній спрямованості творчості авангардистів, прагненні до втілення в живописі духовності. Історично-часова дистанція дає нам можливість побачити лінію наступності в розвитку естетичних ідей, які стали засадничими для світогляду митців-новаторів. У своїй творчості вони прагнуть до вираження вічного з допомогою першообразів, які вже знайшли втілення у витворах попередніх культурних епох. Для прикладу згадаємо роль африканської скульптури для становлення кубізму, стародавніх магічних практик – для літератури та живопису експресіонізму, архаїчних міфів – для психоаналізу в його фрейдистському та юнгівському варіантах і для літератури, починаючи від Джойса.

Отже, новітня філософія і авангардне мистецтво стали втіленням тих ідей, які існували в культурі ще із часів архаїки, зазнали історичної трансформації, становлячи світоглядне ядро в одні культурні епохи й відходячи на «задвірки» суспільної свідомості в інші, та, зрештою, знайшли своє концентроване вираження в культурі та естетиці модернізму. Тому, природно, аналіз теоретичних засад європейського авангардного мистецтва потрібно починати не із сучасних філософських теорій (окремі з яких з'явилися й існували синхронно з провідними авангардними художніми напрямками), а з дослідження спадщини мислителів минулих епох. Хоча, звичайно, їх ідеї не можуть бути безпосереднім обґрунтуванням авангардного мистецтва, але вони опосередковано впливали на формування світоглядних засад європейського художнього авангарду.

Зокрема, такий радикально новаторський напрям, як геометрична абстракція типу мондріанівської, є, по суті, посиленням до платонівської традиції геометричних першоідей, які існують до будь-якого земного досвіду й даються душі внаслідок згадування свого минулого до народження у світ (на становлення мистецтва П. Мондріана, а також В. Кандинського й багатьох інших авангардних художників вирішально вплинула теософія своїм інтересом до форми архаїчного магічного мистецтва). К. Малевич і П. Мондріан виступають ніби сучасниками Платона, чим і можна пояснити інтенсивність їх протесту

проти античної художньої традиції, котрий вони з Платоном поділяють: мистецтво має не дублювати дану почуттям зовнішню реальність, а виявляти приховані в надрах до-культурної пам'яті первинні геометричні форми, які символізують чисту реальність, оскільки вони не об'єктивні в емпіричному розумінні й не суб'єктивні – у психологічному.

Однак, уважати Платона передтечією авангардного мистецтва було б перебільшенням. Та у зв'язку з антиматеріалістичним спрямуванням його філософії і, зокрема естетики, учення Платона зовсім не випадково стає одним із ідейних джерел багатьох сучасних ідеалістично-естетичних течій і значною мірою може бути використано для обґрунтування модернізму. Так, із положень Платона про те, що своє вираження дух знаходить не у звуках чи тілесних формах, а в душах людей, Жак Легран робить висновок: «Абстрактне мистецтво – це нова пластична форма поняття, у якій душа пробує свої сили, щоб «виразити невиразне» [192, с. 176–177].

Загалом в античній естетиці проблеми репрезентації духовного, вищої сутності засобами мистецтва не стали об'єктом спеціальної філософської рефлексії, оскільки естетичною домінантою цієї епохи був чуттєво-матеріальний космос. І лише в неоплатонізмі, який виникає в умовах духовної кризи античності, міститься низка ідей, що мали суттєвий вплив на становлення тієї філософської традиції, на основі якої змогла народитись і визріти естетика авангарду. У відомих «Еннеадах» Плотіна знаходимо розгорнуту філософську антологію мистецтва. Стосовно образотворчих мистецтв Плотін уточнює значення терміна «мімесіс» (наслідування). Відповідно до розуміння мистецтва наслідують не зовнішній вигляд природних предметів, а їх внутрішню ідеальну форму, ейдоси, які і є джерелами прекрасного. Художня творчість привідкриває завісу над мінливою реальністю буття, даючи змогу душі зануритися в Істинну, божественну сутність краси. «Тим же, хто намагається принизити мистецтва, вказуючи на те, що вони наслідують природі, ми можемо дати відповідь, що всі речі, яким мистецтво наслідує, самі суть образи вищих першообразних сутностей – ейдосів; далі, що вони, відтворюючи речі, не зупиняються на одній лише видимій їх стороні, а сягають і тих принципів, на яких ґрунтується їх природа» [165, с. 192].



Естетичні ідеї Плотіна, який синтезував у своїй філософії духовні досягнення античності та Сходу, органічно прийняли й творчо засвоїли мислителі та митці наступних епох, прихильники нереалістичного мистецтва. Особливий вплив погляди Плотіна мали на розвиток християнської естетики та художньої практики Середньовіччя. На відміну від античного мистецтва, матеріально-тілесного за своєю основою, натуралістичного, сакральне мистецтво християнства зорієтоване на ідеал «безтілесної», духовної краси, і, відповідно, на зовсім інші способи художнього вираження, які використали вже на початку ХХ ст. представники абстракціонізму, експресіонізму. Загалом багато дослідників указує на безпосередній зв'язок авангардного мистецтва із сакральним, зокрема іконним (Б. Гройс, В. Личковах, Д. Горбачов, Д. Сараб'янов та ін.).

Чи не найбільшим досягненням християнської естетики стала теорія символічного образу. Вагомий унесок у її розроблення здійснили візантійські мислителі Псевдо-Діонісій Ареопагіт, Іоан Дамаскін, Феодор Студит. Ідея піднесення людського духу за допомогою символічного образу до вищої істини – божественного першообразу – стала однією із провідних ідей візантійської естетики. Мистецтво повинне виражати священне мовою образів, які є символами трансцедентної сутності Божества, світу метафізичних абстракцій. У такому творчому акті сутністю естетичного переживання стає божественне одкровення, явлене в символічній образотворчій формі.

Представники християнської патристики визначали різні типи образів: міметичні (наслідування), символічні чи символіко-алегоричні, і знакові, які відрізняються один від одного характером виразу духовного змісту в матеріальних образах. Для міметичних образів характерний вищий ступінь ізоморфізму, вони подібні до відображень у дзеркалі. До них Отці Церкви відносили всі образотворчі мистецтва античності, які, на їх думку, не мали самостійної цінності, але були вагомими лише як більш-менш майстерні (точні) копії оригіналів. Поступово міметичний образ трансформувалася в християн в образ духовно-моральний. Він усе більше втрачає чисто пластичний характер, який яскраво виступав у розумінні та творенні образотворчого мистецтва, і майже зливалася із символічним образом, який панував у християнському світогляді. Символічні образи більш умовні. Крім того, вони володіють визначеною автономною цінністю як самостійні

предмети, але в їх структурі чи в окремих елементах може бути достатньо впевнено передбачено відображення будь-яких реальностей. За допомогою символічного образу можна приховати істину в прикрашеному вигляді. А для того, щоб глядач зумів це помітити, потрібно було, щоб розум людини відчув опір самої форми, і лише тоді за допомогою свідомості пізнав цю істину.

Саме цю концепцію образу розвинули деякі митці наступних століть: зображення повинно містити в собі передусім внутрішні переживання художника, який ставить собі за мету показати те, що найменш зображувальне, і навпаки, приховати те, що для всіх і так зрозуміло. Створити картину, яка б надихала на роздуми над нею. Кожне враження від побаченого асоціювалося б не із зовнішнім виглядом предмета, а було спрямоване на внутрішнє відчуття.

Подальший розвиток ідей щодо інтуїтивної природи пізнання, символічного змісту творчості знаходимо в епоху зрілого середньовіччя, зокрема в містиків І. Екхарта, І. Таулера, Г. Сузо, які, відкриваючи логічні схеми схоластики, закликали звернутися до почуттів, до серця. Тільки чудодійним, надприродним шляхом, переступаючи закони логіки, може звільнитися людина від безнадійної трагічної дійсності та врятуватися для майбутнього життя – такий лейтмотив середньовічного ірраціоналізму, який багато в чому суголосний із настроями митців і філософів початку ХХ ст. Узагалі у середньовічному художньому методі, як уважає дослідник М. Ігнатенко, існує ніби дуалізм форми та змісту. Античний принцип «мімесису», не відхилений повністю середньовічним художнім мисленням, опинився, обертаючись у його стихії, у ролі «зовнішньої форми», тоді як запроваджений неоплатоніками принцип *amimeton mimeta* почав виконувати функцію «внутрішнього змісту». І вся сучасна новоєвропейська культура створена за аналогією до такої художньої культури: її зовнішньою оболонкою, тобто формою є античний, «зовнішньо»-раціоналістичний принцип відношення до дійсності, а внутрішньо-духовний зміст – проникнення в сутність, серцевину речей – у нас від середньовіччя.

В епоху Відродження розглядувана нами філософська традиція продовжувала розвиватися в ідеях ренесансних неоплатоніків М. Фічіно, М. Кузанського, які особливу увагу приділяли аллегорично-символічному, інтуїтивному осягненню дійсності. Філософія Ренесансу

загалом спирається на античний неоплатонізм (Плотін, Прокл). Від античного неоплатонізму вона, зокрема, увібрала розуміння матеріального світу як продукту еманациї Єдиного, тому світ поставав величним і піднесеним. Із середньовічного неоплатонізму, з його теорією абсолютної особистості, а отже теологічного за суттю, філософська естетика Ренесансу бере ідею людської особистості як універсального творчого начала і підносить її у центр світу. Отже, філософія й естетика набули антропоцентричного характеру. Особистість мислить себе в нову епоху як суто індивідуальне буття, прагне абсолютизувати себе у своєму «гордому індивідуалізмі» та ні від кого не залежному бутті. До суттєвих естетичних характеристик антропологізму Відродження дослідники пропонують долучити також його «артистичний» характер. Такі настрої та ідеї знову актуалізуються на межі ХІХ–ХХ ст., стають суголосними новій соціокультурній ситуації і знаходять творче переосмислення і художнє втілення в роботах митців-авангардистів.

Інтерес до людини не згасає у філософії, мистецтві, науці Нового часу, створюючи можливість простежувати зміни в розумінні сенсу життя, цінностей внутрішнього світу людини на кожному з етапів історії людства. Так, доба Відродження утверджувала силу та масштабність характерів, активну спрямованість особистості на самоздійснення через творчість. Водночас відкривається, що внутрішній світ ренесансної особистості мало рознюансований. Він розгортається переважно в межах протилежностей добро – зло. Така особа в активності часто схильна переходити від геніальності до злодійства (т. зв. «зворотна сторона титанізму»). Тут правомірніше говорити не про моральність (адже вона цілком потоптана), а про «дику і звірячу естетику».

Людина ХVІІ–ХVІІІ ст. вирізняється зростанням багатства нюансів переживання світу. Епоха відкриває властиві людині суперечності між розумом і почуттями, духовною й тілесною природою. Саме напруга почуттів, спричинена втратою ілюзій стосовно гармонії та внутрішньої досконалості людини, – ґрунт трагічного гуманізму доби бароко. На ставлення людини до світу й до себе самої впливали також здобутки науки про властивості пізнавальної діяльності та неоднозначність різних сфер психічної діяльності. Р. Декарт у трактаті «Пристрасті душі» показав вплив чуттєвості на психіку людини,

складний і суперечливий внутрішній світ її бажань, фантазій та переживань. Г. Ляйбніц розкрив неоднозначність змісту різних сфер психічної діяльності. Особливе значення мало доведення філософом двомірності психічної діяльності людини, висвітлене з допомогою запроваджених ним понять перцепції й апперцепції, тобто неусвідомлених та усвідомлених сприймань. Ф. де Ларошфуко, осмислюючи ставлення людини до світу, розглядає пристрасті головним рушієм людських дій. Великі історичні діяння, що осліплюють нас своїм блиском і тлумачаться політиками як наслідок великих задумів, найчастіше – плід гри примх та пристрастей. Відкриття наукою складності внутрішнього світу людини стало підставою для його широкого відображення в мистецтві класицизму та просвітництва, зокрема в театральному мистецтві.

На якісно новому рівні ці ідеї осмислюються в епоху Нового часу, зокрема у філософії І. Канта. У його естетиці вперше найбільш чітко поставлено багато важливих проблем, характерних для подальшого розвитку не лише німецької, а й усієї західноєвропейської естетичної думки. Важливе місце в естетиці І. Канта належить теорії мистецтва. Мистецтво характеризується як особливий вид творення – «через свободу, тобто через сваволю, що покладає в основу своєї діяльності розум [91, т. 5, с. 164]. Воно відрізняється від уміння та знання, від ремесла, оскільки в усіх вільних мистецтвах дух має бути свободним. І. Кант поділяє мистецтва на «механічні» й «естетичні». Під поняттям «механічні» мається на увазі здатність до предметного формування загалом. «Естетичні» мистецтва, своєю чергою, поділяються на «приємні» та «витончені». Якщо приємні призначені лише для насолоди та розваги, то витончені сприяють культурі здатностей душі до спілкування між людьми. Призначення мистецтва останнього типу І. Кант убачає не в тому, щоб давати насолоду лише відчуттям, а також і задоволення розуму. Наголосимо: саме названий тип мистецтва філософ вважає основним: «естетичне мистецтво як вишукане мистецтво є таке, яке має своїм мірилом рефлексивну здатність судження, а не чуттєве відчуття» [91, т. 5, с. 167]. У справжньому мистецтві доцільність має поставати невимушеною, тобто органічною у своїй життєвості.

І. Кант чітко розмежовує художній геній («природний дар мистецтва») і таланти у сфері науки: геній дає правила, багатий матеріал

для творів мистецтва, хоча обробіток ідей та форма потребують вихованого школою таланту. Вишукане мистецтво – це мистецтво генія, хоча неодмінним у ньому є також «дещо механічне, що можна досягнути з допомогою правил» [91, т. 5, с. 172]. На останньому важливо акцентувати, оскільки в естетиці ірраціоналізму, що декларує свій зв'язок з естетикою І. Канта, ця ідея жодним способом не задіяна, залишена поза увагою. У цій же площині перебуває ставлення до наслідків художньої діяльності: характерна риса ірраціоналізму – відсутність естетичного критерію оцінки мистецтва. Філософ зауважує: «Краса в природі – це прекрасна річ, а краса в мистецтві – це прекрасне уявлення про речі» [91, т. 5, с. 173]. Тут відчутний перегук із теорією мімесісу Арістотеля, що простежується в такій думці філософа: «Вишукане мистецтво виявляє свою перевагу в тому, що воно прекрасно описує речі, які в природі потворні або гидкі» [91, т. 5, с. 174]. Тобто наслідування – у жодному разі не копіювання, а творче осмислення засобами мистецтва краси природного світу (ідея краси).

На підставі аналізу природи геніальності І. Кант розглядає уяву як продуктивну здатність пізнання. Уява створює ніби другу природу з матеріалу, що дає йому справжня природа. Властивість генія – здатність зображення естетичних ідей. Згідно з традицією, усталеною від часів Арістотеля, І. Кант наводить класифікацію видів мистецтва, поділяючи їх на словесні, образотворчі й мистецтва гри відчуттів. Сутність мистецтва, зокрема словесного, філософ убачає в тому, що воно не лише «провіщає гру ідеями, а... дає розсудку живлення і з допомогою уяви оживлює його поняття» [91, т. 5, с. 185]. Образотворчі мистецтва, або мистецтва вираження ідей у чуттєвому спогляданні, – це або мистецтво чуттєвої істини, або мистецтво чуттєвої видимості. В основі обох, так само як і в основі мистецтва поезії та красномовства, лежить естетична ідея – архетип, прообраз. Щодо мистецтва вишуканої гри відчуттів (музика та мистецтво фарб), ідеться не лише про зовнішні враження, а й про судження стосовно форм та гри багатьох відчуттів. Критерієм цінності твору слугує визнання його краси грою відчуттів, тобто визнання об'єктивних якостей музичного твору як такого, що гармонізує духовні структури сприймаючої особистості.

У І. Канта знаходимо одне з найбільш змістовних обґрунтувань теорії символу. Філософ уважав символом «специфічний вид зображення, що прагне зобразити незображуване, або нереальне», а саме

«образи, котрі б відповідали ... ідеям розуму» [174, с. 14]. Згідно з І. Кантом, символічним зображення можна назвати тоді, «коли під поняття, котре може мислитись лише розумом і котрому не може відповідати ніяке чуттєве споглядання, підводиться такий умовний образ» [91, т. 5, с. 462]. Відбувається це через аналогію, тобто через символічне зображення ідей розуму.

Мистецтво повинно мати певний смисл, духовні значення, які безпосередньо незображувані, а є узагальненим результатом переосмислення в процесі художньої творчості конкретних подій і вчинків людей. І в такому розумінні ідеї творів мистецтва піднімають людину від рівня чуттєвого споглядання явищ до рівня розумового пояснення їх смислу і значення, до пізнання та вираження основних цілей людського існування. Отже, І. Кант переконаний, що в процесі створення і сприйняття творів мистецтва здійснюється усвідомлення естетичних ідей. Сам процес творчості – синтез безсвідомого і свідомого. Цей синтез динамічний, і безсвідомий процес творчості, який здійснюється за певними правилами, що зосереджені в самій природі художника, приводить до усвідомлення результату – розуміння естетичних ідей.

У такому ж руслі розглядали проблему природи художньої творчості й у німецькому романтизмі. Інтерес романтизму до сфери ірраціонального зумовлений духовною опозицією постреволуційному (Велика французька революція 1789–1794 рр.) суспільству, що утверджувало пріоритетність прагматичних цінностей. Ідеї Просвітництва, переведені в суто практичний план, скомпрометували розум. Реакція романтиків на згадані соціальні процеси постала у вигляді антираціоналістичної духовної позиції. Епоху об'єктивно-прекрасного мистецтва Ф. Шлегель уявляв як «велику естетичну революцію», що мала привести людство до загального морального вдосконалення. Мистецтво романтики вважали не специфічним видом естетичної діяльності, а надавали йому універсального значення як можливому засобу творення нової естетичної реальності на уламках старої культури. Відповідно, в основу моралі мають покладатися естетичні мотиви. Згідно з романтичним уявленням, мистецтво значуще лише тоді, коли певним способом перетворюється на дійсність. Адже романтичний митець відчуває себе не лише поетом, а й активно задіяним у творення естетичної реальності: жерцем, вождем, пророком. Поезія для нього – релігійне діяння, теургія. Дослідники зауважують

«естетизм» романтизму, прагнення до художнього конструювання, внесення порядку в хаос, творення нового світу всередині власного «Я».

Романтики особливу увагу звертали на виняткові, унікальні якості художника й на значення його творчості для всього людства. Для прикладу: Ф. Шлегель писав: «Чим люди виступають серед інших творінь землі, тим є художники стосовно до всіх людей... Завдяки художникам людство постає як цілісна індивідуальність. Художники через сучасність об'єднують світ минулий зі світом майбутнім. Вони є найвищим духовним органом, у якому зустрічаються один з одним життєві сили всього людства, де внутрішні духовні сили людства проявляються передусім» [24, с. 253].

Романтичні концепції мистецтва й художньої творчості узагальнив і систематизував у струнку систему Ф. В. Й. Шеллінг, для якого мистецтво виступало вищим виявом ідеального світу. Воно є основою єднання ідеального та реального світів, оскільки об'єктивує ідеальний світ, надаючи йому чуттєвого й індивідуального виду, подібного до цілісної природи та її вищого витвору – людини. Мистецтво філософ убачає завершальною ланкою розумно організованої системи. Своєю чергою, завдяки творчій діяльності людини, що формує мистецтво, останнє постає в ідеальному світі своєрідним «організмом», тобто живою цілісністю. Вона розгортається за висхідною: свідомо творчість митця постає певним аналогом неусвідомленої творчості природи. Тому в мистецтві сповна розкривається творча сутність природи. Мистецтво як цілісний вияв духу, на думку Ф. В. Й. Шеллінга, уособлює ідеал філософії. Світ у його цілісності постає художнім витвором абсолюту. Завершеність естетичної системи філософа досягається тим, що вона вибудовується на єдиному фундаменті, яким постає саме абсолют. Він – джерело ідей, безпосередня першопричина й основа всякої краси. Відповідно, мистецтво в цій системі – зображення першообразів. Світовий дух, утілюючись у форми кінцевого, здобуває свою чуттєву явленість як діалектична єдність об'єктивного та суб'єктивного, свободи та потреби. Як таке мистецтво є самопогляданням абсолюту.

Одне із центральних понять філософії Ф. В. Й. Шеллінга – символ. Він трактує його в контексті романтичної тенденції. Символ, на думку філософа, – реальне і зрима втілення ідеї, яка, своєю чергою, є

особливим праобразом абсолютного, безкінченного начала буття. Ф. В. Й. Шеллінг співвідносить символ з іншими способами зображення безкінченного, такими як схема й алегорія: «Той спосіб зображення безкінченного, у якому загальне означає особливе, або в якому особливе спостерігається через загальне, є схематизм. Той же спосіб зображення, у якому особливе означає загальне, або в якому загальне спостерігається крізь особливе, є алегорія. Синтез того й іншого, де ані загальне не означає особливого, ані особливе загальне, але де й те та інше абсолютно єдині, є символ» [227, с. 106]. За Шеллінгом, символ є не що інше як реально, зримо відтворена ідея. Мистецтво – найбільш сутнісне й глибоке відтворення абсолютного начала. Звідси випливає, що сутністю символу є втілення ідеї безкінченного в мистецтві. Оскільки символ – провідне поняття не лише мистецтва, а й міфології, то Ф. В. Й. Шеллінг вважає міфологічний символ своєрідним праобразом мистецького символу, а головним завданням митця – створення власної міфології засобами мистецтва. Філософ стверджує: «Кожен великий поет покликаний перетворити в дещо цілісне частину світу, що відкрилася йому, і з матеріалу створити власну міфологію» [227, с. 147].

Найдосконалішим художнім зображенням є таке, у якому загальне виступає водночас й особливим, а особливе повністю загальне, а не лише означає його. І таким вимогам, вважає Ф. В. Й. Шеллінг, відповідає міфологічний символ, який повинен розумітися так, що він є і лише завдяки цьому береться як те, що він означає: значення переходить у предмет, становить із ним дещо єдине» [227, с. 110–111]. Філософ пише: «... вимога міфології полягає як раз не в тому, щоб її символи лише означали ідеї, але в тому, щоб вони самі для себе були повними значення незалежними сутностями» [227, с. 149]. Незалежність і самодостатність існування символу, його оригінальність як художнього творення пов'язані з універсальністю, невичерпністю його сенсу, бо справді оригінальне пов'язане з безліччю проявів абсолютного начала, тобто чим більш оригінальний та унікальний символ, тим він універсальніший.

Мистецтво у Ф. В. Й. Шеллінга перетворюється в деяку вищу реальність, у зрине зображення Бога чи то першообразів, які трактуються у дусі платонівських ідей. «Безпосередня першопричина будь-якого мистецтва є бог. Бо ж бог через свою абсолютну тотожність є

джерелом всякого взаємопроникнення реального та ідеального, в якому вкорінюється будь-яке мистецтво, «...бог є джерело ідей. Тільки в ньому перебувають одвічні ідеї. Мистецтво є зображення першообразів: отже, бог є безпосередня першопричина, кінчна можливість будь-якого мистецтва, він сам джерело будь-якої краси» [227, с. 85–86].

У різні періоди творчості й із різних філософських позицій Ф. В. Й. Шеллінг звертається до проблеми інтуїції як елементу пізнавального процесу, що має інтелектуальний характер. Він розуміє інтуїцію не як пасивне, а як активне споглядання суб'єктом об'єкта. Вона одночасно є і пізнанням, і творенням об'єкта. Крім того, інтуїція не зводиться ним просто до рефлексії. Це не лише злиття суб'єкта в акті пізнання, а й засіб усвідомлення суб'єктом самого себе в мисленні. При аналізі специфіки природи інтуїції Ф. В. Й. Шеллінг розрізняє різні види інтуїції. Естетична інтуїція для нього – вища форма інтелектуальної, і вона зводиться до позитивного прозріння. Результат інтуїції – істина – може набути статусу наукової тільки через подальше наукове обґрунтування. Отже, проблему інтуїції трактують не лише із гносеологічних засад, вона набуває статусу естетичної проблеми. На думку філософа, мистецтво за своєю суттю принципово глибша й більш істинна формою пізнання, ніж наука. І якщо прагнення науки виразити істину недосягне й набуває характеру нескінченного завдання, то «мистецтво є ніби першообразом науки; науки лише поспішають за тим, що вже виявилось досягнутим мистецтвом» [226, с. 387].

Ф. В. Й. Шеллінг поклав початок поширеній пізніше тенденції – пониження рацію, науки і визнання переваг мистецтва, несвідомого та ірраціонального начал у людині. За словами філософа, «мистецтво слід вважати єдиним і від віку існуючим одкровенням, яке може бути; мистецтво є чудо, яке, раз здійснившись, повинне було завірити нас в абсолютній реальності вищого буття» [226, с. 380]. Тільки вибрані, або ж генії, можуть утілювати вище буття в зримій формі, доступній для споглядання простими смертними, бо не тільки геніям дано бачити ідею і втілити її в образі мистецтва.

Ідею Ф. В. Й. Шеллінга про безсвідомий характер творчості, перейняли й розвинули німецькі романтики. Естетична спадщина романтизму початку XIX ст. стала тим безпосереднім вагомим підґрунтям, на основі якого виникає культура модернізму XX ст. Романтики (як і авангардисти), зрозумівши гостру суперечливість і

недосконалість реального світу, де людина не могла відчувати себе щасливою, висували ідею створення гармонійного й досконалого, ірреального світу засобами мистецтва. Розчарувавшись у результатах французької революції, усвідомивши нездійсненність просвітницьких надій на встановлення «царства розуму», романтики висунули ідеал нового й універсального мистецтва, якому вони дали назву «романтичного». У цьому істинному мистецтві художня творчість повинна бути схожа з безсвідомою творчістю органічної природи. Романтики відкидають принцип наслідування, вважаючи, що він призводить до рабського копіювання дійсності. На противагу гострому раціоналізму естетики класицизму вони висувують на перший план форми безпосереднього, інтуїтивного знання: «інтелектуальну» інтуїцію, уяву, фантазію. Романтики надають великого значення індивідуальному началу в художній творчості.

Для романтичного мистецтва притаманний інтерес до внутрішнього духовного життя індивіда. Цей інтерес виникає з переконання в тому, що сучасне суспільне життя – несприятливий матеріал для мистецтва. Оскільки гармонія особистості й суспільства втрачена і свобода можлива лише в межах індивідуального духовного життя, постільки головним предметом мистецтва стає сфера внутрішніх переживань і почуттів людини. Романтики вперше вказують на тісний зв'язок твору мистецтва з особистістю художника, його духовним світом.

1.3. Західноєвропейська естетика кінця ХІХ–початку ХХ ст. як основа мистецької революції доби модернізму. У середині ХІХ ст у культурі Європи провідного значення набувають орієнтації на стихійну життєвість, ірраціональну волю, стихійний порив, активність безвідносно до моральних та естетичних критеріїв. І всі наступні концепції художньої творчості спиралися більше на ірраціональне, інтуїтивне у творчому процесі. Філософський ірраціоналізм зародився в першій половині та середині ХІХ ст. Біля витоків напряду постали ідеї Й. Гамана, Ф. Якобі, пізнього Ф. В. Й. Шеллінга. Їх розгорнув А. Шопенгауер в основній роботі «Світ як воля і уява». Його ідеї впливали на філософські й естетичні погляди Ф. Ніцше – одного із засновників теорії «естетизму»; Е. Гартмана – представника песимістичного ірраціоналізму; А. Бергсона, Б. Кроче, Р. Вагнера та

символістів. Філософський фундамент творчості А. Шопенгауера – концепція про сутність природних і суспільних явищ. Увесь світ стосовно суб'єкта мислитель розглядав як об'єкт, або «уявлення». «Усе, що належить і може належати світові, неминуче приречене до цієї зумовленості суб'єктом й існує лише для суб'єкта. Світ – уявлення», – пише філософ [230, с. 676]. Поряд із феноменальним існує невидимий ноуменальний світ. Усупереч традиційному використанню поняття *ноуменальне як розумне*, А. Шопенгауер стверджує, що основою світу постає не розум, а певне нерозумне, ірраціональне начало – «воля». Вона стихійна й не піддається жодним визначенням. «Це розум, позбавлений усіх своїх позитивних елементів, за винятком метафізичної функції та динамічної енергії» [230, с. 488]. Світ постає як певне вічне прагнення і незадоволеність. Як такий він уособлює зло. Воля, оскільки вона ірраціональна, не може бути об'єктом споглядання. Запозичуючи платонівську ідею ієрархії (сходинок) виявів волі, А. Шопенгауер простежує їх ступені: неорганічна матерія, рослинний, тваринний світ, людина. Усе живе постає формами вияву всесвітнього «бажання» на конкретній його стадії. До втілень волі належить і пізнання, слугуючи задоволенню цілей волі. В основі пізнання лежить інтуїція. Сфера пізнання, що дає змогу сполучити сліпу волю й платонівські ідеї, – це, на думку А. Шопенгауера, – художній світ, тобто мистецтво. Філософ задається запитанням: «Якого виду пізнання розглядає... ідеї, що становлять собою безпосередню й адекватну об'єктивність речі в собі, волі?» і відповідає: «Це – мистецтво» [230, с. 691]. Естетика – не просто один зі складників метафізики А. Шопенгауера. Уся метафізика оперта на концепцію «естетичного споглядання». Згідно з нею, мистецтво – вище досягнення людського розуму та вища форма пізнання, оскільки «його єдине джерело – пізнання ідей; його єдина мета – передати це пізнання» [230, с. 692].

Використовуючи поняття «незацікавленого спостереження», А. Шопенгауер вважає його властивим генію, на протигагу відношенню звичайної людини, «що може спрямовувати свою увагу на речі лише остільки, оскільки вони мають будь-яке, хоча б і дуже дотичне, відношення до її волі». Геній здатний у пізнанні на певний час звільнитися від служіння волі й зупинитися на спогляданні самого життя. Він «прагне у кожній речі осягнути її ідею, а не її відношення

до інших речей» [230, с. 194]. Важливий для естетичної теорії акцент на самоцінності у творчому процесі відношення до предмета незалежно від будь-якої зацікавленості волі, тобто незацікавленість відношення. На цій підставі мистецтво виступає вищим видом пізнання, оскільки єдине джерело мистецтва – «пізнання ідей; його єдина ціль – передати суть цього пізнання» [230, с. 190]. Основа пізнання в мистецтві – інтуїція, а поняття розуму отримують зміст лише з наочного пізнання і відношення до нього.

Творчий процес традиційно він поділяє на два етапи, перший із яких – осягнення змісту, а другий – утілення цього змісту в якомусь із видів мистецтва. Перший етап здійснюється на безсвідомо-інтуїтивному рівні, другий – за посередництва свідомих зусиль, вправності й техніки. Так, коли зміст твору вже художник осягнув, у силу вступає його воля і хист, потрібні для спрямування діяльності з утілення змісту в матеріалі мистецтва. Завершальний етап творчості починає підкорятися логіці й закону причинності, «відповідно до яких для художньої мети обираються художні засоби: наприклад, художник піклується про правильність рисунка й належне використання фарб, поет – про план, експресію, розмір ...» [230, с. 740]. А. Шопенгауер визнає, що для творінь генія характерна «обдуманість». Але все-таки частіше він схильний наголошувати на стихійну сторону художньої творчості, яка «здійснюється з такою ж необхідністю, з якою дерево приносить плоди, і не вимагає ззовні нічого іншого, окрім ґрунту, на якому індивідуум може вирости» [230, с. 526].

Поряд із внутрішніми умовами виникнення художньої творчості, пов'язаної із взаємовідносинами волі та інтелекту, А. Шопенгауер розглядає роль зовнішніх його стимулів. Один із таких стимулів – несприятливі умови життя генія, за яких інтелекту легше відірватися від потягів волі, оскільки її хотіння все одно не можуть бути задоволені з допомогою інтелекту. Але оскільки за цієї умови «втеча» інтелекту від потреб волі можлива не завжди, то геній майже постійно перебуває в меланхолійному настрої і лише тоді «осяває світлом радості, коли інтелект його звільняється від волі» [232, с. 126]. Таке панування меланхолійного настрою, що переривається лише у хвилини творчості захопленістю духу та стрімкістю почуттів, приводить генія до психічної невірноваженості й роздвоєності. Тим більше, що, згідно з А. Шопенгауером, роздвоєність властива самій природі генія,

бо «геній – це людина, наділена подвійним інтелектом: одним – для самого себе, для служіння своїй волі, іншим – для світу, дзеркалом якого цей інтелект стає, сприймаючи його із чистою об'єктивністю» [230, с. 515].

У своїй естетиці, яка успадкувала багато від І. Канта, А. Шопенгауер переосмислив погляди своїх попередників і своєрідно інтерпретував те, що відповідало його власним завданням. Тому в його теорії мистецтва й художньої творчості більш загострено виявилися тенденції, які в подальшому стали центральними для провідних концепцій сучасної естетики. Так, наприклад, перебільшення ролі ірраціональних, інтуїтивних, біологічних моментів у художній творчості, заперечення пізнавального й суспільного значення мистецтва.

Багато філософсько-естетичних ідей А. Шопенгауера сприйняв і розвинув Ф. Ніцше. Цей розвиток полягав перш за все в подальшій суб'єктивізації і психологізації онтологічних проблем філософії, зокрема, естетики. Як і А. Шопенгауер, Ф. Ніцше вважав волю провідною рушійною силою людського прогресу. Певна схожість із поглядами А. Шопенгауера виявляється і під час розв'язання Ф. Ніцше основної проблеми естетичного. Філософ у своїх естетичних обґрунтуваннях використовує дух давньогрецької античності. Витоки його цілісності й творчий характер мислитель вважає зумовленими єдністю двох начал: всезагального народного духу (діонісійське начало) й індивідуалізованого духу суб'єкта формувальних умінь (аполлонівське начало). Естетичне пронизує в Ф. Ніцше всю життєвість давніх греків і визначає собою всі здобутки цього великого народу (художній розвиток, розвиток наукових знань, філософію). Основна робота, у якій викладено ідеї естетики – формувального начала духу, – «Народження трагедії». Вона визначає місце філософа в історії естетики саме як одного із засновників теорії «естетизму». Естетичне як сила, здатна гармонізувати духовний світ людини, допомагає, згідно з Ф. Ніцше, уникати відчуття безпорадності перед світом, сповненим стражданнями. Філософ вважає, що абсурдність світу можна виправдати лише естетично, оскільки буття позбавлене сенсу: в ньому панують жорстокість, страждання та страх. Лише у творчості митця світ набуває певного забарвлення, наповнюється смыслом. Виправдання людського існування можливе лише в творчості та завдяки їй. Тому всі форми людського життя мають бути підпорядковані культурі

(соціальна організація, матеріальне виробництво, міжособистісні стосунки).

На початку аналізованої роботи філософ розглядає питання важливості для естетичної теорії віднайти логічним шляхом і безпосередньою інтуїцією розуміння, що мистецтво в його поступальному розвитку постає «двоїстістю» аполлонівського та діонісійського начал. Богом пластичних образів є Аполлон; богом музики – Діоніс. Витоки мистецтва як життєвої потреби Ф. Ніцше пов'язує з потребою втілення усвідомленої краси форм у пластичних образах мистецтва – «аполлонівський дух», на відміну від випадковості виявив краси в дійсності. Однак, попри довершеність таких образів, вони народжують відчуття ілюзорності, зануреності в сон. Людина прагне такої ілюзії, підтримує її. Радісна потреба сонних видінь виражена греками в їх Аполлоні: це бог усіх сил, котрі творять образами, і водночас бог, який віщує істину та пророкує майбутнє. Творчі сили, уособлені в Аполлоні, покликані зробити життя можливим і гідним. Це бог, що уособлює принцип індивідуальності. У його жестах та погляді «з нами говорить вся велика радість і мудрість «ілюзії» разом з усією її красою» [152, т. 1, с. 61].

Іншу істину життя відображає діонісійське начало духу. Ф. Ніцше для уточнення його змісту застосовує поняття *сп'яніння*. Діонісійське начало протилежне принципу індивідуальності. Його можна характеризувати як «хорове» начало. У співах і танцях людина виявляє себе співчленом вищої общини: вона уже не ходить, а ладна злетіти в повітря, вона переживає піднесення. У середині людини звучить дещо надприродне, вона почуває себе богом. «Людина вже більше не художник: вона сама стала художнім твором; художня могутність всієї природи відкривається тут, у тремтінні сп'яніння, для вищого, блаженного самозадоволення Першоєдиного» (відчуття зв'язку з ближнім, єдності з ним) [152, т. 1, с. 62].

Наголосимо, що в концепції Ф. Ніцше мистецтво постає не однією з форм духовного досвіду, а, як засвідчує наведена думка, естетичне пронизує собою все буття, конкретизуючись у самовиявах людини чи то у творенні естетичного образу буття власним еством, чи то в раціонально виваженому вияві пластичної досконалості буття в образній тканині мистецтва. Мистецтво постає об'єднувальним началом життя.

Інший філософський напрям, який мав значний вплив на теорію і практику мистецького авангарду, – фрейдизм. Відомий французький

естетик Ш. Локо зауважував: якщо раніше натхненниками творчості в мистецтві вважали бога, демона, музу, то тепер їх замінило несвідоме, трактоване у фрейдистському дусі [17, с. 25]. Теорія мистецтва З. Фрейда пов'язана з пошуками «спонукальних сил» художньої творчості. Мистецтво – єдина сфера суспільного життя, у якій людство може проявити свою невгамовану спрагу до задоволення інстинктивних і агресивних потягів, котрі в реальному житті переслідуються і забороняються. «В одному лише мистецтві ще буває, що змучена бажанням людина створює дещо схоже на задоволення...» [220, с. 238]. Мета художника – створити за допомогою фантазії «штучний світ», «сон наяву». Основою психічного життя людини З. Фрейд уважав «несвідомі душевні процеси», що виступають як «первинні». Вони підпорядковуються дії принципу задоволення, а взагалі й філософ виділяє два принципи душевних процесів: принцип задоволення та принцип реальності, які досягають згоди, «примирення» в мистецтві. Від міркувань про існування двох (первинних і вторинних) душевних процесів З. Фрейд приходять до ідеї фантазії і змальовує здійснення процесу творчості так: митець спочатку відвертається від дійсності, тому що не спроможний примиритися від задоволення бажань: він відкриває простір своїм егоїстичним помислам у фантазії. А із цього світу фантазії він знаходить зворотний шлях у реальність, перетворюючи, завдяки особливим здатностям, свої фантазії на новий вид діяльності, що сприймається як цінне відображення реальності. Отож, він стає справжнім митцем, яким він і хотів стати, позбавляючися потреби дійсного перетворення зовнішнього світу.

Механізм і цілі творчого процесу в мистецтві З. Фрейд ототожнює з утворенням і функцією сновидінь як ілюзорної форми розрядки енергії «несвідомого». І в сновидіннях, і в мистецтві, на його думку, досягається своєрідний компроміс між потягами «несвідомого» й потребами моралі, свідомості [221, с. 198]. У нейтральній зоні «підсвідомого» потяги «несвідомого» з'єднуються з «невинними» образами свідомості, заряджають їх своєю енергією і за деякої поступливості «цензури свідомості» проникають у «свідомість». У цьому процесі художникові залишається лише втілювати їх у твори мистецтва. Тому майстерність його полягає не у відображенні реальної дійсності, а в тому, що художник, на думку Фрейда, уміє так «оброблювати» свої потяги та мрії, що вони втрачають все особистісне, що відштовхує

сторонніх. У результаті художник дає і публіці звільнитися від тиску «несвідомого», уживання якого З. Фройд ототожнює з істинною насолодою від творів мистецтва, відносячи задоволення, яке досягається його художніми особливостями, до «попередньої» чи «естетичної» насолоди.

Аналізуючи зв'язок теорії психоаналізу з мистецтвом, варто зазначити, що західні митці сприйняли фрейдистське розуміння людини як істоти антисоціальної; водночас мистецтво виступило безпосереднім ілюстратором окремих положень фрейдизму. Ця тенденція яскраво проявилась передовсім в мистецтві експресіонізму й абстракціонізму, що підтверджують численні заяви, «теоретичні платформи», «маніфести» представників цих напрямів авангардного мистецтва.

Отже, згідно з естетичною теорією фрейдизму, предмет мистецтва не об'єктивна дійсність, а «внутрішній пейзаж» – інстинктивні потяги. Творчий процес уподібнюється сну наяву, в якому фантазії знаходять придатні для цензури свідомості форми символіки. Особливу гілку психоаналізу створює аналітична психологія К. Юнга.

Вершиною розвитку теорії про інтуїтивне, безсвідоме, ірраціональне начало в творчості стала філософська концепція видатного французького філософа початку ХХ ст. А. Бергсона. Філософсько-естетичні ідеї цього мислителя стали наріжними для творчості художників-авангардистів початку минулого століття. Майже всі представники експресіонізму, кубізму, сюрреалізму, дадаїзму, футуризму й інших напрямів модернізму були знайомі з ідеями А. Бергсона, схвалювали їх, ґрунтували на них свою творчість. В естетиці цього французького філософа виявилися впливи ідей І. Канта, Ф. В. Й. Шеллінга, А. Шопенгауера. Концепція художньої творчості А. Бергсона зумовлена його уявленнями про структуру особистості та його теорією пізнання. Учення про інтуїцію філософ трактує і обґрунтовує з позицій своєї онтологічної концепції еволюції органічного світу, або «життєвого пориву». У роботі «Вступ до метафізики» мислитель визначає інтуїцію як «рід інтелектуальної симпатії, через яку переносяться в середину об'єкта тля того, щоб злитися з тим, що є в ньому одиничного у своєму роді, і, отже, невимовного» [23, т. 5, с. 6]. Це форма прояву «життєвої сили», що складає сутність життя, існування органічного світу взагалі. І, як особлива здатність живого організму,

призводить до безпосереднього злиття суб'єкта та об'єкта, зникнення протилежності між ними. Інтуїція – особлива високорозвинута форма інстинкту, що протистоїть розуму. Це – «інстинкт, який став неупередженим, уміючим усвідомлювати себе, роздумувати про свій об'єкт і здатний безмежно його розширювати» [23, т. 1, с. 155]. Вона може швидко й безпосередньо осягнути істину, на відміну від розуму, який спроможний лише набувати відносних знань про реальність. Так, комахи, наприклад, осягають істину одразу після народження, – стверджує мислитель. Інтуїція як інстинкт, отже, має безпосередній характер результатів. Інтуїтивні знання забуваються без попереднього навчання. Це одна з найважливіших ознак цього явища.

При інтуїтивному пізнанні відсутні посередники. Тому надбане в такий спосіб знання наводиться в категоричній формі, на відміну від дискурсивного, яке наводять у гіпотетичному вигляді. На думку А. Бергсона, це зумовлює вищий пізнавальний потенціал інтуїції.

Інтелект та інтуїція, уважає мислитель, виступають «двома протилежними напрямками роботи свідомості. Інтуїція йде в напрямку самого життя, інтелект же в прямо протилежному, тому цілком природно, що він підкоряється руху матерії» [23, т. 1, с. 236], тобто хоча їм притаманна одна й та ж функція – пізнання, вони протилежні один одному предметно: інтелектуально осягається матеріальне, а інтуїтивно сприймається сутність життя та його проявів. Інтуїція здатна проникати в суть предметів, сприймаючи їх у розвитку. Інтелект же може тільки досліджувати відношення між ними. (У такому разі А. Бергсон поділяє думку А. Шопенгауера). Інтуїція спроможна осягати загальне через індивідуальне й в індивідуальному. Так, через пізнання окремої людини інтуїтивним шляхом можна пролити світло на місце й роль людства в природі, про його походження, майбутнє. Відмінні інтуїція та інтелект, крім того, і за способом своєї діяльності. Інтелект розчленовує ціле на компоненти, аналітично їх осягаючи та встановлюючи відношення між ними. А інтуїція пізнає предмет цілісно та синтетично.

Обов'язковою умовою виникнення творчості в мистецтві, згідно з теорією філософа, слугує особливе бачення дійсності. Звичайне розуміння дійсності пов'язане з задоволенням насущних утилітарних потреб і є звуженим та спустошеним, орієнтованим на суто прагматичні дії людини. На відміну від нього, естетичне відношення до

дійсності забезпечує значно повніше і глибше її бачення. Але яким чином це можливо? Відповідь на це запитання, за теорією А. Бергсона про виникнення естетичного відношення до дійсності, співзвучна з відповідними положеннями А. Шопенгауера. «Час від часу, за щасливою випадковістю, народжуються люди, які своїми почуттями чи свідомістю менше прив'язані до життя. Природа забула зв'язати їх здатністю дії. Коли вони дивляться на річ, вони її бачать не для себе, а для неї самої. Вони сприймають, не для того, щоб діяти; сприймають щоб сприймати, – ні для чого, для свого єства, чи свідомістю, чи своїми почуттями, вони народжуються відірваними; і дивлячись по тому, чи стосується ця відірваність того чи того їх почуття, вони будуть живописцями, скульпторами або музикантами, поетами. Отже, те, що знаходимо ми в різних мистецтвах, є не що інше, як більш пряме, безпосереднє бачення реальності; і саме тому, що художник думає про те, щоб утилізувати своє сприйняття, він і сприймає більшу кількість речей [23, т. 4, с. 13].

А. Бергсон поділяв думку А. Шопенгауера й І. Канта про вродженість художніх здібностей, про незацікавленість естетичного споглядання, про пізнання мистецтвом сутності світу, що недосяжне для науки. Наукове пізнання має уривчастий чи «кінематографічний» характер, тому воно не може пізнати й тим більше відобразити в поняттях живу тривалість. Проте й мистецтво не може адекватно відобразити чистий життєвий потік, бо воно використовує матеріальні засоби виразу – слова, звуки, фарби, камінь і т. д. Якби було можливим безпосереднє пізнання явищ природи, то мистецтво, за словами А. Бергсона, «було б непотрібне, чи, точніше, ми всі були б художниками, тому, що наші душі постійно вібрували б тоді в унісон із природою» [23, т. 5, с. 178]. Але людині доступне лише спрощене уявлення про дійсність, бо зазвичай людина сприймає не сутність речей, а лише корисні враження від них. Це призвело до того, що між людиною і природою утворився бар'єр, що заважає пізнанню. «Між природою і нами – що говорю я? – між нами й нашою власною свідомістю висить завіса, – у більшості людей цупка, у художників і поетів – легка чи майже прозора», – стверджує філософ [23, т. 5, с. 179].

Однією з причин, що заважає людині сприймати й бачити речі безпосередньо в їх неповторній індивідуальності, А. Бергсон вважає вживання мови, яка у своїй звичайній функції виражає прагматичну



потребу узагальненого позначення предметів і речей. Слова й поняття звичайної мови відображають не індивідуальні відмінності, а загальні характерні властивості предметів і речей. Індивідуальні ж відмінності може передати лише художня мова. Але якщо прагматичне відношення до життя, зафіксоване в мові і здійснюване з її допомогою, заважає пізнанню внутрішнього життя речей у їх індивідуальній неповторності, то здатність подолання утилітаризму й мовного бар'єра, є, на думку А. Бергсона, найбільш властивими рисами художника. І якщо у філософії і науці відчуження від повсякденного життя досягається в результаті свідомих зусиль, то в художника воно природне, властиве йому від народження і «проявляється з першої хвилини життя в свого роду непорочному способі бачити, чути й мислити» [23, т. 5, с. 181].

Отже, художника відрізняє здатність заглядати в найсокровенніші надра життя. І тому власне функцією художньої творчості є не створення істинно нового, ще не існуючого художнього твору, а лише прагнення до більш адекватного відображення реальності, основу якої становить життєвий порив. Мистецтво в А. Бергсона безпосередньо пов'язане зі спогляданням. На думку філософа, мистецтво розслаблює і виключає людину зі щоденних турбот і тривоги. Мислитель уважав, що «мистецтво присипляє активні цілі чи, швидше протидіє силі особистості, що воно таким шляхом приводить нас в стан повної пасивності... У прийомах мистецтва ми виявляємо в більш витонченій, в більш вишуканій і одухотвореній формі ті ж самі прийоми, з допомогою яких ми доходимо до стану гіпнозу» [23, т. 2, с. 14].

Одним із таких засобів, який сприяє навіюванню такого стану, А. Бергсон уважав ритм. Саме він здатен більше інших прийомів мистецтва викликати резонанс почуттів у сприймачів мистецтва. «Поет – той, – вважає філософ, – у кого почуття розгортаються в образи, образи – в слова, покірні ритму, що їх виражає. Коли ці образи розгортаються перед нашими очима, то ми переживаємо почуття, яке було їх емоційним еквівалентом. Але ці образи не могли б з такою силою захопити нашу увагу, якби не було цього правильного ритму, через який наша душа, приспана й заколихана, забувається, ніби в сні мислить і бачить, як і сам поет» [23, т. 2, с. 15].

Модерністам імпонувала концепція «космічного динамізму» А. Бергсона, де життя розглядалось як метафізично-космічний процес, як життєвий порив, як потік творчого формування. А матерія і дух – це

похідні категорії, продукти розпаду життя. Сутність життя неможливо збагнути раціонально, це можливо лише через інтуїцію. При цьому філософ зазначав, що ця ірраціональна інтуїція, як божественна благодать, дана творчо обдарованій меншості.

Одразу варто зауважити, що такі теоретичні роботи митців-модерністів як «Про кубізм» А. Глеза і Ж. Метценже, «Теоретичні нотатки» О. Архипенка, «Живопис та елементи» О. Богомазова, «Вільна музика» М. Кульбіна були написані на основі цієї концепції А. Бергсона. Чого найбільше вони перейняли від теорії французького філософа, то це ідеї про присутність найдостовірнішого образу зовнішнього світу всередині свідомості. І не тому, що предмети не володіють незалежністю у своєму існуванні, а тому, що людська природа така, що всі наші знання про світ безпосередньо залежать від наших почуттів. Модерністи перейняли з інтуїтивістської теорії А. Бергсона такі основні положення: відрив мистецтва від дійсності й «самовираження» художника як вихідний принцип художньої творчості. Також варто зазначити, що елітаристські тенденції в позиції інтуїтивістів поглибили розрив між художником і основною частиною глядацької аудиторії. Презирство до просвітницької і виховної функції творчості; переконання, що «глибока і благородна» культура завжди залишається культурою для вибраних, привела естетику модернізму до ідеалізму, антиісторичності, до відмови від соціальної, суспільно значущої проблематики в мистецтві. Обґрунтування імпульсивності, непередбаченості творчого процесу зумовило можливість використання інтуїтивістської естетики для пояснення нових формально-технічних пошуків у мистецтві. Ідеї інтуїтивізму перегукуються з переконаннями прихильників авангардизму передусім у тому, що основою творчості повинна виступати імпровізація. Не відкидаючи в принципі роль і значення власне імпровізації, можливої лише на рівні високого професіоналізму, в теорії авангардистів все-таки імпровізація переважно ототожнюється з випадковістю, непередбачуваністю творчого процесу, з «вібраціями душі». Таке тлумачення імпровізації допомагає виправдати подекуди відсутність високої професійної культури, часто спекулятивно використовується для тиражування формальних прийомів умовного зображення дійсності.

Отож, власне ідеї А. Бергсона стали тим концентруючим ядром, яке ввібрало в себе досвід європейської культури стосовно інтуїтивної,

ірраціональної природи художньої творчості й стало своєрідним імпульсом, а згодом і основою для розвитку культури модернізму початку ХХ ст.

Загалом, філософсько-світоглядні засади європейського художнього авангарду становлять систему ідей, поглядів, переконань, що формувалися впродовж століть і, потрапивши в сприятливу історико-культурну атмосферу, набули свого найбільш повного втілення у художній практиці авангардного мистецтва ХХ ст. Ураховуючи наступність у розвитку філософської традиції, можна простежити процес розвитку та історичної трансформації тих філософсько-естетичних ідей, які лягли в основу естетики авангарду. Ці ідеї мають переважно ідеалістичне спрямування й обґрунтовують ірраціональну, інтуїтивну, алегорично–символічну природу творчості. Визначну роль у розвитку естетичних ідей такого спрямування відіграли Платон, Плотін, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, ренесансні неоплатоніки, І. Кант, Ф. В. Й. Шеллінг та інші німецькі романтики, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше. Так, у Платона витвори мистецтва виступають як «тіні тіней», бо об'єктивна реальність – це «тінь» ідей. Тому реалістичне, «міметичне» мистецтво, не здатне виражати вищі духовні сутності. Звичайно, критика Платона була скерована проти сучасного йому натуралістичного за своєю суттю античного мистецтва. Платон визнавав привабливість такого мистецтва, а тому вважав його небезпечним, відносячи його до тієї «неправильної» галузі людської діяльності, у якій убачав бунт швидкоплинного проти вічного, людського розуму проти віри, чуттєвого проти духовного. Пізніше в неоплатонізмі, який виникає в умовах духовної кризи античності, знаходимо низку важливих ідей, що стали визначальними для подальшого формування філософсько-естетичної традиції, під впливом якої в ХХ столітті формувалась естетика авангарду. Згідно з видатним представником неоплатонізму – Плотіном, мистецтво повинне наслідувати не зовнішній вигляд природніх предметів, а їх внутрішню ідеальну форму, ейдоси, які і є джерелами прекрасного. Художня творчість привідкриває завісу над мінливою реальністю буття, даючи можливість душі зануритися в істинну, божественну сутність краси. Естетичні ідеї Плотіна органічно прийняла й творчо засвоїла християнська естетика та художня практика сереньовіччя. Концепція символічного образу Псевдо-Діонісія Ареопагіта, який найвище цінував «неподібні подібності» теж була органіч-

ним елементом у становленні цієї філософської традиції. Суттєвим внеском у її подальший розвиток були положення І. Канта щодо сутності прекрасного як розгляду форми в мистецтві без прагматичного уявлення про ціль, окремі погляди німецьких романтиків на природу творчості як форму вираження внутрішніх почуттів і переживань митця. Наступного поштовху для розвитку такої філософсько-естетичної традиції надало вчення А. Шопенгауера про ірраціональну, інтуїтивну природу творчості, переваги мистецтва над наукою, особливість духовних і фізичних якостей митця. Ідеї цих філософів були затребувані за умов сприятливої духовної атмосфери Європи другої половини ХІХ – поч. ХХ ст., своєрідно, опосередковано вплинули на появу нової – модерністської естетики й художньої практики. Радикальні соціально-економічні перетворення, науково-технічний прогрес, політичні катаклізми, а також криза раціоналізму у філософії на межі ХІХ–ХХ ст. призвели до кардинальних зрушень у людському світовідношенні, зміни світоглядних парадигм. З'явилися нові філософські напрями (ірраціоналізм, інтуїтивізм, психоаналіз, екзистенціалізм, феноменологія), у яких переосмислювалася сутність людини у її взаємозв'язках із навколишнім світом і, відповідно, радикально оновлювалися виражальні засоби та прийоми зображення людини в цьому світі. Мистецтво тепер звертається до недоступного прямому («буквальному») відтворенню. Вироблення нових образотворчих засобів, прагнення до типізації, підвищеної експресії, створення універсальних символів, лаконічних пластичних формул було спрямоване, з одного боку, на відображення внутрішнього світу людини, її станів (психічних, емоційних), з іншого – на посилення виразності, інформативності «тілесної» структури речей, оновлене бачення предметного світу аж до завдання створити «самостійний живописний (образотворчий) факт», сконструювати «нову реальність». Усі ці зміни в художній культурі привели до революції в естетиці, яка відбулася у європейських країнах і стала визначальною для мистецтва ХХ ст.

Завдання для самоконтролю

1. Розкрийте походження і зміст понять *авангард*, *модернізм*, *модерн*, *український авангард*. Визначте змістовну спорідненість і відмінність між ними.

2. Проаналізуйте суспільно-політичні, економічні та наукові зміни у Європі межі XIX–XX ст., які призвели до кардинального оновлення світоглядної парадигми.
3. Поміркуйте з приводу ставлення авангардистів до традиційних форм прояву культури, зокрема архаїчних.
4. Визначте закономірності історичного становлення філософської традиції (обґрунтування інтуїтивної, ірраціональної, алегорично-символічної природи художньої творчості), яка стала основою естетики авангарду.
5. Проаналізуйте ідеї західноєвропейської філософії кінця XIX – початку XX ст., які стали ідейним підґрунтям мистецької революції доби модернізму.

ТЕМА 2

ТРАДИЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ДЖЕРЕЛА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ

2.1. Національно-культурне відродження в Україні на початку ХХ ст.

2.2. Архетипна спорідненість української народної творчості й авангардного мистецтва.

2.3. Семантика ікони в знаковій системі авангарду.

2.4. Світоглядно-естетичні універсалиї бароко в художньому мисленні українського авангарду.

2.1. Національно-культурне відродження в Україні на початку ХХ ст. У період зародження та початкового розвитку авангарду культурно-суспільна ситуація в Україні була дещо іншою, ніж у європейських країнах й навіть Росії. На кінець ХІХ – початок ХХ ст. статус України ще залишався близьким до колоніально-провінційного. Цивілізація в ній не була настільки розвинутою, щоб вступити у конфлікт із культурою. Культура, своєю чергою, засновувалася на потужному підґрунті традиційної культури селянства та близької до нього провінції, яка, як і культура національної інтелігенції, т. зв. «вчена культура», значною мірою містила в собі світоглядні принципи бароко, його філософські ідеї та засоби художнього формотворення. Філософські вчення цього періоду, засвідчивши кризу класичного новоєвропейського, раціоналістичного мислення, виступили теоретичним передчуттям докорінних зрушень у громадському, соціально-політичному, духовному житті європейських народів, що відбувалися впродовж перших десятиліть ХХ ст. І світова війна, і крах імперій, передусім Російської, а за нею – Австро-Угорської, і хвиля революцій, що зрештою привела до докорінної зміни соціально-політичної ситуації впродовж мало не всього ХХ ст., – ось той історичний контекст, на тлі якого докорінно змінюється буття українського народу.

Це був час, який породив нове покоління української інтелігенції. Початок нового періоду в розвитку української історії та культури позначають події революції 1905 р., яка створила потрібні передумови для легалізації й активізації українського національно-визвольного

руху на всій території України. Вітаючи настання періоду, І. Франко називав його «весняною добою, коли тріскає крига абсолютизму та деспотизму, коли народні сили серед страшних катастроф шукають собі нових доріг і нових форм діяльності». Слова ці були сказані 1905 р. й адресовані новому поколінню, до якого Франко звертався в «Одвертому листі до галицької української молодіжі» і чие постання він та його однодумці готували працею всього свого життя. На долю цього покоління випало докласти зусиль до реалізації завдання, яке формував у своєму зверненні І. Франко: «витворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суспільний, культурний організм, здібний до самостійного культурного і політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, звідки б вона не йшла, та при тім податний на пристосування собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшій темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація, хоч і як сильна, не може отстоятися» [60, с. 223].

Вершиною зусиль із реалізації цього завдання впродовж описуваного періоду стало ствердження Української незалежної держави. Нетривалий час її існування, що завершився трагічною для подальшої долі українського народу поразкою, був спричинений врешті-решт нерозвиненістю українського національного руху, незавершеністю процесів формування нації. Але трагічний фінал відчайдушних зусиль цього нового покоління речників української ідеї аж ніяк не применшує масштабність духовного подвигу, що й визначає міру їх внеску до загального здобутку української культури.

Перші десятиріччя ХХ ст. історик І. Лисак-Рудницький назвав найщасливішими в новітній історії України, бо це була «доба безперервного і всестороннього українського підйому» [181, с. 311], що привів до бурхливого розвитку всіх сторін духовного життя країни. Це був сплеск творчих сил усього українського народу, який прокотився по всіх сферах життя. Стрімко розвиваються українська література, театр, музика, образотворче мистецтво, наука й техніка, засвідчуючи зростання національної свідомості. Варто зважити й на те, що саме в цей період блискуче виявилася технічна думка, яка зумовила науково-технічний прогрес ХХ ст. Визнано, приміром, що кіно завдячує своїм існуванням братам Люм'єрам. Але за три місяці раніше до Т. Едісона й за рік до показу їх фільмів саме Йосип Тимченко – механік Одеського

університету – прилюдно продемонстрував свій апарат, що показував рухомі фотозображення. У країні заснуються або відновлюють свою роботу різні наукові товариства, значні творчі й художні об'єднання; щороку організують виставки українських та іноземних художників, заснують художні колекції, відкривають міські музеї, художні училища та приватні школи, виходять друком перші ґрунтовні мистецтвознавчі дослідження. Як вінець цих перетворень – відкриття Української академії мистецтв 1917 р., яка дала потужний поштовх для пошвавлення новаторських пошуків у галузі образотворчого мистецтва. Саме Академія стала осередком новітніх творчих ідей, деколи зовсім протилежних, парадоксальних, але від цього не менш цікавих. Вона притягувала найпередовіших митців України, які досі навчались у Петербурзькій академії художеств. Перший ректор Академії – видатний художник-графік Г. Нарбут – залишив помітний слід в історії української культури, зокрема в розробленні нових, авангардних формально-технічних методів графіки, при чому всі роботи майстра мають національне забарвлення, елементи українського фольклору.

Новим імпульсом для розвитку національного мистецтва й культури загалом стала політика українізації у 20-х рр. Відомий дослідник української культури, представник діаспори М. Семчишин, аналізуючи цю політику, пише: «Увесь цей період у розвитку української національної культури був для України під большевицьким режимом найважливішим і найпліднішим. Прошло до нього під тиском зовнішніх факторів (український збройний спротив у формі повстань), я теж і внутрішніх (одностайний тиск громадської opinii, а частинно і партійних діячів – українських комуністів)» [131, с. 425].

Українізація – це не тільки відновлення прав української мови, відкриття україномовних шкіл, вишів, закладення початків національного театру й кіно, нові відкриття в галузі науки, крім цього всього це ще й відродження духовності українців, їх самосвідомості, пробудження особистості як творця-новатора, це ще й можливість зануритись у минуле свого народу, в його традиції, скарбницю духовного досвіду. В цей період значно посилюється інтерес до національної мистецької спадщини, народних звичаїв і обрядів, фольклору, що справило особливий вплив на тих, хто робив свої перші кроки на художній ниві. Мистецька атмосфера в Україні кипіла новаторськими

ідеями, убираючи в себе все нові й нові віяння, незалежно – чи були вони з Європи, чи з українського села. Активізація художнього життя, поява ерудованого, професійно підготованого покоління художників, які прагнули збагатити національне мистецтво кращими досягненнями світової культури, – усе це спонукало до зміцнення контактів із зарубіжними художніми школами. Одночасно розширювалися художні горизонти, народжувалися прагнення вийти за межі національної замкнутості, активно включитися в загальноєвропейський художній процес.

Навчання в зарубіжних студіях й академіях, творче використання прогресивного досвіду сприяли збагаченню та вдосконаленню майстерності багатьох українських живописців, скульпторів, графіків, знаменували новий ступінь у розвитку вітчизняної художньої культури, яка відображала тепер якісно оновлений світогляд українських митців. Це світобачення виникло як результат органічного поєднання національних традиційних елементів вітчизняної культури з передовими естетичними ідеями культури європейського модернізму. Світогляд українських авангардистів увібрав у себе певні риси народної художньої творчості, українського іконопису та культури українського бароко. Саме вони зумовили специфіку та неповторність авангарду України, його самобутність та оригінальність.

Генезу та еволюцію українського мистецького авангарду можна простежити за такими основними етапами:

1. Етап зародження (1906–1909 рр.), який характеризується засвоєнням художніх принципів французького неоімпресіонізму, постімпресіонізму (В. Ван-Гога, П. Гогена, П. Сезанна) й художніх відкриттів молодих майстрів французького фовізму, кубізму, італійського футуризму (А. Матісса, П. Пікассо, Ф. Марінетті). У цей період в Україні влаштовується кілька виставок, де вперше експонуються твори авангардистів. Найвизначніші з них – виставка «Ланка» (Київ, 1908 р.), «Інтернаціональна виставка Салону В. Іздебського» (Одеса, 1909 р.), де експонувалися твори О. Богомазова, О. Екстер, братів Бурлюків.

2. Етап формування та інтенсивного розвитку (1909–1924 рр.). У цей період застосовуються нові напрями авангардного мистецтва, які мають вагоме філософсько-естетичне підґрунтя і з часом набувають національної специфіки та самобутності. У ньому виділимо такі підперіоди:

а) перша хвиля авангарду, для якої характерна поява нових авангардних напрямів у мистецтві (1909–1915 рр.): 1909 р. – футуризм у творчості братів Бурлюків, 1909–1911 рр. – становлення школи національного неовізантизму М. Бойчука; 1910–1912 рр. – кубізм у пластиці О. Архипенка, а з 1914 р. – використання ним поліхромії, 1914 р. – кубофутуризм в естетиці О. Богомазова, 1915 р. – винайдення супрематизму К. Малевичем;

б) деяке уповільнення темпів розвитку творчих новацій в українському мистецтві у зв'язку з подіями Першої світової війни (1915–1919 рр.);

в) друга хвиля авангарду, під час якої відбувається активізація розвитку власне українського авангардного мистецтва (1919–1924 рр.). У творчості митців-новаторів помітним стає вплив традицій національної культури. Особливого розвитку зазнають агітаційно-масове мистецтво (О. Богомазов, А. Петрицький, О. Екстер), виробниче мистецтво (В. Татлін, В. Єрмилов), українська сценографія (О. Екстер, А. Петрицький, М. Андрієнко-Нечитайло). Створюється дуже багато різних мистецьких об'єднань, що претендують на роль лідера у створенні нового мистецтва (АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, УМО, ОММУ, «Жовтень»).

3. Етап штучного придушення розвитку будь-яких «формалістичних» проявів у мистецтві (1925–1932 рр.). Авангард зазнає відчайдушної критики з боку офіційної цензури як «національно-буржуазне, занепадницьке мистецтво». 1932 р. ліквідовують усі мистецькі об'єднання і створюється єдина Спілка радянських художників, а 1934-го соціалістичний реалізм проголошують єдино можливим методом для уславлення соціалістичної дійсності.

Отже, упродовж першого-другого десятиріччя ХХ ст. українські митці-новатори вивчали, захоплювались і наслідували творчість своїх західних колег, засновували власні авангардистські течії, школи. Проте вже після Першої світової війни в їх творах із щораз більшою виразністю простежуються риси національної культури, українське авангардне мистецтво починає відрізнятися своєю самобутністю та оригінальністю.

На спорідненість культури українського авангарду з народним мистецтвом, духовно-поетичною спадщиною бароко, елементами іконопису вказує багато дослідників (Д. Горбачов, А. Макаров, О. Федорук).

Умовність, глибокий символізм, відхід від реальності, високий ступінь абстракції, притаманні цим проявам української культури, генетично споріднені з мистецтвом авангарду ХХ ст.

Розглядаючи український авангард як унікальний історичний феномен, варто зупинитися і на ще одній його особливості: будучи і в художній, і в соціально-політичній сфері одним із найрадикальніших європейських культурних рухів свого часу, він разом з тим, хоча і на короткий час, ближче, ніж всі інші, підійшов до реальної культурно-політичної влади у своїй країні. Тому вивчення філософської основи українського авангарду дає змогу побачити й ті потенції авангарду як такого, які в інших країнах лишилися нереалізованими і тому недостатньо усвідомленими. Зв'язок авангарду із соціальною утопією проаналізуємо в останній темі посібника. А розглядаючи цю тему, звернемо увагу на такі традиції національної культури, як народна творчість, український іконопис, культура епохи бароко, які вплинули на формування світоглядних і художньо-естетичних засад українського авангардного мистецтва.

2.2. Архетипна спорідненість української народної творчості й авангардного мистецтва. Як зазначали вище, на початку ХХ ст. в художньому житті країни надзвичайно активізувався інтерес до народного мистецтва. Це сталося під впливом зовнішніх західноєвропейських та внутрішніх національних процесів культурного розвитку. І там, і там мали місце подібні тенденції: зацікавлення народним примітивом. І хоча українська художня культура досить повільно вливалася в річище загальноєвропейської нової культури, вона, завдяки своїм потужним фольклорним резервам, зрештою посіла в ній одне з найбільш почесних місць.

Окремі художники, мистецтвознавці, не заперечуючи (а навпаки, вітаючи) наявність примітиву, наївного мистецтва в Україні, тим не менше вважають, що авангард чужий і українському мистецтву, і українській ментальності загалом. Тенденція до обмеження, звуження та локалізації української свідомості і, зрештою, до її архаїзації, у деяких дослідженнях виступає як ознака запоруки патріотизму. Однак, визнаючи примітив, наївне мистецтво (народна картина, твори народних майстрів, художників-аматорів) і заперечуючи (не визнаючи українським) авангард, вони штучно роз'єднують діалектично-опози-

ційне ціле, бінарну модель «примітив-авангард», як одну з найбільш адекватних моделей мистецтва ХХ ст.

Саме в Україні в 1910х–1920-х рр. ця модель набула показової досконалості, особливої значущості. Українська фольклорна архаїка, народне мистецтво, «низова» культура загалом, досягнувши високого якісного рівня та зазнавши впливу культури елітарної, не могли вже залишатися у своєму звичайному стані. Їх маса, досягнувши певної кондиції, потребувала структурної зміни, якісної трансформації, тобто того, що входить у змістові параметри авангарду.

В усі часи народне мистецтво України відчувало стиль епохи, відгукувалося на нього: візантинізм, ренесанс, бароко, рококо, класицизм, реалізм, сецесія залишили у народній творчості свій слід. Так і авангардисти К. Малевич, М. Бойчук, О. Архипенко, О. Екстер, Д. Бурлюк, Г. Нарбут, В. Кричевський, шукаючи глибинні художні «архетипи», охоче перетворювалися на «неопримітивістів», набираючи переживань із товщі колективної свідомості, підсвідомості, надсвідомості. Так виникав живий зв'язок із предками, з їх тисячолітнім психологічним досвідом, з їх методами духовного виживання. Стародавнє анонімне мистецтво виявилось співзвучним сучасності саме своїм пошуком гармонійних відносин із природою і космосом, своєю метаморфічністю, умінням преключатися з «високого» духовного регістру на «низький», матеріально-тілесний, виповнювати побут символікою, знаходити вихід із трагедії життя в рятівному гуморі. Фольклорне мистецтво – не копія життя, а його рівноправний партнер. Фольклор виражає саму сутність життя, його космічний і біологічний ритми, одухотворює і психологізує все видиме, вільно грає із часом і простором, пародіює сили, ворожі людині, не боючись кепкувати із самої смерті. За допомогою парадоксів він уцент розбиває жорсткі нормативи буденщини, повертаючи їй дитячу свіжість, безпосередність і святковість. Фольклоризація для авангардистів не була грою в інфальтильність. Вони, так само як і західні та російські колеги від П. Пікассо до М. Шагала, М. Ларіонова, Н. Гончарової, відчували, що в глибинах народної культури ще зберігся незнищений запас моральності й оптимізму. Так, М. Федюк, один зі співавторів вступної статті до каталогу виставки галицького примітиву 1939 р. у Львові, зазначав: «Примітив – це скромні, несміливі або й призабуті акорди, в обох випадках – відмінні, різні, та разом з тим ми рідко зустрінемо у

творах визнаного великого мистецтва індивідуальних майстрів пензля і долота, такий великий вклад свіжості й безпосередності, невимушені підкреслення-акценти, несподівані поєднання, як у багатьох примітивах. Первісний природний ріст творчих спонук – це щось безконечно важливіше в зародженні мистецької думки, ніж ерудиція» [209, с. 13]. Саме у творах такого типу й спостерігаємо наслідування наявних зв'язків і, що дуже важливо, сміливе започаткування нового етапу в трактуванні художнього образу.

Недарма ж і вишуканий французький естет А. Рембо так тягнувся до провінційного примітиву: «Мені подобалися декорації і полотнища мандрівних цирків, вивіски, кустарна мазанина, казки про фей, церковна латина, дитячі співаночки, наївні ритми» [48, с. 172]. Бо крізь простоту і простакуватість раптом прогляне у фольклорі безпомилкове знання людської психіки чи художня бездоганність, що мимоволі вражає, як мудрість на устах дитини.

Та якщо європейський авангард деякою мірою живився ремінісценціями з приводу обрядово-міфологічних образів сивої давнини, а переважний інтерес проявляв до примітивного мистецтва народів Африки або Океанії, то український авангард щедро черпав із традицій власної живої народної творчості, яка побутувала в часи його виникнення, а саме від народної картини, ікони, писанки, вишивки, настінних розписів, базарних виробів наївно-кітчевого змісту. Характерно й те, що всі, або майже всі українські художники-авангардисти, не тільки займалися образотворчим мистецтвом, а й були мислителями-інтелектуалами, знавцями фольклору, міфології, які прагнули проникнути в таємницю архетипів та обрядових витоків мистецтва. Майже кожен український авангардист мав свою «формулу світу» й теорію щодо взаємовідносин культури та природи, життя і мистецтва.

О. Архипенко, О. Богомазов, М. Бойчук, В. Пальмов, К. Малевич, Д. Бурлюк, О. Екстер, А. Петрицький розуміли, що примітив й авангард засновані на спільних архетипах, також на спільних елементах архаїки, котрі, будучи введені в нову дійсність, «витагнуті на світ», «позичають» у дійсності деякі її властивості та якості й водночас перетворюють її саму. Так, у скульптурах О. Архипенка відлунюють ритми чи не всіх часів і народів. Проте виразно домінують ті, що линули з українських глибин: магія трипільської культури («Дуалізм», «Королева» [див. дод. 1–4]), осяйна одухотвореність мозаїк Київської

Русі («Рожевий торс на мозаїчному тлі»), українське бароко, найпомітніше в сумовитих чи патетичних портретах 1920–1930-х рр. Інколи окремі деталі одягу персонажів чи характер орнаменту вказують національну належність архипенкових героїв: «Жозефіна Бонапарт», «Арабська жінка», «Стародавня Єгиптянка», «Індійська принцеса». У тих вишуканих статуях національний одяг відчутно скульптором як ритм, а кольори та орнаментовані поверхні світяться то контрастами фарб («Арабка»), то таємничо міняться перлистими переливами («Єгиптянка»). Елегантно прості форми ампірної «Жозефіни» – і ускладнена пластика індіанки, наче запозичена з ритуального танцю. Давнина виглядає тут виразно осучасненою: безмежна динаміка спіральної композиції; «монтажність» образів, де поєднано риси людини і птаха – це прикмети фантастичного та космічного мистецтва нових часів.

Скульптор проповідував кровну спорідненість людських культур. «Одного разу, – оповідав, – в етнографічному музеї Трокадеро зупиняюсь перед вітриною. І що, ви гадаєте, бачу? Дерев'яна таріль з українським орнаментом. Та ба, дивуюсь я, тут є дещо з наших країв. Підхожу ближче, аби прочитати напис і раптом бачу, що ся річ звідкись з Океанії. Ідеї – у повітрі, казав Платон. їх можна брати звідусіль. Ідіть і беріть, коли можете» [6, с. 206]. Архипенко йшов і брав. Його мистецька ерудиція була глобальна. Та з кожної його пластики прозирає вдача українця, здатна до м'якої лірики й до драматичного завзяття. «Архипенко вийшов з української землі, її культурних традицій, які в народному мистецтві тривали на незмінно високому рівні безперервно. Вільність Архипенкові дало не безгрунття і брак традицій, а, власне вроджений духовно-культурний комплекс, витворений на території, де від віків схрещувалися впливи Сходу і Заходу» – наголошував видатний архітектор і мистецтвознавець С. Гординський [57, с. 25].

З тих художників, які слідом за першовідкривачами багатющої спадщини українського фольклору ввійшли в нього і пробули деякий час на його території, чи ненайцікавішим є досвід К. Малевича. З усіх стильових етапів, які він стрімко пройшов упродовж першої чверті ХХ ст., найбільш плідним (якщо не брати до уваги супрематизм) був «селянський кубізм.» Твори, присвячені селянській Україні й створені в 1909–1912-х рр., за своєю художньою якістю піднімаються на

найвищий рівень, а за новаторським потенціалом наближуються до відкриття супрематизму. Вже в ранніх роботах бачимо, що селянська тема була ніби призначена художникові. Так, в імпресіоністичних етюдах форми прямували до статичності, виражали стан стійкості й передавали главенство об'єму. Контури предметів закріплювали ці предмети за живописною поверхнею. Простір ніби опредмечувався, ставав вираженням всезгальної однорідної матерії. Ці починання розвинулись на межі десятиріч. К. Малевич, який у подальшому прагнув подолати земне тяжіння, у цей час оспівував плоть. Людська фігура виступала як головний виразник цього плотського начала. Але плоть цю художник прагнув показати одухотвореною – він досягнув своєрідної рівноваги між тілом і душею, він ніби міццю тіла возвеличив душу.

Для К. Малевича селянське буття, усі його персонажі володіли естетичною значущістю, містили в собі великий життєвий потенціал. Між цією величчю і величиною маси представлених фігур, стійкістю композицій, у яких вони реалізують своє буття, виявляється пряма залежність. Фігури косарів, женців, збирачів урожаю, селянок, які йдуть з відрами за водою, голови чоловіків – стійкі, «втиснуті» в точні геометричні параметри, часто – у квадратні формати. Квадратний формат у живописі особливо семіотично виразний. У К. Малевича тіла, предмети, частини пейзажу ніби сповиті, перев'язані чи так зіставлені один з одним, що справляють враження первородної «неподільності». Водночас, вони ніби вибиті з листової міді, розфарбованої по поверхні, так що ці кольорові поверхні у своїй градації від густого кольору до розбіленого створюють об'єми. У середині ідеального кубоподібного простору утворюється гармонійне взаємовідношення стереометричних форм; з іншого боку, на площині полотна у квадрати щільно вписуються трикутники, прямокутники й інші геометричні фігури. Світ українського села раціонально обчислюється, але одночасно постає перед нами як якась загадкова стихія, як якийсь предмет поклоніння, як велика сила, як завідомо дана нам істина і правда життя.

Д. Горбачов вважає, що найважливішими джерелами супрематизму К. Малевича були народне мистецтво і світовий авангардизм, а перший селянський період творчості художника – це предтеча, сходинка до виникнення супрематизму. При цьому дослідник значну

увагу звертає на дитячі враження авангардиста від «села ... яке займалося мистецтвом (цього слова я тоді не знав). Словом, воно робило такі речі, які мені дуже подобалися. У цих ось речах і крилася таємниця моїх симпатій до селян. Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селянки розписи і допомагав їм вимазувати глиною долівку хати й робити візерунки на печах. Селянки чудово зображали півнів, коників і квіти» [127, с. 244]. З автобіографії художника дізнаємося, що до 16 років він мешкав в українських селах, де навчився добре розуміти й відчувати середовище, у якому творилось «селянське мистецтво», сприймати світ живої української фольклорно-обрядової культури. У селах Ямпільського повіту, де пройшло майже все його дитинство, дуже популярним був орнаментальний розпис. Розмальовувались печі, внутрішні й зовнішні стіни хат, повітки. І не лише «мотивним» орнаментом, а й найархаїчнішими формами – кольоровими смугами, підведеннями, крапками. Саме враження від української селянської хати, білостінної мазанки, із якою «спілкувався» К. Малевич на Поділлі й на Харківщині, де також був поширений настінний розпис, відіграли помітну роль у його супрематичній і постсупрематичній творчості.

Пам'ять про художній світ хати-мазанки мала особливе значення для втілення ідеї космізму, яка достеменно заповонила художника-новатора. «Супрематичне полотно зображує білий простір, а не синій. Причина ясна: синє не віддає реального уявлення безкінечності» [130, с. 2]. Такий погляд на нескінченне космічне природний для людини, першими художніми враженнями якої були селянські розписи на білій печі й білих стінах хати, а першими художніми вправами – розмалювання тих стін, тієї печі. Геометричні площинні форми рухалися і чергувалися за законами ритму. Ті орнаменти символізували світовий розквіт, добрі сили вогненної космічної речовини.

Визначаючи специфіку народного мистецтва, дослідник Г. К. Вагнер особливу увагу звертає на такі його властивості, як родове начало і космічність [38, с. 321–326]. Родове начало він розуміє як «надіндивідуальність, колективність самосвідомості і світосприйняття, які особливо яскраво виражені в фольклорі» [38, с. 324]. Художньо-образотворчим еквівалентом родової самосвідомості було бачення світу загалом, що й можна визначити як інтуїтивний космізм. Родове начало й космізм народного мистецтва становлять, на думку вченого,

суть того, що прийнято називати традиційністю. Отже, традиційність – це не щось консервативне, гальмівне. Традиційність – це збереження тієї єдності людини з природою і світом взагалі, яке народилося у свідомості разом із подоланням Хаосу і яке невід’ємне від людини, а отже, і від її творчості. У такому розумінні космізм – спільна риса народної і авангардної творчості, а через нього можна стверджувати, що авангардне мистецтво антитрадиційне лише за формою виразу, але аж ніяк не за суттю. Тому не варто категорично протиставляти авангардові традицію. Італійський дослідник М. Бонтемеллі писав стовно присутності традиції в авангардній художній культурі: «Традиція, умовно, існує і неправда, ніби усе це – вигадки. Але традиція, зіткана з глибокої внутрішньої спадкоємності між проявами несподіваної новизни. Кожен, кого проймає традиція, є бунтівником щодо попередніх устоїв, людиною, якій нібито на традицію рішуче начхати» [64, с. 161]. Бо ж як би нам все-таки не видавалось, на перший погляд, що художники крайніх напрямів поривають зі традицією попередніх і стародавніх культур, це не так, якщо перед нами справжні творці художніх цінностей.

Авангардисти тому авангардисти (у прямому сенсі слова), що вони завжди крокують попереду самосвідомості мистецтва, не стільки заперечують традицію, скільки підносяться над нею, виходячи за її межі, розширюють рамки традиційних норм художньої мови. Так, О. Богомазов, Д. Бурлюк утверджують самоцінність нефігуративних елементів живопису; О. Архипенко наділяє новими художніми якостями, використовуючи колір, скульптурний образ; О. Екстер та В. Пальмов розкріпачують кольорову палітру. Духом народної космології віє від картин К. Малевича, де на білому тлі розкидано чітко окреслені візерунки. Хіба що світовий порядок, утілений у гармонії селянського орнаментального «дерева життя», тут збурено, драматизовано й динамізовано в дусі карколомного ХХ ст. У своїх ескізах настінних розписів К. Малевич, як і народні майстри, віддає перевагу безсюжетності, геометричній орнаментиці, утверджуючи тим самим пріоритет вічного над скороминущим і частковим. «Увіковічнювати на стіні те, що завтра застаріє, помилково», – наголошував він у листі до свого приятеля – київського художника Л. Крамаренка [117, с. 239].

Не випадково, що й у постсупремативний період творчості художник знову звертається до селянської тематики (т. зв. «другий

селянський цикл»). У більшості його тогочасних творів фігурують селяни або в «натуральному» своєму вигляді (кубосупрематично стилізованому), або як постаті, схожі на безликих ляльок [див. дод. 17–20]. Картини цього періоду позначені апокаліптичними настроями в передчутті трагічних подій у недалекому майбутньому України та подальших лихоліть. Художник ніби інтуїтивно передчував трагедію і відтворював її мовою, близькою до фольклорної, користуючися символами колективно-неусвідомлюваної психіки (домовина, хрест, сніп – атрибути, які найчастіше вживав К. Малевич наприкінці 20-х рр.).

На основі опозиції «авангард-примітив» виникали й існували різні індивідуально своєрідні явища примітивізму. У західноєвропейському мистецтві 1910–1920-х рр. окремими рисами примітивізму позначені твори П. Пікассо, Ф. Леже, П. Клеє, Х. Міро; в російському мистецтві до примітивізму причетні М. Ларіонов, Н. Гончарова, М. Шагал, П. Кузнецов; в українському мистецтві найбільш яскравими та послідовними примітивістами були Д. Бурлюк, М. Синякова, В. Седляр, Т. Бойчук. Що ж стосується творчості К. Малевича, О. Архипенка, М. Бойчука, О. Екстер, О. Богомазова, А. Петрицького, В. Пальмова, О. Єрмилова, то в ній примітивізм хоча й посідав певне місце, але не відігравав конструктивної стильової ролі. Їх творчість засновувалась на авангардистськи перетлумачених і філософськи осмислених художньо-стильових здобутках як українського народного мистецтва, його образних, яскраво-колористичних та ритмо-пластичних чинниках, і художній культурі неоліту, професійному мистецтві середньовіччя, Ренесансу, бароко, романтизму, модернізму.

У цьому контексті найбільш показова творчість М. Бойчука та його учнів. Її специфіка – у певному раціональному погляді на культурні традиції як на матеріал, за допомогою якого зображуване набуває стабільної значущості в культурному часі та культурному просторі. Адресність цих традицій не тільки не приховувалася, а навпаки – декларувалася згідно з ідеями й теоретичними концепціями М. Бойчука. Його учнями й однодумцями були В. Седляр, О. Бізюков, О. Павленко та ін. Деяка зовнішня спрощеність, узагальненість, лінійність, кольорова обмеженість і розрідженість, пластичний локалізм – характерні ознаки їх творів. Вихідна ідея та імператив початкової настанови в цих творах спрямовані водночас на дисциплінуюче

обмеження сфери примітивізму й посилення національно-фольклорних засад.

2.3. Семантика ікони в знаковій системі авангарду. Перетворивши культуру примітивізму в об'єкт скурпульозного формально-стилістичного аналізу, українським авангардистам удалося побачити особливе місце і прочитати особливий смисл знакової системи ікони в українській національній культурі, застосувавши це відкриття у своїй художній практиці. Варто зазначити, що з кінця ХІХ – початку ХХ ст. в художньому житті Російської імперії відбувався справжній «ренесанс ікони» – то була епоха відкриття живописних якостей іконопису й початок його істинного вивчення. Рафіноване, високопрофесійне іконописне мистецтво прийшло до нас із Візантії, однак Давня Русь стала його загальновизнаною другою батьківщиною. Хронологічно майже паралельно з інтенсивним розвитком досліджень цієї галузі слов'янської культури складається авангардне малярство в Україні. І надзвичайно показово, на нашу думку, що головним аспектом аналізу ікони на той час стає з'ясування саме її духовного змісту, переданого посередництвом кольору та форми. Дуже цікавий матеріал із цього приводу можна знайти у роботах відомих російських релігійних філософів Є. Трубецького та П. Флоренського. Так, у нарисі з показовою назвою «Умогляд у барвах», виданому 1916 р., Є. Трубецької пише про стародавніх іконописців: «То були не філософи, а духовидці, і думки свої вони висловлювали не у словах, а у барвах... Іконописці з вражаючою ясністю і силою втілили в образах і кольорах те, що наповнювало їх душу – бачення іншої життєвої правди і іншого сенсу світу» [200, с. 6–7]. Завдання іконописця дослідник убачав у зображенні нового, невідомого сучасним людям ладу життя, зауважуючи при цьому, що досягти такого зображення можна було «... лише символічним письмом, котре ні в якому разі не повинно бути копією з нашої дійсності» [200, с. 28]. Саме тому краса ліній і фарб ікони – краса переважно сенсова. «Вони (лінії та фарби – *Н.С.*) прекрасні лише як прозоре вираження того духовного змісту, котре в них втілюється» [200, с. 41]. Неодноразово Є. Трубецької нагадує про сутнісне протистояння ікони та «біологізму» життя. «Біологізм» філософ розуміє як матеріальний світ (тотожний світу речей, який відкидало й авангардне мистецтво), і цей біологізм неодноразово дослідник пов'язує з натуралістичним живописом. В іконі ж головне

«... радість безповоротної перемоги Боголюдини над звіролюдиною, введення у храм всього людства ...» і оскільки ікона є праобразом майбутнього храмового, соборного людства, а «... цього людства ми поки не бачимо у сучасних грішних людях, а лише вгадуємо, ікона може бути лише символічним його зображенням» [200, с. 14]. Символічне зображення, як ми знаємо, – неодмінно абстракція, отже в такому разі ікона певною мірою тяжіє до художньої абстракції, і витонченість тілесних її образів є нічим іншим як прагненням подолати той самий «біологізм», – матеріальну речову субстанцію. Ікона, як пише Є. Трубецької, «... возвіщає нам вищу радість – надбіологічний сенс життя і кінець звіриному царству». І радість ця «...наше релігійне мистецтво висловлює в неповторних кольорових видіннях» [198, с. 23].

Відповідно, у О. Архипенка знаходимо думку про те, що справжні митці «перетворюють природу у символічні форми, часто цілком приховуючи натуралістичний вигляд предмета. З погляду художності вони – вільні послідовники божественного творчого закону різноманітних перетворень, які робить сама природа і про які багато людей ніколи не замислювались» [7, с. 214].

У картинах авангардистів знаходимо формально-стилістичні мотиви іконопису. Це умовність зображення і пов'язані з цим деформації, тобто конкретні прийоми семантичного синтаксису ікони та її просторово-часові характеристики: статика пози й ритміка рухів, зворотна перспектива, синтетичне поєднання в одному зображенні різних сторін предмета й округлість форм як результат сумування зорової позиції, накінець, синтез зображувального і словесного ряду. «Усі точки зору на натуру і натуралізм передвижників були відкинуті тим, що іконописці, досягнувши великої майстерості в техніці, передавали зміст в антианатомічній правді, поза перспективою повітряною і лінійною. Колір і форма були ними створені на чисто емоційному сприйнятті теми» [146, с. 230].

Витончене око професіонала-авангардиста не могло не бачити в іконі унікальної майстерності в побудові площинної композиції, використанні насиченого локального кольору, монументальності й експресивності фронтальних фігур та зображень. Зворотна ж перспектива, сповнена глибоким релігійним умоглядом (не смертний дивився на ікону, а святий лик – на нього), ще на початку століття вважали «неученою» з погляду «правильної» ренесансної перспективи, яка

перетворювала глядача в точку відліку. Особливу увагу на значення зворотної перспективи в написанні та сприйнятті ікони звернув ще один відомий російський релігійний філософ П. Флоренський, який зазначає, що зворотна перспектива в іконописі – аж ніяк не свідчення невмілості чи необізнаності майстрів-іконописців, а цілком свідомий, цілеспрямований технічний прийом, який мав велике символічне значення, «бо ж живопис має завдання не дублювати дійсність, а дати найглибше осягнення її архітектоніки, її матеріалу, її смислу; і осягнення цього смислу, цього матеріалу дійсності, архітектоніки – споглядаючому оку художника дається в живому дотику з реальністю, вживанням і вчуванням у реальність» [218, с. 254]. Філософ помітив, що глядач набагато більше довіряє, і йому легше спілкуватися з тією іконою, у якій порушені правила перспективи, тоді як «ікони з «правильним» малюнком видаються холодними, нежиттєвими, вони втратили близький зв'язок з реальністю» [218, с. 248].

Іконописці переконані, що живописний образ не повинен бути дублікатом, копією оригіналу. Сутнісна ознака його – схожість із прототипом за основними параметрами за обов'язкової наявності деяких розбіжностей, відмінностей. Образ потрібен для того, щоб показати приховане, утаємничене. Тому майстри-іконописці часто зверталися до таких прийомів, як зворотна перспектива, порушення пропорцій, різні деформації, акцентували увагу на сутнісних характеристиках зображуваного об'єкта.

Аналогічно й в авангардистських творах реальність утрачає антропоморфність, стає теоморфною, «боговидною», готується до прийняття і відображення тих форм, які виводять за межі історичного існування людини. Авангард оголює субмолекулярну структуру речовини; окреслює схеми світових сил, що приспані в підсвідомості, іде далі втілюваного, далі прекрасної видимості, естетики із середини; намагається зобразити суть, зміст, вищі еманції Духу. «Авангард – це художнє опанування тими сферами буття, які незримі, невисловлювані, невідчутні, але специфіка мистецтва в тому й полягає, що сама невисловлюваність повинна бути висловлена (а не збережена в мовчанні), незримість показана (а не схована в п'їтьмі)» [233, с. 224].

Отже, вплив іконопису проявився і у внутрішньому змісті авангардистських пошуків. По-перше, авангард був внутрішньо схильний писати «ікони». Точніше, навіть не писати, а відкривати їх через своє

тяжіння до певного максималізму, орієнтації на пошук можливості «виходу» за межі реального світу у сферу трансцендентного, чи, з іншого боку, зі сфери образів у незриме, сокровенно-втаємничене, трактуючи останнє як знак. Загалом в авангарді, так само як і в апофатичному богослів'ї, може йтися про особливий тип знаків-символів, які відкривають останню доступну глибину реального світу та його рух до «безобразного» й «надоб'єктивного». Цей рух руйнуючий і одночасно експлікуючий. Інша річ, що, на відміну від справжньої ікони, авангардистський «надоб'єкт» може залишатися самодостатнім, замкнутися на самому собі й самому стати іконою без виходу в трансцендентне. І по-друге, слід мати на увазі й те, що стало тепер загальним місцем – зв'язок авангардного мистецтва з новим міфом і соціально-естетичною утопією. Проте утопізм раннього авангарду був скомпрометований і відкинутий досвідом реалізації цих утопій у самій історичній практиці, яка виявила жахливість і убогість тих «вищих реальностей», до буквального втілення яких – в етиці й онтології містичного комунізму – закликали Д. Бурлюк і К. Малевич.

«Я зрозумів селян через ікону», згадував К. Малевич. У картині «Голова селянина» [див. дод. 17], у якій селянський жанр підноситься до рівня сакральних образів, художник зобразив суворий лик, «набраний» із прямокутних супрематичних площин і ліній, а тло склав із багатобарвних смугастих ряден і характерних ознак подільського ландшафту. Тут же – ланцюжок постатей селянок, які жнуть і в'яжуть снопи. Перед глядачем постає постсупрематична «ікона» – вона не приховує своєї спорідненості з канонічними зображеннями шанованих святих і Вседержителя: наприклад, суворість лику селянина викликає в пам'яті образ гнівного «Спасу яре око». Тривожний дисонанс уносять літаки, які проносяться на фоні чорносмугастого неба. Така насиченість символами надає можливості для багатоманітних тлумачень картини: за одним із трактувань, яке пов'язує цей мотив із давніми футуристичними пристрастями Малевича (зображення літаючих аеропланів траплялись уже в ескізах костюмів до опери «Перемога над сонцем»), це ознака цивілізації, ознака технічного віку, що протистоїть традиційній селянській культурі. Образ селянина-миротворця і праведника сприймається як прощальний уклін художника тому культурному середовищу, яке за умов всевладдя, сваволі й насильства невідворотно

зникає, втрачаючи свої тисячолітні цінності. Водночас, це ностальгічна данина художника своєму українському сільському дитинству.

Українське народне іконописне малярство виступило найвищою формою селянської культури. Воно ввібрало в себе найдосконаліші засоби, форми і прийоми, вироблені народною творчістю і, своєю чергою, ще більше одухотворило, освятило, надало сакрального змісту українському примітиву. Прагнення зображувати саму ідею, думку, виражаючи смисл, Дух – принцип, який об'єднує роботи народних майстрів, іконописців і авангардистів початку ХХ ст..

2.4. Світоглядно-естетичні універсалії бароко в художньому мисленні українського авангарду. Одним із духовних джерел українського художнього авангарду була культура епохи *бароко*. У ній знаходимо багато і світоглядно-філософських ідей, і художньо-формальних ознак, які були історично трансформовані в мистецтві авангарду, підносячи рівень його художності й національної самобутності. Українські митці XVII–XVIII ст. створили чимало яскравих і неповторних архітектурних, живописних та поетичних пам'яток, у яких виявився художній геній і самобутній світогляд українського народу. В епоху бароко, як і в епоху модернізму, відбувався великий історичний злам, унаслідок якого кардинально змінилося людське світовідношення, виник новий погляд на світ і людину й, відповідно, і новий спосіб зображення людини в цьому світі. Тому можна сказати, що культура бароко стала своєрідним духовним прототипом авангардної культури початку ХХ ст.

У тлумаченні сенсу людського буття, взаємостосунків людини з природою помітний вплив двох тенденцій, пов'язаних із поширенням в українській філософії та естетиці другої половини XVII – середини XVIII ст. таких філософських течій, як *аристотелізм* і *неоплатонізм*. Стверджуючи можливість інтелектуального пізнання природи, як утілення божественної благодаті, аристотелізм поряд із вірою надає пріоритетності розуму, у той час як неоплатонізм стоїть на позиції духовного осягнення універсуму, тобто не стільки раціонального, як ірраціонального, чуттєво-емоційного сприйняття, яке можливе через символічне образотворення. «У різних течіях неоплатонізму, – зауважує Д. Чижевський, коли аналізує це явище, – виявилися різні форми символічного світогляду» [224, с. 29]. Поширення та взаємоперехре-

щення цих течій спричинили широке використання в бароковому світовідображенні алегорій і символів, які органічно вписувалися в таке характерне для цієї доби явище як «бароковий мідієвалізм» – певне повернення до символічних засад культури середньовіччя [148, с. 116].

Символізм стає однією з визначальних ознак барокової ментальності та яскраво засвідчений в естетиці бароко. Крізь його призму сприймається «книга природи», коли «різні предмети та явища, окрім власне матеріальної, практичної функції, виконують значення символів певних духовних вартостей... Слова, числа, тіла, фігури виступають носіями магічного та морального змісту» [82, с. 42]. Навколишній світ, сповнена таїн природа слугує джерелом пізнання морально-естетичних цінностей.

Отже, в епоху бароко триває процес нагромадження цінного досвіду одночасно у двох галузях – явного (ясного) й неявного (неясного) знання. Вони репрезентовані в культурі Нового часу за допомогою двох знакових систем – науки й мистецтва. Раціоналізм виявився не зовсім надійним супутником культури й, зокрема, мистецтва. Порятунком від світоглядної кризи тогочасна людина знайшла не у світоглядних концепціях природознавства, а в мистецтві з його невизначеним і часто алогічним мисленням. Художнє освоєння світу виявилось так само потрібним, як і його логічно-аналітичне осягнення. Звідси такий феномен XVII ст., як відродження міфологічного, алегоричного, притчевого, символічного й метафоричного мислення водночас із розквітом методів математичного аналізу та експериментального природознавства. Українська наука прореагувала на суперечності розвитку суспільної думки ідеєю розвитку ціннісних і пізнавальних категорій. Рішуче відмежовуючи етику від натурфілософії та природознавства, вона стверджувала, що людина має покладатися в житті не лише на свої знання, а й на якусь іще «мудру приховану силу». Відповідно до цього зростає й інтерес філософії до різноманітних форм позалогічного мислення (релігійного, архаїчного, художнього, містичного, сновидного, емоційного, неадекватного).

Маючи таку суперечливу світоглядну основу, мистецтво бароко було мистецтвом синтезу, примирення суперечності: земного й небесного, духовного й світського, античності й християнства. Тут дивовижно сполучаються міфологічні й біблійні образи, християнські та язичницькі уявлення. Для цього стилю характерні поєднання

чуттєвості й аскетизму, абстрактної думки й натуралістичної конкретності, фантастики й правдоподібності. Порівняно з попередньою епохою мистецтво бароко розширює ареал своєї художньої діяльності, охоплює нові сфери життя, раніше не освоєні художньо. Воно зосереджує свій інтерес навколо трагічних суперечностей дійсності (це в ньому теж від примітиву): життя й смерті, тлінності й вічності, суєти й щастя. Прагнучи розкрити непримєренність антипатій у самій природі, митці бароко часто вдаються до натуралістичних описів, аж до естетизації огидного й потворного, протиставлення йому краси вічного духовного. Цим зумовлюється характерний космізм бароко – намагання осмислювати все в космічних масштабах, прагнення до всеохоплення та універсальності. Цю ідею космізму пізніше інтенсивно впроваджували у своїх теоретико-естетичних та художніх роботах митці–авангардисти першої половини ХХ ст. Крім цього, їм імпонувала захопленість майстрів бароко не стільки зримою, зовнішньою, реальною стороною речей, скільки їх духовною сутністю.

Видатний німецький дослідник Генріх Вельфлін у книзі «Ренесанс і бароко» відзначив, що естетика бароко ґрунтується на «неповному сприйнятті, на таємничості, яка ніколи цілком не розкриває свого обличчя, на загадковості, яка щомиті набуває іншого вигляду» [39, с. 259]. Він стверджував, що бароко прагнуло до форм, що містили в собі певний елемент неосяжності, до «ясності неясного», до нових почуттів, що піднімали душу до «висот непомірного й безмежного» [39, с. 232]. Вважають, що це чи не найкраща найбільш адекватна об'єктивна оцінка досягнень культури бароко, яку досить довго критикували нащадки. Відомий український дослідник літератури й мистецтва А. Макаров відзначає: «В культурі бароко було чимало такого, що зовсім не імпонувало наступним поколінням, не вписувалось в їхній світогляд...» І тому стосовно мистецтва бароко «здебільшого йшлося про занепад і деградацію, байдужість до соціально-політичних проблем, штукарство і несмак», йому приписували «безжурний гедонізм», утечу від життя у хворобливу містику» [125, с. 7].

Чи ж не дивний збіг маємо в об'єктивних характеристиках та й у найбільш поширених звинуваченнях і мистецтва бароко, і художнього авангарду ХХ ст.? Л. Смирнов зазначає: «Знаменно, що символ нового просторового мислення – «Чорний квадрат» – з'являється відразу після повернення до життя образотворчої культури російського бароко

в грандіозній ретроспективній виставці «Ломоносов і Єлизаветинський час», організованій у Петербурзі у 1912 році» [185, с. 113]. Варто лише додати, що на українській землі, яка випестила Казимира Малевича, бароко цвіло більш пишним цвітом, аніж на російській (яка виявилась більш схильною до державницьких ідей класицизму).

Усе викладене вище дає підстави вважати, що саме в надрах українського духу, який так яскраво й талановито творив у свій час культуру бароко, могла на початку ХХ ст. визріти й ідея таємничого та містичного «Чорного квадрату». До речі, вплив культури бароко можна впізнати в багатьох інших феноменах української культури ХІХ – ХХ ст.

Досконале вивчення скарбниці українського барокового мистецтва виявилось у власних оригінальних інтерпретаціях і відкриттях українських митців-авангардистів, зокрема у творчості О. Архипенка. Тривалий час його творчість розглядали поверхово, переважно як цікавий експеримент у сфері кубізму, без згадок про заглиблення митця в попередні історичні стилі. У творчій еволюції О. Архипенка можна визначити декілька етапів: захоплення кубізмом, а згодом й абстракціонізмом, і, нарешті, звернення до необарочної пластики. Він також прагне використовувати «архаїчне» мистецтво, деякі мотиви готики. Проте визначальними для зрілої творчості скульптора стали впливи українського бароко, які зумовили національний колорит його пластики. Утілюючи загальні принципи естетики бароко – експресивну динаміку і пластичність тільки йому властивими засобами, скульптор-новатор створив оригінальний стилістичний варіант модерністського необароко, виражаючи своє самобутнє розуміння прекрасного. Зокрема, його увагу до барокової архітектури з дерева й каменю привернули саме рух та пластичність, підсилені світлотіньовою грою, що виникає на основі наголошеного контрасту освітлених і затінених частин будівель. Це згодом найде вираження в архітектоніці його скульптурних робіт.

Скульпторові, який прагнув узагальнень у пошуках загальнолюдських духовних набутоків, шукав з'єднувальні ланки в їх еволюції, імпонувало глибоке проникнення бароко в народну культуру, у глибинні шари прикладного й декоративного мистецтва, звернення до його художньо-образних засобів. Митець розумів, чому твори, яким притаманний пишний декор, органічно вписувались у просторовий

архітектурно-ландшафтний ансамбль, висловлюючи всією своєю композицією величну гармонію і спокій. Його не полишили байдужим й іконографічні схеми тогочасної культури, для яких були притаманні цілісність композицій, цікаве використання графічних образів у декоративних фігурах для персоніфікації людських почуттів. Стилiстичний родовід, творчі інспірації, що ріднять твори митця з пізньобароковою пластикою, засвідчують, коли над цим замислитись, специфічну еволюцію, якої вони зазнали в його доробку. І якщо брати до уваги авангардне мистецтво початку ХХ ст. загалом, то помічаємо, що мистецтво бароко перегукується з пластичними формами картин авангардистів: хвилястими лініями, паузами-розривами контурів, бугристю, неспокійною об'ємністю. Але ж є в ньому й відмінні риси – конструктивність форм, локальністю кольору, чіткий ритм і різкі зсуви композицій. Архітектоніка барочної архітектури Києво-Печерської лаври легко вкладалася в пульсівну, стрімку структуру модернових полотен. Д. Горбачов, зупиняючись на спорідненості мистецтва бароко з мистецтвом авангарду, зокрема пише про футуризм: «Український і російський футуризм – прямий нащадок козацького бароко. Футуристична гра в хаос, злами, зсуви пластичних і словесних форм, висміювання сьогодення як нульового циклу проти майбутнього комуністичного царства гармонії – психологічна ситуація бароко і футуризму майже однакова. Тим-то розкрита барокова лексика так легко засвоюється футуристами» [47, с. 183]. Митець бароко виступив духовним прототипом митця-авангардиста. Він учився мислити двома мовами: чіткими логічними означеннями науки й багатозначними образами, алегоріями, символами мистецтва. Одна його мова – мова тих, хто прагне проникнути в глибокі й часом сумні та страшні для самої людини таємниці природи. Друга його мова – це мова молитви, віри у вищий сенс світобудови й людського добра. У ній відбилася та мудрість, яка з'єднує віки й не дає людині загинути через свій розум, який давно вже посварив її зі світом, природою, із самою собою.

Отже, підсумовуючи викладене вище, відзначаємо, що наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. в мистецтві України, як і Росії, країн Західної Європи реалізм утрачає частину своїх конструктивних чинників. Нове мистецтво – декаданс, модернізм, авангард – значною мірою залежить від підсвідомих та інтуїтивних факторів. Мистецтво «пригадує» свої

обрядово-міфологічні витоки. У художній культурі виникають есхатологічні й апокаліптичні настрої та передчуття. На тлі цих процесів і явищ та під їх впливом українське образотворче мистецтво – і народне, і професійно-артистичне – значно активізується. Можна визначити два основні фактори цієї активізації – утвердження ідеї національного відродження, посилення національно-етнічних начал, та освоєння і розвиток найновіших здобутків західноєвропейського й російського авангарду. На цьому шляху українське мистецтво мало значні результати, славетні звершення. Сьогодні український авангард вважають однією з найбільш значущих і впливових художніх шкіл ХХ ст.

Творчість митців-авангардистів засновувалася на поєднанні найбільш виразних характерних елементів європейського модернізму та рис народного мистецтва, іконопису та культури бароко. Отже, це мистецтво містить у собі примітив як фактор своєї причетності до народної культури з її давніми витоками й сучасними сплесками фольклорної активності. Звичайно, примітив й авангард поєднані у творчості багатьох російських і європейських модерністів, однак в українському мистецтві таке поєднання тісніше, більш органічне і природне, ніж будь-де. Крім того, художня теорія і практика західного авангарду багато запозичила, відштовхувалась від перетворення витворів мистецтва т. зв. «примітивних» народів (наприклад, африканської скульптури) й менше зверталася до власної художньої спадщини минулих епох, у той час як український авангард щедро черпав зі скарбниці власної, автохтонної, національної народної творчості. Українські митці початку ХХ ст. перебували у своєрідному привілейованому становищі, вважаючи, що тогочасна культура України визначалась культурою села, провінції. Якраз близький до колоніального статусу України, близькість життя до архаїчного, доісторичного, традиційного дали українському авангарду особливий у своєму роді шанс. Освічений український художник був обізнаний з останніми досягненнями науки, подіями європейської культури, актуальними новинками сучасного європейського мистецтва. Проте в повсякденному житті зустрічався з проявами давнього, архаїчного в народній культурі. Звісно ж, архетипні випромінювання рідної національної культури засвоювались природніше, були більш плідними для українських митців, аніж екзотична культура далеких країн для західноєвропейських художників. На нашу думку, саме тому, що вітчизняне аван-

гардне мистецтво зросло на кращих зразках національної творчості, народного іконопису та козацького бароко, можемо розглядати його як власне українське, самобутнє і неповторне явище в річищі світової культури.

Перетворивши культуру примітиву в об'єкт скурпульозного формально-стилістичного аналізу, українським авангардистам удалося побачити особливе місце і прочитати особливий смисл знакової системи ікони в українській народній культурі, застосувавши це відкриття у своїй художній практиці. Світоглядні засади авангарду перегукуються з філософією православного іконопису, згідно з якою ікону розуміють як суто магічну знакову систему, яка протистоїть європейському мімезису й таким чином здатна запропонувати альтернативу всій західній живописній традиції. У православній іконі наголошується при цьому передусім магічне значення матеріалу, а також відмова від світлотіні й, відповідно, зображальності та натуралізму на користь «нетварного світу», у якому знак з'являється у своїй безпосередній реальності – подібно до того, як «чорний квадрат» Малевича відсилає насамперед до самого себе, до власної матеріальності, до початку світу й культурної традиції. У картинах авангардистів знаходимо формально-стилістичні мотиви іконопису – умовність зображення і пов'язані з цим деформації, об'єднання в одній цілісній композиції різнопросторових, різночасних і одночасних подій, зворотня перспектива. Митці авангарду, виходячи зі своїх естетичних поглядів (які близько перегукуються з естетикою іконописців), переважно несвідомо використовували формально-технічні засоби іконопису, внаслідок чого з'явилися твори, які правомірно можемо називати «модерністичними іконами».

У теоретико-художній практиці авангардистів знаходимо також світоглядні ідеї і формальні прийоми, які коренями сягають епохи бароко, тільки тепер вони осучаснені, модернізовані. Так, багатьом відомо, що у XVII ст. закладались основи нового європейського раціоналізму. Менш відомо те, що тоді ж формувалася оновлена ірраціональна система мислення. Розум уславлювався голосно, урочисто, демонстративно. Тіньова, неявна, можливо, навіть «атавістична» ірраціональність людини утверджувалась без гучних декларацій, зважено, обережно. Результати цієї тихої, тіньової діяльності доби

давалися взнаки не одразу. Належно поцінувати їх зуміли лише романтики кінця XVIII – початку XIX ст., митці початку XX століття. Багато запозичили від ірраціоналізму бароко і авангардисти 1920–1930 рр. Уже у XVII ст. митці вірили в те, що світ інобуття можна пізнати лише за допомогою інтуїтивно-образного мислення, через осяяння, прозріння, бачення «духовними очима». Культура бароко наскрізь метафорична, символічна, сповнена руху, несподіваних образів, гострих контрастів, часом алогічна, загадкова й гіперболічна, у ній зіштовхуються прекрасне і потворне, екстаз і відчай, вона пройнята усвідомленням гріховності людської природи та прагненням подолати її.

Культура бароко стала духовним прототипом авангардної культури XX ст., яка запозичила, трансформувала й утілила у своїх творах естетичні ідеї, які сформували ще митці XVII–XVIII ст.

Отже, національна специфіка авангарду України зумовлена присутністю в ньому традиційних елементів української культури. Вітчизняні митці-авангардисти на перших етапах своєї творчості захоплювались переважно західними зразками авангардного мистецтва. Проте із часом у їх роботах усе інтенсивніше і промовистіше проявляються елементи власної національної культури; у них знаходимо окремі риси художньої культури – умовність, символізм, відхід від реальності, високий ступінь абстракції, – генетично споріднені з народною художньою творчістю, культурою українського іконопису, спадщиною козацького бароко. Ці прояви національної культури й вітчизняний авангард мають одну основу – колективну народну пам'ять, у якій виражені етичні й естетичні ідеали нації. Органічний синтез національних і західноєвропейських елементів зумовив неповторність та оригінальність творів українського авангарду.

Завдання для самоконтролю

1. Визначте причини, провідні тенденції і напрями, а також наслідки національно-культурного відродження в Україні на початку XX ст. Поясніть сутність і значення явища «українізації» («коренізації»).

2. Проаналізуйте еволюцію світоглядних і художньо-естетичних засад українського авангардного мистецтва ХХ ст. Визначте основні етапи цієї еволюції.
3. Розкрийте спорідненість українського авангардного мистецтва з народною творчістю.
4. Зясуйте, які формально-стилістичні та змістовно-духовні прийоми православного іконопису запозичили до своєї творчості українські авангардисти.
5. Поміркуйте стосовно тих світоглядно-естетичних універсальїй культури бароко, які потужно простежуються в художньому мисленні українського авангарду.
6. Укажіть на естетичні й художні особливості українського авангарду, які зумовили його національну самобутність та стильову унікальність.

ТЕМА 3

ВНЕСОК ВІТЧИЗНЯНИХ МИТЦІВ У РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ АВАНГАРДУ

3.1. «Мислення очима»: система художніх універсальї кубофутуризму О. Богомазова. Екстерівський варіант кубофутуризму.

3.2. «Новий реалізм» Казимира Малевича: еволюція художньої концепції.

3.3. Художньо-естетичні новації Олександра Архипенка у контексті пластичної культури авангарду.

3.4. «Неовізантизм» Михайла Бойчука: історико-культурні та художньо-естетичні засади.

На межі XIX–XX ст. українські митці мали можливість навчатись у передових європейських художніх школах, брати участь у зарубіжних виставках, ознайомлюватись і спілкуватись з усім тим новим, що з'являлося у європейському мистецтві. Не лишились без уваги українців і теоретичні, філософсько-естетичні роботи метрів європейського авангарду, адже кожен феномен авангардного мистецтва був (і залишається) оточений численними текстами маніфестів, декларацій, теоретичних обґрунтувань. До того ж ці тексти, якщо користуватись термінологією самої авангардистської критики, – «артефакти», які мають не тільки теоретичну, а й художню цінність. Вони стилістично й художньо відображають особливості репрезентованих ними художніх течій. Однак розглянуті не критично, без урахування їх «художньої природи», такі тексти можуть створити вкрай нечітку картину суперечливих і непослідовних поглядів, які стосуються історичного буття творчої думки та практики. Збірники теоретичних робіт, маніфестів і висловлювань художників конструюють модель історичної реальності, насичену духом авангардизму, яка і є, по суті, новою «художньою реальністю». Більша ж частина авангардистських документів стилізує вже сформовану практику як її найпізніших модифікацій, інтерпретує і «пояснює» її як деякий стилістичний канон, випрямляючи, а часом ідеалізуючи й містифікуючи шляхи творчих пошуків та експериментів.

Найважливіші теоретики авангардизму – В. Кандінський («Про духовне в мистецтві», 1911), О. Родченко («Все – досліди», 1920),

С. Далі («Поезія стандарту», 1928), А. Бретон («Маніфест сюрреалізму», 1924), Ф. Маринетті («Перший маніфест футуризму», 1909), А. Глез і Ж. Метценже («Кубізм», 1912), Р. Хюльзенбек («Дадаїстський маніфест 1910 року»), Г. Гессе («Митець і психоаналіз», 1918) та інші талановиті митці й теоретики [133,136,145].

Неабияке місце в розвитку естетичної теорії авангарду займає теоретична спадщина українських митців-авангардистів. У розумінні українського авангардиста вищий ступінь творчого самоутвердження досягався навіть не стільки винайденням принципово нових теоретичних положень у мистецтві, скільки утворенням на їх основі цілісного напрямку, із власною назвою, розвинутою теорією і обов'язково – колом прихильників і послідовників. В ідеалі всі ці риси – художника, теоретика, лідера-організатора – повинні були поєднуватися в одній особі. Героїв народжував час, і в українському мистецтві з'являлись особистості титанічні, універсальні, ренесансні за своєю здатністю до творення нового; сьогодні на відстані століття, усе чіткіше усвідомлюється значення таких фігур, як О. Богомазов, К. Малевич, О. Архипенко, М. Бойчук. До художніх лідерів можна віднести також і Д. Бурдюка, В. Татліна, В. Пальмова, О. Екстер. Естетичні теорії цих майстрів, у яких вони виразили своє бачення сутності провідних авангардних течій – кубофутуризму (О. Богомазов, О. Екстер), супрематизму (К. Малевич), кубізму (О. Архипенко), футуризму (Д. Бурлюк), конструктивізму (В. Татлін, О. Екстер), неовізантизму (М. Бойчук) – не були ізольовані від художнього життя Заходу в багатьох своїх аспектах. Більше того, їх можна розглядати в єдиному історичному процесі розвитку теоретичних поглядів європейського авангарду початку минулого століття. Концепції світобудови українців-авангардистів, їх міркування щодо сутності та значення мистецтва були споріднені зі світоглядом європейських модерністів. З іншого боку, в естетико-філософських поглядах українських майстрів знаходимо більше оптимістичних ідей, які обґрунтовують динамізм, ритмічність, яскравий колорит художніх витворів, на відміну від західноєвропейської статичної напруги, монохромності, песимістичного, а подекуди і трагічного (як в експресіонізмі) світобачення. Це зумовлено тим, що і в теоретичній, і в художньо-практичній творчості українських авангардистів України постійно відчувається дух національного мистецтва, то тут, то там проростають ідеї, укорінені в надрах народної творчості,

українського іконопису, козацького бароко (відхід від реальності, умовність, символізм, високий ступінь абстрактності). Однак, філософсько-естетична спадщина піонерів українського авангарду ще не зазнала належної оцінки і вивчення в сучасній вітчизняній естетичній думці. На сьогодні значна частина теоретичних робіт ще не опублікована в повному обсязі. До того ж дослідження цих розвідок мають здебільшого фрагментарний, переважно історико-мистецтвознавчий характер. Світогляд митців-авангардистів, їх естетичні переживання – «біла пляма» у вивченні українського авангардного мистецтва ХХ ст. Тому, досліджуючи цей феномен національної культури, доречно простежити появу й розвиток естетичних теорій найяскравіших представників українського художнього авангарду, які стали засновниками новітніх течій і напрямів у європейській художній культурі.

3.1. «Мислення очима»: система художніх універсалій кубофутуризму О. Богомазова. Екстерівський варіант кубофутуризму. Особливу популярність у середовищі європейських митців здобув суто український напрям авангардизму – *кубофутуризм*, що був поєднанням двох протилежних напрямів авангардного живопису – кубізму (одним із засновників якого виступав П. Пікассо), який «розчленовував» предмети та фігури, тяжів до конструктивності, плекав ідею будівництва, та футуризму, що оспівував «красу швидкості», відображав динаміку тектонічних змін епохи індустріалізму, виступаючи проти старого і пророкуючи смерть культури минулого. В Україні виросла плеяда послідовників кубофутуризму: *О. Богомазов, О. Екстер, Г. Нарбут, Н. Редько, В. Хвостенко-Хвостов, К. Піскорський, А. Петрицький.*

Теоретиком і лідером українського кубофутуризму виступав професор Київського художнього інституту *О. Богомазов*. 1914 р. учений завершив свою роботу «Живопис і елементи», у якій із нечуваною на той час проникливістю і гостротою викладались принципи авангардного мистецтва. Модель авангарду, створена багатою уявою *О. Богомазова*, мала своєрідну практичну лабораторію, де фактично закріплювалися основні положення про механізми «народження Нового Мистецтва» [30, с. 460] (не випадково останні два слова *О. Богомазов* пише з великих літер, укладаючи в це поняття особливий зміст). Ідеї трактату *О. Богомазова* досі з достатньою глибиною і

врахуванням історико-художнього контексту не вивчені, хоча окремі сторони роботи розкрито в дослідженнях В. Маркаде, О. Накова, Д. Горбачова, І. Диченка, Е. Димшиця, Я. Мудрак [51, 53, 136, 251]. Тлумачення новаторських положень українського кубофутуриста, зокрема з трактату «Живопис і елементи», заслуговують на ґрунтовне докладне висвітлення, оскільки вони розкривають обрії нового малярства самого О. Богомазова і характер пошуків українського авангарду, який розвивався одночасно з європейським, причому ці пошуки були осяяні полум'ям національних трагедій, зосереджувалися на складних формах взаємовідносин людської особи та світу, що її оточує. 1984 р. паризький художник-мистецтвознавець О. Наков назве рукопис трактату О. Богомазова пророчим: «Надзвичайно зрілі висновки. Богомазову вдалося відкрити первинний елемент живопису, яким є крапка на картинній площині. Її динамічне оперування (футуристична засада) дозволяє перейти від крапки до лінії, рух якої дає в результаті площину. Це динамічне бачення матеріалу веде Богомазова до розуміння генези форми, що існує єдино «від шаленого руху примарного елемента». До такої концепції Кандинський прийшов лише восени 1916, а зміг її сформулювати взимку 1918–1919 рр. З перших коротких поміток Кандинського на тему крапки й лінії, опублікованих в Москві зимою 1919 р., народиться пізніша робота «Крапка і лінія на площині», видана в 1926 р. Баухаузом... Вражає те, як глибоко Богомазов усвідомив нові пластичні проблеми, які автоматично відкинули вульгарний мімізис і відкрили необмежені можливості для творчого перетворення... Пророчі слова Богомазова вражають тим більше, що їх автор формувався виключно на території Києва незалежно від московських і петербурзьких футуристів. Проте, не слід забувати, що Київ і Одеса були тоді активними центрами, де проходили важливі авангардні виставки» [251, с. 28]. Отже, пластичні ідеї О. Богомазова мали передову для того часу автономію, а проблема в тому, що рукопис досі не опублікований повністю і залишається для Європи незанимим. Надруковані лише уривки з трактату, на які ми й спиратимемось у цьому виданні [28–31], прагнучи створити цілісну картину уявлень художника щодо природи художньої творчості. Для цього можемо умовно розділити теоретичну роботу майстра на три потужні пласти, де в першому провідною виступає ідея живописних елементів, у другому основну увагу приділено ритму й ритмічності

(кількісній і якісній), у третьому розглянуто специфіку «переводу картини глядачем». Якщо в перших двох підрозділах митець показує як ритм впливає на сприйняття художником об'єкта й відтворення цього об'єкта з допомогою живописних елементів на картинній площині, то в останньому він відтворює зворотний процес – вплив ритму зображеного на картинній площині об'єкта на почуття і хвилювання глядача. Отже, О. Богомазов розробляє власне тлумачення цілісного процесу художньої творчості – від сприйняття і переживання об'єкта художником – через картину – до переживання і сприйняття об'єкта глядачем.

Зупинимося докладніше на основних естетичних ідеях митця, викладених в трактаті. О. Богомазов уважає, що перш ніж говорити про мистецтво, варто зазначити, що «основне положення мистецтва полягає в тому, щоб виразити художню ідею за допомогою елементів, визначених кожному мистецтву... Потрібно, щоб поява твору кожного виду мистецтва спиралась на властиві йому елементи, тобто щоб відбувалося кожен раз переведення естетичного хвилювання в визначені елементи певного виду мистецтва» [28, с. 144]. Без цього переведення, без цього глибинного розуміння, яке є поштовхом для творчості, немає сенсу в мистецтві. «І ті, хто прагне зображувати дійсність «так, як вона є», роблять велику помилку, бо хочуть зупинити те, що не може зупинитись, хочуть погасити священний вогонь, який, розгорівшись у яскраве полум'я, непокоїть незвикле до цього око. Вони затягують мертву петлю, вони свідомо хочуть згубити живу квітку мистецтва. Але Мистецтво саме в собі несе величезну силу і не потребує мого слабкого захисту...» [28, с. 144]. Отже, передумовою, первинним імпульсом до творчості виступає естетичне хвилювання. Трансформація його в живописні елементи веде до появи художнього твору. Що ж лежить в основі естетичного хвилювання? О. Богомазов уважає, що художник повинен передовсім завоювати собі свободу ставлення до навколишньої природи й лише тоді він стане творцем, інакше він буде її рабом, слухняно записуючи все, що відображається на сітчатці ока. Природа не повинна гнітити, тяжіти над митцем, вона лише пропонує, підносить йому на розсуд свої твори, не загромождаючи при цьому естетичного хвилювання, не затемнюючи його. Вільна від гніту й тиску природи творчість художника заснована на глибокому проникненні, на твердому знанні та розумінні тих живописних цінностей, із

якими душа його зіштовхується в цей момент, «і чим глибшим і ширшим є це розуміння, тим яскравіше постають осяяні внутрішнім проникненням живописні цінності, тим сильнішим буде твір. Тільки той має право на творчість, хто розуміє цінність матеріалу, що знаходиться в його володінні» [28, с. 144].

На основі вміння вловлювати, схоплювати, розуміти живописні цінності й живописні елементи предмета, О. Богомазов трактує появу модерністичного «Нового Мистецтва», яке має дуже багато спільного з первісним мистецтвом. Так, перший малюнок зробила давня людина саме на основі розуміння (ще безсвідомого) живописного матеріалу. Дикун ще не міг зобразити об'єкт «так, як він є», оскільки не знав цього об'єкта, техніки зображення, але це незнання, наївність захищали мистецтво і дозволяли інтуїтивно виявляти живописну сторону предмета.

Поступове поглиблення раціонального вивчення предмета, удосконалення технічних прийомів, привело до звичайного ремісничого розуміння форми і затемнення творчого проникнення. Вироблялись усталені канони, живописні формули, які стали мірилом Мистецтва, і чим бруталніше твір імітував дійсність (бруталніше в розумінні відсутності творчої інтуїції), тим більше він викликав захоплені. Саме тоді, вважає майстер, коли розвиток майстерності, техніки, не стільки творчості, скільки копіювання, досягнув свого апогею, тоді відбувся перелом в розвитку світового мистецтва – зародилося Нове Мистецтво. «Художнику потрібно було пізнати те, що служило матеріалом для творчості, потрібно було стати рабом цього матеріалу, проникнути у всі його куточки, щоб, збагнувши його, вийти вільним і великим» [28, с. 144]. В цей момент передчуття та усвідомлення свободи і здійснюється акт народження Нового Мистецтва.

Отже, згідно з О. Богомазовим, підґрунтям зв'язку між естетичним хвилюванням художника та його результатом – витвором мистецтва слугує знак, живописний елемент. Уловлювання, бачення цього живописного елемента має безсвідомий, інтуїтивний характер.

Найважливішим живописним елементом, найбільшою живописною цінністю є, на думку художника, ритмічність, яка, засновуючись на кількості, може мати якісний або кількісний характер: «Живопис є досконалий ритм складаючих його елементів» [29, с. 144]. Щоб показати величезне значення ритмічності в художній творчості, О. Бого-

мазов знову звертається до історії розвитку мистецтва як процесу постійних змін у розумінні кількісної і якісної ритмічності. Так, перший малюнок тварини з'явився на світ лише завдяки відчуттю художником ритмічного поєднання ліній і форм об'єкта. Ні пропорційності, ні анатомії, ні перспективи, якими б можна було керуватися, він не знав, і малюнок був створений завдяки надзвичайно сильному відчуженню ритмічного поєднання кількісних складових цілого – форми звіра. І тому на цих малюнках, уважає автор, бачимо чудову лінію, форму, наповнену характерною виразністю, яку пізніше вже не зустрінемо. Цей факт О. Богомазов пов'язує з тим, що для відчуження художника-дикуна були доступні лише кількісні ритми, але в їх загальній сумі, загалом. «Це загальне повинно було поволі тьмяніти у залежності від його неминучого розкладання на окремі частини. Перші художники не спромоглися на цей розподіл, і тому частини кількості підсвідомо зливалися у їхньому відчуженні в єдину ритмуючу кількість, сягаючи іноді разючої сили й виразності» [31, с. 141].

З розвитком розуміння предмета й відчуження художника відбулася руйнація загальної кількості, її розпад. Тепер загальна кількісна ритмічність розпадається на частини, і кожна з них починає свій кількісний ритм. Художник бачив, що його витвір не зовсім схожий на оригінал, і щиро вважав, що це стане можливим тоді, коли картина й оригінал будуть однаковими. Доступність кількісних ритмів швидко підказала художникам шлях, на якому вони гадали знайти оптимальний варіант передачі відчужень. Митець, утілюючи свої відчуження в площині художнього твору, вважав, що справа лише за дотриманням пропорційних кількостей оригіналу. Вивчення кількісних ритмів, говорить О. Богомазов, і повинно було привести до такого висновку, звівши таким чином до мінімуму роль відчуження. Картина перетворювалась уже не в результат хвилювання художника, а в просте перенесення об'єкта в площину картини. Це був наслідок захоплення кількісною ритмічністю, яке виразилося в однібічному повторенні кількостей об'єкта. Хибність такого підходу О. Богомазов убачає в тому, що об'єкт безпосередньо переносився з одного середовища в інше і при цьому вплив останнього взагалі не брався до уваги.

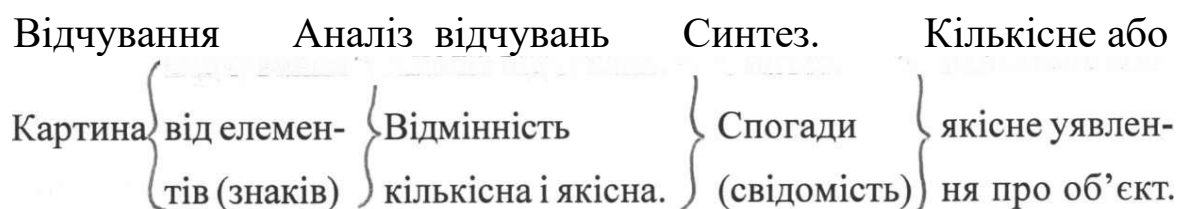
Цим шляхом, коли художники намагалися більш-менш яскраво виражати кількісні ритми залежно від своїх індивідуальних здібностей, мистецтво йшло досить довго. Проте передчуття в об'єкті рит-

мічних цінностей іншого гатунку підштовхувало окремих митців у бік узагальнення деяких ліній, відмови від деталей. «Починається процес зворотного поєднання пізнаних частин кількості, прагнення відшукати втрачену загальну кількісну ритмічність об'єкту» [31, с. 143]. Для прикладу О. Богомазов наводить портрети роботи старих майстрів, на яких зображені обличчя, руки, а деталі одягу й сама людина якимось таємниче заховані у темному фоні картини. Тут помітні вже якісні ритмічні цінності, виражені в поєднанні світлових плям обличчя і рук із темною плямою фону та одягу. Імпресіонізм був кроком у напрямку до більш оптимальної трансформації відчущань художника у витвір. Відкидаючи старі традиції, він мав вступити в боротьбу з усталеним розумінням і вказати на справжній шлях картини, завдяки якому елементи мистецтва, хоча ще і скуті традицією, сильніше та яскравіше поєднувалися в кількісній ритмічності, глибше й удаліше здійснювався перевод відчущання художника, і глядачеві пропонувався вже не «точний протокольний запис», а певне перекладання. Український авангардист-теоретик вважає, що імпресіонізм був і для художника, і для глядача наче підготовчим шляхом до переходу від кількісних ритмів до якісних. Саме цей напрям мистецтва дав поштовх для того, аби художник зрозумів, що будь-яка ідея, думка мають бути виражені не літературними поняттями, а повністю живописними засобами, співвідношенням елементів цього мистецтва, тобто їх ритмічним поєднанням. Виросло значення цих елементів, і «картина знову стала тим передавальним пунктом естетичного хвилювання художника, яким вона і повинна бути» [31, с. 147]. Більш чутливі художники, збагнувши значення якісної ритмічної кількості в елементах об'єкта, почали прагнути до вираження її в картинній площині, відшуковуючи її перевод у якісно-ритмічному поєднанні живописних елементів і втілюючи таким чином свої естетичні почуття в певних живописних знаках. Отже, «знак, елемент мистецтва, нарешті посів у ньому своє дійсно почесне місце, став справжнім втразником і носієм живописної ідеї, несучи її у властивостях своєї природи, зв'язуючись через ритмічність з естетичним хвилюванням художника і глядача і звільняючись від чужих йому ідей. Ці знаки, їхня сутність, розкриваються у якісній ритмічності кількостей, і в ній, як у живій воді, вони розквітають і розвиваються», – робить висновок О. Богомазов [31, с. 148]. Ці ідеї випередили в часі семіотичну (знакову) теорію мистецтва, яка набула широкого визнання в другій половині ХХ ст.

А як же відбувається зчитування, сприйняття і розуміння творів Нового Мистецтва сучасним глядачем? О. Богомазов розробив оригінальну теорію «переводу картини глядачем» (вираз увів митець), у якій знову центральне місце відводить ритму, ритмічності кількісній і якісній. Він зазначає, що «... відчущання ґрунтується на ритмічних властивостях (рух), на певній їх дії на наші нервові центри, які передають відчущання до свідомості» [31, с. 150]. Свідомість судить про відчущання на основі спогадів, порівнює його з таким же відчущанням, яке надійшло до неї раніше, і якщо це нове враження якісно й кількісно переважає старе, воно займає те помітне місце відповідно до того, як свідомість визначає його якість.

У сучасного глядача нагромадилися великі запаси кількісних спогадів, а якісних зовсім мало, бо мистецтво живопису тривалий час мало справу переважно з кількісними уявленнями про об'єкт. При цьому автор трактату пояснює: «Якщо відчущтя глядача слабше від його спогадів, то воно посяде непомітне місце в його свідомості, він байдуже погодиться з ним, мовляв, це мені давно знайоме. Коли ж відчущання вносить в наш колишній досвід якусь нову, хоч і не дуже яскраву рису, свідомість глядача оживає, і в ньому виникає велика цікавість до цього відчущання. І нарешті, коли ви даєте відчущання, у якому, при слабкому зв'язку із спогадами, є чимало нових якісних рис, то свідомість глядача, не маючи опори у минулому, як правило, обурюється і протестує» [31, с. 151]. Згідно з цією думкою стає зрозуміло, чому картина нового мистецтва не має успіху в сучасного глядача, бо в його свідомості є маса спогадів про кількісну ритмічність і зовсім мало про якісну, на якій побудований живопис Нового Мистецтва. Отож поява на арені мистецтва такого нового важливого фактору, як якісна ритмічна цінність, вимагає від культурного глядача серйознішого й самостійнішого ставлення до мистецтва живопису, нагромадження нових якісних спогадів, установлення іншого погляду.

Крім цих ідей стосовно природи сприйняття чи несприйняття глядачем твору мистецтва, О. Богомазов наводить у трактаті чітку, логічно довершену структуру процесу переводу картини глядачем. У загальній схемі цей процес виглядає так:



Перша сходинка – це відчущання знаків картини: їх форм, забарвлення, величини, визначеності і тощо. Потім наступає другий момент – аналіз цих відчущань, порівняння їх якостей і виявлення відмінності. Після цього відбувається синтез отриманих даних, що з'єднуються зі свідомістю через спогади. Це найважливіший етап, бо тут виникає те чи інше рішення, при цьому якість синтезу та спогадів відіграє першочергову роль. Творчість глядача здійснюється, отже, у межах синтезу одержаних відчущань і наявних спогадів, залежить від культурних навичок й здатності бачити в об'єкті не лише кількість, але і якість. Якість же, за О. Богомазовим, впливає з поєднання не менш ніж двох кількостей. А оскільки об'єкт – це поєднання різних якостей своїх елементів, що залежить від умов його існування, то зрозуміло, що органічний, нерозривний зв'язок кількостей об'єкта в нашому відчущанні може ґрунтуватися на якісних ознаках цих кількостей. Картина, яка є кількісним поєднанням елементів мистецтва, повинна засновувати їх зв'язок лише на якісних ознаках об'єкта. А він полягає в якісній ритмічності. Кількісна ритмічність не може задовольнити розвиток відчущання нового художника. Вона надто збіднена, груба порівняно з витонченим естетичним переживанням, із загостреною напруженою живописною думкою нового мистецтва. «Нова» катрина, – вважає О. Богомазов, – це думка художника, втілена у реальні знаки його мистецтва, це результат його натхнення, пробудженого пластичною красою світу, у сфері якої художник владно утверджує своє «Я». Подолавши спротив окремого предмета, він йде до глибокого синтезу» [31, с. 153]. Отже, нове мистецтво, за О. Богомазовим, – це і повернення до первинності вражень, до дитинства, яке яскраво відчуває величність і єдність світу (що рівнозначно відчущанню кількісного ритму), але водночас це й аналіз ознак об'єкта – збудника наших почуттів (що відбивається в художньому витворі створенням якісного ритму). Новий реалізм – це системно-синкретичний підхід до світу й водночас його структурне осмислення.

«Ми бачимо те, що відчуваємо, – продовжує свої відкриття О. Богомазов 1915 р. Маючи в собі певні ритмуючі психологічні кількості, ми будемо відшукувати такі ж ритми в матеріальних кількостях свого мистецтва, виражаючи його в певних поєднаннях форм, фарб, ліній» [29, с. 155]. Ритм, психологічно забарвлений, викликає в людині мажорний чи мінорний стан. «У мене в запасі є

питання про вплив пластичних форм на психіку людини, питання, яке я відсував на самий кінець, настільки воно складне, але зате: дуже цікаве» [29, с. 155]. На полях його теоретичного рукопису 1915 р. розміщені для наочності геометричні абстрактні композиції (ранній, навіть у світовому мистецтві, абстракціонізм), де показано, як рухом ліній, форм, кольору художник створює ритми тривожні чи радісні, драматичні чи трагічні, замріяні чи сумні. О. Богомазов тим самим повернув своє мистецтво до магічних витоків – до діонісизму, до розкріпачення емоційної сфери, до вольових змін психічних станів від смертельного трагізму до життєрадісних веселощів. До патетики, де вузькі рамки холодного знання і естетичних обмежень поступаються місцем вільній грі творчих сил людини.

Читаючи О. Богомазова, відчуваєш у ньому сучасника, настільки близька його теорія до семіотики, до структуралістських теорій моделювальних систем другої половини ХХ ст. І хоча його рукопис споріднений із теоретичними роботами В. Кандінського «Про духовне мистецтво» і А. Глеза-Ж.Метценже «Про кубізм», глибина й логічність в обґрунтуванні нового мистецтва робить його роботу унікальною. Це система художніх універсалій, психологія художнього сприйняття, «мислення очима», що його розглянуто поетапно – від інтуїтивного настрою на хвилю «ритмічного об'єкта» через всебічний аналіз його властивостей і якостей до вольової імітації свого хвилювання в картині. У цій філософії мистецтва ніби поєднано інтуїтивізм А. Бергсона й діалектику Г. Ф. Гегеля.

Провідним організатором авангардного мистецтва в Україні була й *Олександра Екстер*. Саме вона стала творцем, фундатором унікального (власне екстерівського) варіанта кубофутуризму. Її ідеї мали значну силу впливу, а майстерню називали “академією авангардизму”. Основа новаторства художниці – етнічна творчість, канони українського народного малярства (аналогічні є й засади мистецтва О. Богомазова та О. Архипенка). Вони представляють національний варіант новаторської течії: на відміну від західноєвропейської абсолютизації урбаністичного світу міста, натхнення і творчі ідеї українці черпали в архаїчному етнокультурному бутті, народній архетипності, язичницькій міфології.

Перші кубістські спроби О. Екстер належать до кінця 1910 – початку 1911 р., тобто часу, коли французький кубізм уже повністю

виявив себе. Її приваблювало в кубізмі майже все: можливість побудувати форму, не вдаючись до якихось ілюзійоністичних засобів, відчуття її й передбачити без допомоги світла чи перспективи; у найрізноманітніші способи трактувати цю форму й відчувати прихований нею об'єм; її приваблювала розкутість, із якою художники-кубісти бавились елементами предметів, фрагментами речей, і свобода, яку вони надавали зображуваному; звабливими були й проголошені кубізмом перспективи пізнання матеріальності світу, законів його ритмів і таїн, його просторових виявів. Єдине, із чим важко було погодитись О. Екстер, що викликало в неї сумніви й що вона не могла підтримати, – це ставлення кубізму до кольору. Її захоплювала стихія народного мистецтва: український живопис, вишиванки та кераміка. Знаменно, що фольклорні імпульси творчості мисткині даються взнаки в момент її приходу до кубізму. Саме цим імпульсам кубізм О.Екстер зобов'язаний духом живописної свободи, специфічною розкутістю. Кубізм із особливою гостротою примушував художницю замислитись і по-новому усвідомити первісну суть таких категорій живопису, як колір, його відтінки, маса й щільність, як лінія і площа... Відповіді на ці питання О. Екстер знаходила саме в українському народному живописі. Ми бачимо такі властиві українським розписам і вишиванкам поєднання протилежних тонів: білого й чорного, червоного й зеленого, синього та жовтого. Але подібні напружені поєднання не звучать кричуще й різко, бо разом із ними майже завжди вводяться також послаблені тони – блакитний, помаранчевий, коричневий. Вибухи кольору – характерна особливість письма О. Екстер. Звичайно, колористичний зміст у художниці набуває такого значення та виразності ще й тому, що на нього «працюють» усі інші компоненти твору, передусім малюнок. Попри всю кольорову розкутість, в О. Екстер насправді немає відтінків, не поєднаних із лініями, немає зруйнованих кольором площин – вони несуть його легко й вільно навіть тоді, коли художниця надає барві ясно відчутної маси, навмисно акцентуючи її матеріальність.

Зацікавившись новим напрямом у мистецтві – футуризмом – українська художниця вирушила до Італії, до майстерні художника-футуриста Боччоні. Принциповий урбаніст, він довів Олександрі, що людям потрібно показати сучасне місто, у якому сконцентровано велику силу життєвої енергії. А динаміку сильного руху, динаміку

архітектури міста можна відтворити, використовуючи новітні пластичні форми. Згодом О. Екстер блискуче втілила це в одній зі своїх найкращих живописних робіт – «Київ. Фундуклеївська вулиця увечері» [див. дод. 13], у картинах «Севр. Міст» [див. дод. 12], «Порт», «Місто», «Венеція» та ін.

Переконана кубофутуристка, О. Екстер повернулася до Києва сповнена нових знань і творчих ідей. Однак вона вважала, що, перш ніж показати авангардистські твори, потрібно підготувати публіку. Художниця виступала зі статтями в пресі, з публіцистичними лекціями про новітнє мистецтво. Ознайомлюючи українських митців із європейським модернізмом, Олександра Екстер пропонує і власні авангардні твори. 1908 р. в Києві її роботи демонструються на виставці «Ланка», у 1909 й 1911 рр. відбулися виставки в Одесі на Салонах Іздебського, тоді ж Олександра Олександрівна стає членом групи «Бубновий валет», яка розвивалася в дусі кубофутуризму. 1912 р. роботи О. Екстер уперше експонують у Парижі, на 28-й виставці «Салона незалежних» разом із М. Шагалом, В. Кандинським та багатьма іншими. А 1914 р. в Києві проходить виставка групи «Кільце» («Кольцо»), де також були її роботи. Художниця брала участь у виставках різних груп і художніх напрямків – від кубістів та футуристів до конструктивістів, була членом групи «Бубновий валет», «Спілки молоді», конструктивістської групи « $5 \times 5 = 25$ » О. Родченка.

У середині 1910-х років Олександра Екстер однією з перших почала впроваджувати стилістику нового мистецтва в моду та побутовий дизайн, створюючи ескізи суконь, хусток, скатертин, заклавши таким чином основи арт-деко. О. Екстер завжди цікавило і приваблювало українське народне мистецтво. Вона відчувала, що в глибинах народної культури зберігся незнищений запас моральності та оптимізму. Разом із художницею Є. Прибильською і театрознавцем М. Давидовою вона заснувала кустарне виробництво, яке сприяло відродженню народних промислів у с. Вербівці Чигиринського повіту Київської губернії та у с. Скопці Переяславського повіту Полтавської губернії. Пізніше, у 1918–1919-х рр., Олександра Олександрівна організувала в Києві студію з вивчення української народної вишивки, орнаменту, картини. «Екстер поєднала народне мистецтво з авангардизмом, – зазначає мистецтвознавець Дмитро Горбачов. – У с. Скопці (нині Васи́линівка, неподалік Борисполя) та в родовому маєтку Давидових у

Вербівці вона давала селянкам ескізи знаменитих авангардистів, і народні художниці творили вишивки в кубістичному та супрематичному стилі. І для них це не було дивиною, адже «ліве», абстрактне мистецтво в основі своїй орнаментальне, як і традиційне народне. О.Екстер і її товариші взяли від українського мистецтва барвистість. А народні митці під впливом творчості абстракціоністів стали робити власні художні композиції не статичними, а динамічними. Відбулося взаємозбагачення професійного й народного мистецтва. І це було унікальним явищем у світовій культурі» [48, с. 169]. Такі твори, до речі, охоче купували модниці з Нідерландів, Німеччини, Франції.

Пріоритетним напрямом творчої діяльності Олександри Екстер була сценографія. У цій галузі мистецтва вона здійснила справжню революцію: знайдений художницею конструктивний і динамічний стиль оформлення сцени оновив театри всієї Європи і приніс О. Екстер звання «Пікассо сценографії». Етапними в авангардній сценографії стали роботи О. Екстер для Камерного театру О. Таїрова, який запросив її до Москви оформити виставу «Фаміра Кіфаред» І. Анненського. Замість пишного антуражу О. Екстер запропонувала створити на сцені цілу систему рухомих, лаконічних, чітко геометричних майданчиків для акторів. Сценічне дійство відбувалося і на кону, і на трапах, і на сходинах – це давало можливість повніше розкрити пластику виконавців, режисерові – створювати виразні композиції, а наявність на сцені дзеркал, різних блискучих фактур перетворювала драматичну гру на яскраве видовище. Сам О. Таїров наголошував, що декорації О. Екстер були «ритмічним каркасом дії». Так уперше в історії світового театру рухливі конструкції замість мальованих декорацій були запроваджені О. Екстер у Камерному театрі Таїрова. Відтоді з'явилось поняття «*театральні конструкції*» [48, с. 170].

Олександра Екстер оновила не лише драму, а й балет. Балетна вистава, на її думку, мала б заповнювати собою всю сцену, всю її висоту. Хореографічний театр Екстер – конструктивістський театр. Її конструкції – кольорові, барвисті, підкреслено декоративні – розраховані на поєднання зі світлом, також кольоровим. Ці конструкції виконували своє призначення – бути «апаратом» для гри актора. Художниця виступила реформатором сценічного костюма, у якому досягла «архітектурності», виразності форм, своєрідності силуету, гостроти малюнка, насиченості кольору.

1924 р. нарком просвіти А. Луначарський запропонував О. Екстер виїхати до Парижа й Венеції для організації радянських виставок. Упродовж багатьох років художниця була емісаром мистецтва при посольстві в столиці Франції. У Парижі вона померла.

Мистецька спадщина О. Екстер – класика авангардизму. Вона була однією з тих, хто сміливо ламав стереотипи, прокладаючи шлях новому мистецтву. Доробок української художниці – величезний. Живопис і графіка, театр і кіно, монументальні композиції і проекти нових меблів, одягу, кераміка й маріонетки, книжкові ілюстрації та оформлення інтер'єрів – в усьому вона була пристрасним творцем, лицарем ідеї, невтомним відкривачем нового. Як справжній творець-футурист, О. Екстер багато передбачила, багато зробила вперше, а відкрите легко дарувала іншим.

3.2. «Новий реалізм» Казимира Малевича: еволюція художньої концепції. Особливе місце серед течій художнього авангарду першої третини ХХ ст. займає *супрематизм*. Цей самотутній напрям абстракціонізму, як і творчість його засновника *Казимира Малевича*, завжди привертають увагу дослідників. Він був предметом аналізу переважної більшості робіт, присвячених мистецтву модернізму [109, 120, 142], але особливо часто творчість К. Малевича починає потрапляти в коло уваги мистецтвознавців та естетиків кінця 1980–х рр. [61, 65, 75, 178]. Можна зазначити, що посилення дослідницького інтересу деякою мірою стимулювали проведена 1988 р. ювілейна персональна виставка творів Казимира Малевича, випуск альбому робіт художника та загальні сприятливі для дослідження мистецького авангарду зміни в суспільному житті цих років. Як уже зазначали вище, ми здійснюємо спробу зосередити свою увагу на власне теоретико-естетичних доробках українських авангардистів, а К. Малевич уже давно визнаний одним із фундаментальних теоретиків світового авангардизму. Він – автор теорії супрематизму, основні положення якого викладені в роботі «Від кубізму до супрематизму. Новий живописний реалізм.» До супрематизму митець прийшов через постійні шукання, випробування, активне впровадження новацій. На сьогодні вже доведено вплив народного мистецтва й іконопису на формування світогляду К. Малевича [146, 194]. Такий підхід до витоків творчості відомого абстракціоніста цілком відповідає тенденції мистецтвознавства останнього часу,

яка пов'язує авангард ХХ ст. з традицією народної культури та мистецтва давніх епох. Наприклад, у виданні «Українська художня культура» зазначено, що примітив, наївне мистецтво (народна картина, ікона, твори народних майстрів) й авангард «засновані на спільних архетипах, також на спільних елементах архаїки, котрі, будучи введені в нову дійсність, «витягнуті на світ», «позичають» у дійсності деякі її властивості та якості й водночас дещо перетворюють її саму» [204, с. 268].

Урешті й сам К. Малевич визнавав, що надзвичайний вплив на його творчість мали селянське мистецтво та культура давнього іконопису. В автобіографії він писав: «На мене, незважаючи на натуралістичне виховання моїх почуттів до природи, сильне враження справили ікони. Я в них відчув щось рідне і чудове... Я тоді згадав своє дитинство, коники, квіточки, півники примітивних розписів та різьблення. Я відчув якийсь зв'язок селянського мистецтва з іконним: іконописне мистецтво – форма вищої культури селянського мистецтва» [146, с. 230]. Що ж стосується впливів на творчість К. Малевича стилів європейського мистецтва, то передусім варто назвати імпресіонізм і кубізм. Імпресіонізм був першим значним напрямом, що привернув увагу російських та українських художників до форми мистецтва, до суто художнього змісту твору. Імпресіоністичні роботи К. Малевича відзначені особливою декоративністю, рельєфністю поверхні полотна. Цікаво, що, на відміну від класичного французького імпресіонізму, з його схильністю до «кадрової», «випадкової», фрагментарної композиції, роботи К. Малевича імпресіоністичного періоду відзначаються врівноваженістю та симетричністю, навіть деякою тектонічністю композицій («Весна», «Сестри»). Відповідно до особливостей картин раннього імпресіоністичного періоду творчоті К. Малевича (а саме їх геометричності, композиційної чіткості), можна зробити висновок, що подальший розвиток цього художника, його еволюція до геометричної абстракції, була керована не лише зовнішніми чинниками, впливами тощо, а й пов'язана з його особистими, внутрішніми, особливостями відчуття художнього, естетичного як урівноваженого, чіткого, конкретного, а не фантазійно-вільного. Тяжіння до раціональності, «формульності», конструктивної ясності форми було властиве К. Малевичу незалежно від стилю, у якому він працював.

«Сестри» – остання з імпресіоністичних робіт К. Малевича. Подальша творчість художника пов'язана з новітніми течіями європейського мистецтва, зокрема з кубізмом. Проте, як зазначає Т. Горячева, «Перше його наближення до кубізму корелюється кольоровою експресією фовізму і пластичною системою примітивізму та іконопису» [61, с. 41].

Кубічні закони дослідження форми в аналітичному різновиді цього напрямку полягають в обмеженості звичних, загальноприйнятих поглядів на мистецтво й, ширше, буття взагалі. Ці роздуми – закономірний, необхідний крок на шляху К. Малевича до теорії супрематизму, яка не лише підніме митця над усім звичним і повсякденним, а й узагалі дасть змогу подолати земне тяжіння.

Перша виставка супрематичних робіт К. Малевича відбулась 1915 р., яка називається «Остання футуристична виставка картин «0,10» [див. дод. 14]. У «червоному куточку» зали художник встановив «Чорний квадрат», який «очолив» усю композицію. Ті з картин, що виставлялись тоді і збереглись на сьогодні, стали високою класикою світового модернізму.

На виставці розповсюджували книжечку-маніфест «Від кубізму до супрематизму. Новий живописний реалізм», у якій розкрито теоретичне підґрунтя супрематизму як одного із ступенів розвитку всесвітньої художньої творчості.

За трактуванням К. Малевича, «Чорний квадрат» мав увібрати в себе всі форми й усі фарби світу, звести їх до пластичної формули, де домінують полюсність чорного (повна відсутність кольору та світла) й білого (одночасна присутність усіх кольорів і світла). Підкреслено проста геометрична форма-знак, не пов'язана ні асоціативно, ні пластично, ні ідейно, з жодним образом, предметом, поняттям, що існували у світі до неї, засвідчувала абсолютну свободу її творця. «Чорний квадрат» знаменував чистий акт творіння, який здійснив художник-деміург. Це був, використовуючи слова філософа М. Бахтіна, «відповідальний учинок» надзвичайної мужності: він говорив про повну відмову від наслідування природи і про прагнення явити, відтворити процеси людського духу, що осягає світобудову силою думки, силою уявлення.

Усі полотна К. Малевича, представлені на «0,10», були повністю позбавлені предмета, фрагменту, будь-якого фігуративного знаку,

образу, який би хоч віддалено нагадував що-небудь. К. Малевич виявився найпослідовнішим і безстрашним художником на шляху «зтрушування пороку старого світу» речей, живопис його втратив останні натяки на розумовість. Із «Чорного квадрата» – ядра, центру нової системи – виводились усі інші супрематичні форми. До них вів неминучий, обов'язковий шлях: від імпресіонізму, згідно з К. Малевичем, почалось «розпорошення» форм видимого світу, які досі становили предмет образотворчого мистецтва. Розпорошення привело до утворення фрагментів, епізодів видимої реальності – з них потім конструювались композиції, які значною мірою залежали від волі художника. Це відбувалося на стадіях кубізму й кубофутуризму. Вони розчищували дорогу супрематизму, звільняючи енергію «чистих живописних сутностей» – кольору, форми, ритму: саме вони були, за К. Малевичем, істинним і самоцінним змістом картин (тут погляди К. Малевича багато в чому збігаються з ідеями ритму, кольору, форми в естетичній теорії О. Богомазова). «Новим реалізмом» називав К. Малевич своє мистецтво, яке вважав сходинкою в історії всесвітньої художньої творчості.

Фоном супрематичних композицій завжди є деяке біле середовище – його глибина, ємкість невлітими, невизначені, але явні. Незвичний простір живописного супрематизму, як говорив про це і сам художник, і багато дослідників його творчості, найближчим аналогом мають містичний простір уже згадуваних нами ікон. Але супрематичні композиції, на відміну від ікон, нікого й нічого не представляють, вони – породження незалежної творчої волі – свідчать тільки про власне чудо: «Підвішена площина живописного кольору на простирадлі білого полотна дає безпосередньо нашій свідомості сильне відчуття простору. Мене переносить в бездонну пустелю, де відчуваєш творчі пункти всесвіту навколо себе», – писав живописець [132, с. 192]. Безтілесні геометричні елементи ширяють у безколірному космічному вимірі, являючи собою чисте споглядання. Білий фон супрематичних картин, виразник просторової відносності, одночасно і плоскісний та бездонний, причому в обидві сторони – і до глядача і від глядача.

Винайденому художньому напрямку – регулярним геометричним фігурам, написаним чистими локальними кольорами й зануреним у деяку трансцендентну «білу безодню», де панують закони динаміки і статичності, – К. Малевич дав назву «супрематизм». Створений ним тер-

мін походив від латинського кореня «супрем», який утворив у рідній мові художника, польській, слово «супрематія», що в перекладі означало «перевага», «главенство», «домінування». На першому етапі існування нової художньої системи К. Малевич прагнув зафіксувати главенство, домінування кольору над усіма іншими компонентами живопису.

Теорію походження новітніх течій у мистецтві К. Малевич будував за принципом прогресивного розвитку. Водночас, поглиблення його поглядів ніби примушувало час рухатись назад. Спочатку рух до безпредметності пояснювався як похідний від кубізму (маніфест 1915 р. «Від кубізму до супрематизму»), потім витоки супрематизму К. Малевич ще поглибив в минуле й вихідною точкою зробив сезаннізм (петроградське видання 1920 р. «Від Сезанна до супрематизму»). У кінцевому варіанті, продовживши ще один ступінь в глибину часу, засновник супрематизму виводив його з імпресіонізму (назва першої персональної виставки Казимира Малевича – «Від імпресіонізму до супрематизму. 1919–1920»).

Однак сам супрематизм відповідно до розвитку й поглиблення авторської рефлексії проявив певний поступальний рух. Власне супрематизм поділявся на три етапи, три періоди: «Супрематизм у своєму історичному розвитку мав три ступені: чорний, кольоровий і білий», – писав художник в книзі «Супрематизм. 34 малюнки» [128, т.1; с. 186].

Чорний етап також починався з трьох форм – квадрата, хреста, кола. «Чорний квадрат» К. Малевич визначив як «нуль форм», базисний елемент світу й буття. Представляючи цю супрематичну формулу у вигляді геометричної площинної фігури, художник-філософ переводив сприйняття глядача з предметно-образної сфери в чисте споглядання розумом: чорний квадрат став знаком іншого буття – безпредметного, цілком вільного від речевості земного існування. «Чорний квадрат» мав амбівалентну природу: він означав завершення попереднього мистецтва, відіграючи роль своєрідної крапки в кінці існування старого доавангардного мистецтва. І цей же «Чорний квадрат» був першофігурою, первинним елементом нової «реалістичної» творчості. З нього, ніби з ядра, завдяки поділу й модифікації виникали потім усі подальші композиції, які в сукупності фомували супрематичний світ. Так, через зсуви й переміщення квадрат трансформувався в «чорні хрестоподібні площини» (точна авторська назва «Чорного

хреста») – «Чорний хрест» знаменував народження з «нуля форм» іншої, нової форми ускладненої побудови. Потім той же чорний квадрат, стрімко обертаючись навколо геометричного центру, ставав колом. Динаміка-статика – основоположний принцип побудови всесвіту, на думку К. Малевича: у «Чорному колі» монументально–напружена статика «Чорного квадрату» переходить у динамічну форму – діагональний зсув кола на квадратному полі надає композиції гостре динамічне начало, рух ніби розгортається на наших очах.

Отже, «Чорний квадрат», «Чорний хрест», «Чорне коло» були «трьома китами», на яких зводилася система супрематизму в живописі; властивий їм метафізичний смисл багато в чому переважав їх зриме матеріальне втілення. Серед супрематичних робіт чорні першофігури мали прогресивне значення, яке лягло в основу чітко вибудованої пластичної системи. Ці три картини виникли не раніше 1915 р., але К. Малевич завжди датував їх 1913-м – роком постановки опери «Перемога над Сонцем», який слугував для нього відправною точкою у виникненні супрематизму.

Рух від елементарних супрематичних формул до композицій, складених із комбінацій простих фігур, відбувався через трансформацію і послідовну динамізацію. На одному з етапів перетворень з'явився колір: кольоровий період починався теж із квадрата – його червоний колір слугував, на думку К. Малевича, знаком кольоровості взагалі. Останні полотна кольорового періоду відрізнялись багатофігурністю, складним взаєморозміщенням геометричних елементів – вони ніби скріплювались невидимим могутнім тяжінням [див. дод. 15,16].

Осягнення космічного безмежжя, кінця і початку Всесвіту, вело «інтуїтивний розум» художника все далі й далі. Видіння К. Малевича транслювались у живописні композиції: у них на очах відбувались деякі самочинні процеси – поступово роз'їдався, розбілювався колір, розчинялись обриси. Своєї останньої стадії супрематизм досягнув 1918 р. К. Малевич був мужнім художником, ідучи до кінця вибраним шляхом: на третьому етапі супрематизму в ньому зник колір. У середині 1918 р. з'явилися полотна «Біле на білому», де в безодні білизни ніби танули білі ж форми. «Білий квадрат» («Білий квадрат на білому фоні») став третім семафором живописного супрематизму, знаком його останньої, білої стадії: «В чисто кольоровому русі – три квадрати ще вказують на згасання кольору, де в білому він зникає...

три квадрати вказують шлях, а білий квадрат несе білий світ (світоустрій), утворюючи знак чистоти людського творчого життя» [12, с. 189]. Але й на цьому процес не зупинився: з білого супрематизму незабаром зникли в безкінечності й так ледве помітні контури живописних сутностей. Колір і форма, останні ознаки земного буття зникли, перетворились у ніщо, розсіялись у світовому вакуумі. Залишилось непотривожене формами полотно. Глядачеві було даровано нечувану свободу: тепер від нього самого, від його уяви залежало, що могло проявитися, проступити, побачитися на чистому порожньому полотні-екрані. Це був живописний абсолют К. Малевича. Живопис, як уважав він тоді, був вичерпаний: «Про живопис в супрематизмі не може бути й мови, живопис давно зжив себе, і сам художник – пережиток минулого» [128, с. 189] – написав він наприкінці 1920 р. Живопис привів художника до філософії, і термін *супрематизм* означав тепер для нього главенство духовного опанування смыслом буття, прихованого за речами і явищами емпіричної дійсності. Прагнення зрозуміти світореальність «вже не пензлем, а пером» вийшло на перший план у житті К. Малевича.

Отже, за уявленнями К. Малевича, нова, вища реальність, пізнана внутрішнім, духовним зором, могла бути виражена через безпредметні живописні сутності, явлені площинами кольору й занурені в білу, космічно-безмірну безодню. Динаміка й колір – основні живописні цінності супрематизму. До них додамо космізм, як потрібну умову прояву динамізму й колірності. «Крізь мене проходить та сила, та загальна гармонія творчих законів, яка керує всім», – пише він в листі М. Матюшину [132, с. 193], або ще: «В Я міститься мудрість Всесвіту, у мистецтві живе світова енергія з її нескінченною метою. Художник є пензель світової картини» [146, с. 221]. У цій безмежності поривань К. Малевич знаходить спільника в особі генія всесвітності, паризького киянина О. Архипенка. «Я одержав листа від Архипенка з Парижа, і він пише, що я маю успіх поміж художниками-французами. Він сам у захваті», – сповіщає Казимир свого колегу М. Матюшина [132, с. 193].

3.3. Художньо-естетичні новації Олександра Архипенка в контексті пластичної культури авангарду. Справді, на той час *О. Архипенко* став у Парижі першим скульптором-кубістом. Він приніс у світ кубізму східну барвистість, мелодійну й життєствержувальну

динаміку, почерпнуту з надр колективної творчості — з кераміки, ікон, вишивок, ляльок, килимів, писанок, де збереглася близькість до таємничих стихій життя, де не вщухала надія на золотий вік, де бувають ритми безсмертя, а гармонію розуміють як злиття людей із космосом у єдиному танку юності, у сакральному рухові свободи. О. Архипенко часто згадував народних майстрів України з їх неповним смаком, з яким розмальовують вони іграшки й керамічний посуд, різьбу іконостасів чи весільні скрині. І наш скульптор зважився на те, чого не наважувалися зробити європейські різьбярі впродовж багатьох сторіч: укрив веселковими кольорами грані і площини своїх скульптур, додавши динаміки й радості їх рухливим формам. «П'єро-карусель» (1913), збудований за законами дійової рівноваги, виблискує всіма кольорами спектра – небесним, вогненным, рослинно-зеленим. Як дзига, обертаються і хитаються всі осі цієї непосидючої фігури, складеної з першоелементів будівельного мистецтва – кругів, конусів, ромбів. Рух і Ритмічна Пульсація як основа життя і рівноваг [див. дод. 2].

Французький поет Блез Сандрар добре відчув первинність, архетипність його «Голови».

Скульптура Архипенка
Перше яйцеподібне яйце
Воно тримається у пружній рівновазі
Немов непорушна дзига
На вітрі
Швидкості
Воно виходить
Із барвистих хвиль
Із кольорових зон
І обертається в глибинах
Голе
Новітнє
І тотальне

Зі своєї Батьківщини він приніс на Захід дух зворушливої наївності та простоти – протиотруту від песимізму, агресивності й «інфернальної» сексуальності, на які хворіла західна культура. О. Архипенко сперечався із З. Фрейдом: існують чинники, казав скульптор, повністю незалежні від сексу й голоду. Людина, її тіло, нерви, мозок

причетні до чистих стихій руху, вогню, води. Все частіше звертається він до випаленої глини – теракоти, яка виникає від вогню і може тримати в собі жар. Себе почував провідником «космічної енергії, яка діє і в наших клітинах. Космічний динамізм регулює життя речей – від людини до рослини і мінералу. Людина черпає енергію та ідеї з космічної творчої сили і розвиває власну творчість до граничного ступеня, де дух і матерія з'єднуються» [49, с. 202].

Скульптор переконаний, що саме космічний динамізм (згадаємо ідеї А. Бергсона) викликав до буття специфічне розміщення елементів, які здатні бути складовими світобудови. Такий постійний світотвір, енергія, що міститься глибоко у всіх клітинах, починаючи з первісних часів, становить одвічне життя мистецтва. За допомогою мистецтва і винаходів ми висловлюємо всесвітні творчі сили, для яких властива повсюдність і протяжність. Паралельно з інтелектуальною здатністю контролювати клітини і спілкуватися через них із всесвітніми творчими силами, О. Архипенко виокремлює також всесвітній розум (тут відчуваємо відгомін ідей неоплатонізму). Йому належать усі ідеї, які рано чи пізно народжуються в людському мозку: «Всі ідеї є у Всесвіті; потрібен точний творчий збіг, щоб осягнути їх і коняретизувати у належний час» [7, с. 210]. Митець переконаний, що творчість має несвідому, спонтанну природу: «Таємниця творчої наснаги окремої людини міститься в її біологічному ядрі і рідко охоплюється її свідомістю, якщо тільки вона не наділена інстинктивною здатністю до самоаналізу і розумом» [7, с. 212]. Стимул, спонукальний елемент творчості – інтуїція. Саме вона, народжуючи спонтанність, зумовлює появу художнього твору. При цьому скульптор зупиняється ще на одному потрібному елементі творчого процесу – мудрості, яка виступає ніби творчим кермом, регулятором діяльності інтуїтивної спонтанності. Отже, «... якщо виникає спонтанність, коли вона інтуїтивна і коли на неї не діє педантичне втручання інтелекту, її можна застосувати вільно і щедро в художньому творі. А якщо мудрість допоможе зробити відбір, цей твір стане експресивним, захоплюючим та позачасовим» [7, с. 220]. Тут і надалі в естетичних поглядах О. Архипенка простежується вплив бергсонівських ідей інтуїтивізму. Так, митець вважає, що інтуїція «...звичайно життєрадісніша, ніж умоглядне втручання формул..., вона є також гнучкою і мерехтливою. В ній є імпульс до творчої радості і натхнення. Упереджене умоглядне

планування неминуче призводить до сухого формалізму без духовної стимуляції та асоціативності. Очевидність і повторення у мистецтві заводять до глухого кута, кінця, після чого починається розпад першопричин. Потому приходить жаль, що пішло щось живе; жаль, як і сум, займає місце зниклої любові» [7, с. 213]. Наступний етап творчого процесу – спонтанність – митець характеризує так: «Спонтанність – це життя в дії, розмаїттю одухотворена дійсність, і вона може стати концепцією, що сприяє свідомому творчому застосуванню спонтанності» [7, с. 221]; мудрість же «... не задовільняється своїми досягненнями та якоюсь кінцевістю. Загалом, як якість і як закон природи, мудрість простягається у вічність та безкінечність як природний вічний рух. Виходячи з цього закону, всі мистецькі шедеври простягаються у безкінечність; деякі наукові відкриття залишаються назавжди, а деякі філософські системи стають абсолютними вічними істинами» [7, с. 221]. Крім цього, мудрість виступає як посередник між всесвітнім розумом і розумом окремої людини. Мудрість здатна зрозуміти всесвітні креативні сили, бо вона походить від них, і дає змогу людині усвідомити її власну частку цих сил. Так, уважає О. Архипенко, виникає самоспоглядання, яке разом із силою волі розвиває творчу орієнтацію і здібності людини.

Досить оригінальне трактування скульптором-авангардистом природи творчої спроможності, творчих здібностей людини. Він вважає, що творча спроможність залишається потужною, доки відчуваємо й розуміємо її, спрямовуючи нашу мудрість до такого способу життя, коли виникає велике розмаїття почуттів та ідей. Із цих останніх цінність мають тільки ті, які наш інстинкт і свідомість визнають як такі, що пов'язані із всесвітньою креативністю, функціональні в духовному аспекті та які можна виразити засобами техніки. Тільки за цих умов, на думку О. Архипенка, починається мистецтво. Орієнтуючись, отже, на трансцедентальне, ми повинні розуміти, що наша творча здібність не залежить винятково від матеріального досвіду, оскільки такий досвід є лише наслідком якихось попередніх абстрактних причин. Наша творча зорієнтованість залежить, головню, від сприйнятливості, з якою ми спрямовуємо дух до царини метафізики в пошуках причин, що мають конструктивну цінність. Отже, «...творча спроможність є поєднанням універсальних причин, а не кінцевих результатів. Творчий розум не задовільняється тим, що відомо, а прагне до

невідомого» [7, с. 221]. Інстинкт і мудрість утворюються в поєднанні абстрактних і матеріальних причин, яким надає руху вічний динамізм. Тому наша мудрість та інстинкт універсальні, сформовані універсальною творчою силою. Мудрості та інстинкту судилося стати найважливішим річищем сприйняття і відбиття всього матеріального та абстрактного в природі й в окремій особистості та її мистецтві. Здатність до сприйняття, вважає О. Архипенко, може виявити та збільшити залежність між матерією й абстракцією. Суть полягає в тому, що позитивна матерія і значуща абстракція видаються протилежними тільки ретроградному розуму. Насправді, і з погляду творчості, вони, незважаючи на різницю між ними, походять одна від одної і складають єдине ціле. Зафіксувати цю єдність та її полярність і є завданням мистецтва, а також запорукою успішності будь-яких поривань. Отже, згідно з ідеями авангардиста, космічний динамізм внутрішньо притаманний творчості, бо він об'єднує абстрактні сили з матерією, які через довгий ланцюг біологічних перетворень своєю чергою об'єднують мудрість та інстинкт: «через взаємозв'язки інстинкту, мудрості, матерії та абстракції ми можемо зрозуміти початкові елементи нашої творчої здібності, розвинути свій творчий потенціал і ефективно застосувати його для досягнення будь-якої мети. Є божественний закон, що створює цю найвищу єдність. Якщо застосувати його в мистецтві, твір житиме завжди й залишатиметься завжди правдивим» [7, с. 224].

Яке ж значення має розум у процесі творення художнього образу? З викладеного вище зрозуміло, що скульптор-філософ підпорядковує інтелект інтуїції, але не відкидає, не заперечує його абсолютно. Розум відіграє роль коректора, виправника недоліків у тому, що створила інтуїція та спонтанність: «...якщо довершеності не вдалося досягти, а це стає очевидним тільки через певний проміжок часу, тверезий інтелектуальний аналіз може визначити необхідні корективні заходи. У такому випадку змогли втручання з метою виправлення базується на досвіді, що при цьому не повинно виключати інтуїтивної творчості» [7, с. 213]. Отже, діяльність інтелекту при удосконаленні художнього твору теж повинна мати інтуїтивно-спонтанну природу.

О. Архипенко вважає, що митець повинен володіти здатністю вбачати передовсім у собі ті риси, які сприяють матеріалізації творчих імпульсів. Енергія митця, його свідомість, сприйнятливність та інтуїція

в поєднанні з субстанцією навколишнього середовища, можуть стати потужним засобом матеріального виразу творчості. У ньому відбивається природа, що поєднує матерію з енергією. Витвір мистецтва повинен демонструвати свідчення існування духовних причин, які породжують його. Глядач має бачити ці причини за зовнішнім виглядом твору, і через це в ньому має утворитися духовна реальність паралельна такій реальності твору, що він споглядає. Взагалі, звертаючись до проблеми розуміння творів мистецтва, скульптор вважає, що людина-глядач повинна мати або вроджену здатність до творчості, або набути знань стосовно психологічного обґрунтування та філософії мистецтва, бо під час творчого процесу митець виносить на поверхню свої найтонші, найскладніші, часто невизначені психологічні, духовні та емоційні реакції і за допомогою техніки закріплює їх у своїх творах.

О. Архипенко був рішучим експериментатором у використанні форми, матеріалу, кольору, простору. Він уперше у пластичній культурі авангарду використав прозорість, поліхромність, увігнутість; його скульптури, на відміну від тогочасних статичних європейських скульптур, весь час перебувають у русі, динаміці, зміні. Усі ці новаторства мали вагоме теоретично-естетичне підґрунтя. Так, зупиняючись на формі, він говорить, що «...всі форми є тимчасовими аспектами вічної космічної енергії, яка утворює атоми, залишається в них і змушує їх рухатися з одного матеріалу до іншого, змінюючи їхні форми» [7, с. 231]. Разом із розмаїттям форм фізичної матерії, митець розглядає і розмаїття важливих нематеріальних форм, які він досліджував: простір, світло, прозорість, відбитки або ідея форми, яку підказує рух. Наприклад, рух по колу може символізувати форму диску або кільця. Є ще складніші форми, які можна сприйняти тільки за асоціацією та близькістю, такі як ритм, гармонія та обсяг звуку, тиша й час. Вони розширюються чи звужуються; вони вібрують фрагментарно або скупчуються в щільному об'ємі, вони набувають уявних форм та залишаються трансцендентними, даючи імпульси для творчої матеріалізації. Матеріальне оформлення таких абстракцій, як час звук, можливе лише за допомогою процесу інтелектуальних і почуттєвих асоціацій. Немає значення, з якого джерела виникає психофізіологічна асоціація: якщо вона успішно закріплена в символічній формі через мистецтво, то стає живою реальністю.

Своє основне завдання скульптор убачає в гармонійному поєднанні руху й матерії, аби отримати нову форму, яка мала б символічне значення і викликала асоціації, пов'язані з природою та людським досвідом. Проте, все-таки за всієї значущості форми в художньому творі, О. Архипенко відзначає: «Скульптура повинна бути значущою поза формою, щоб стати мволом і викликати асоціації та зв'язки, закріплені за допомогою стилістичних перетворень. Це підносить скульптуру у царину метафізики. У цьому завдання мистецтва» [7, с. 228].

«Форма нероздільно пов'язана з кольором» – така провідна ідея теорії скульптурного живопису (поліхромії), яку розробив митець-авангардист. Використання поліхромії в скульптурі він аргументує тим, що нюанси форми й кольору та їх взаємозалежності такі ж важливі та значущі, як нюанси звуку й тиші в музиці. Не можна провести межі між кольором і реальною формою, бо щодо естетичності й технічності вони взаємопов'язані. Ми переконуємося на власному досвіді, що природа ніколи не відокремлює форми від кольору, а з різних причин об'єднує їх у нескінченній розмаїтості. Сьогодні цілісністю вважається не сама лише матерія; перш опричиною еволюції вважається природна творча енергія з її складними перетвореннями. Отож очевидно, що взаємопроникнення кольорів і форм можна прирівняти до концепції енергії, що здатна до перетворень. Така енергія створює життя поліхромного мистецтва. «У духовному, естетичному, емоційному, творчому й символічному планах взаємодії форми й кольору такі ж багаті, як варіації в симфонії, де одна музична фраза переміщується з іншою, викликаючи тим самим у людини безліч відгуків» – говорить О. Архипенко. [7, с. 237].

Поряд із експериментами з художніми формами, що замінювали реальність, у митця виникла «концепція матеріальності форм неіснування». Так, наприклад, увігнутість символізує відсутні форми й, отже, набуває творчої значущості. Усі увігнутості мають оптичне й психологічне навантаження водночас пов'язані з іншими, опуклими частинами. Цю концепцію розвитку через відсутність форми О. Архипенко виробив і застосував, моделюючи увігнутісті, простір, прозорість і відбитки у своїй тривимірній скульптурі, конструкціях і скульптурному живописі. Скульптор дійшов висновку: потяг до того, що не існує, – потужний двигун і вічний поштовх до розвитку. Із цих же позицій він використовує і форму простору. Традиційно вважали, що

скульптура починається там, де матеріал торкається простору. Тобто простір розуміли як своєрідну облямівку навколо маси. Ігноруючи цю традицію, майстер експериментував із протилежною ідеєю і дійшов висновку, що скульптура може починатися там, де простір оточує матеріал. Тоді вже матеріал стає облямівкою навколо ділянки простору, що має власне значення. «Для прикладу розглянемо гіпсову відливку вази. Після того, як вазу заберуть, ця відливка міститиме порожнечу, що має форму вази. У цьому разі відсутність чогось відомого оточена матерією і стає саме такою формою простору, яка позначає вазу» [7, с. 240].

Концепція О. Архипенка стосовно моделювання форми простору ґрунтується насамперед на символіці, духовності, асоціативності та його естетиці. Це моделювання стає творчим процесом, який можна порівняти з психологічною реконструкцією відсутнього предмета, що залишився в нашій пам'яті. «Відсутній предмет залишає свою форму в нашій пам'яті. Ця форма простору, що стає відбитком того, чого зараз нема, і творчо реконструює те, що є в нашій пам'яті. Позбавлений значення отвір ніколи не стане належним символом. У мистецтві форма порожнього простору має бути не менш значущою, ніж значення форми твердої матерії» [7, с. 247].

Відсутність, так само як і присутність чогось, О. Архипенко порівнює з позитивною чи негативною формою. З психологічного погляду, форма матеріалу позитивна, бо її можна відчутти, тоді як до простору неможливо доторкнутися, і він у мистецтві асоціюється із цариною метафізики та з абстрактним. Найвище досягнення в скульптурі – коли обидва мають символічне навантаження. Саме цю проблему скульптор розв'язав на початку століття, досягнувши гармонійного використання матеріальних форм із формами простору у своїх роботах. Це стало початком нового етапу в розвитку мистецтва скульптури.

З усього викладеного вище можна помітити, що будь-який формально-технічний елемент у творчості О. Архипенка містить у собі ідеї символізму, асоціації. Що ж вкладає в поняття символу український митець? «Символ виконує функцію найважливішого стовпа в психологічній структурі мистецтва» – відзначає майстер [7, с. 224]. Він виокремлює три групи символів, які оточують людину: перша – це традиційно усталені символи, як, наприклад, алфавіт чи аббревіатура; друга група походить від віри, це релігійні символи, прийнятні

залежно від ступеня віри або літературні символи, прийнятні залежно від ступеня уяви; третя група – найскладніша – це символи, які створює індивідум, щоб висловити свою психологію і почуття, зафіксовані у творі мистецтва, які за допомогою форми й кольору можна передати іншій особі. Сам авангардист використовував третю групу символів, які виступали ніби дзеркалом особистості, що їх створила.

О. Архипенко пояснював, що «символіка розвивається від контакту з всесвітніми творчими причинами, які в процесі об'єднання складають психофізіологічну здатність користуватися однією річчю або формою для позначення іншої в плані паралелізму» [7, с. 225]. Тут, та й упродовж викладення всієї концепції художньої творчості, О. Архипенко неодноразово звертається до ідей А. Бергсона. Помітно, що цей французький філософ – солідний авторитет для українського авангардиста, особливо в розумінні інтуїції, символу, простору й часу, динаміки. Перегукуються з бергсонівською теорією ідеї. О. Архипенка стосовно розвитку мистецтва. Він вважає, що всі мистецькі концепції походять від єдиного джерела – всесвітньої творчої енергії, вони розходяться двома протилежними напрямками: перший тяжіє до реалістичного, отже, імітаційного мистецтва. Другий іде через динамізм і стає прогресивним і винахідницьким. Імітаційне мистецтво займається зовнішнім виглядом навколишнього середовища і відтворює те, що вже створено природою. Метою ж справжнього митця є творча еволюція (використаємо «бергсонівський» термін). У своїй основі вона полягає в зміні й застосуванні елементарних конструктивних сил природи, продовжуючи природний процес постійних трансформацій і згруповуючи її основні елементи в новому порядку, що виявляє якийсь їхній аспект. Архипенко говорить: «... все існує завдяки змінам. Немає нічого статичного, немає зворотного ходу... Зміни є наслідком динамізму, який виявляє себе також у творах мистецтва. За допомогою змін природа поступово нагромаджує власні сили, створюючи матерію для того тільки, щоб перетворити її на нову силу. Цей процес є творчою засадою мого мистецтва. Я використовую абстрактність духу, щоб створити конкретну форму, яка зрештою сама починає випромінювати дух» [7, с. 220]. Отже, динаміка, зміна, рух – ось творче кредо О. Архипенка, – одного з геніальних скульпторів сучасності, що закладав підвалини й передбачав шляхи дальшого розвитку скульптури.

Модель Архипенкової пластики вписується в коло першочергових проблем, які стояли перед школою українського авангарду. Ця модель має принципове значення для історії українського образотворчого мистецтва у виробленні цілісної культурної константи народу. Вона – свідчення нерозривності прагнень і пошуків українського авангарду з авангардом Європи.

3.4. «Неовізантизм» Михайла Бойчука: історико-культурні та художньо-естетичні засади. У розмаїтті шляхів українського авангардного мистецтва ХХ ст. одним із найвидатніших є той, яким простував *Михайло Бойчук*. Прагнення синтезу мистецтв було втілено художником у чіткій системі – створенні школи українського монументального мистецтва й, фактично, формуванні цілої плеяди творчих особистостей – першого та єдиного випуску Української академії мистецтв 1922 р.

Народився художник на Тернопільщині, закінчив Краківську академію мистецтв, а далі вирушив до Мюнхена й, нарешті, 1908 р. дістався Парижа. Саме тут він намагався втілити ідею поєднання живописних форм візантійського мистецтва з українською національною традицією. Отримавши розкішну професійну освіту європейського рівня та широке визнання в мистецькому середовищі Парижа, український художник у вересні 1910 р. повертається до Львова. Стиль творів паризької групи митців, які об'єдналися під проводом М. Бойчука, отримавши на європейському рівні назву «неовізантизму», був відповіддю на нагальну потребу часу в подальшому художньому розвитку України. Свій неовізантизм М. Бойчук розглядав як сучасний національний стиль українського мистецтва. Ще в Парижі М. Бойчук запевняв: «Ми постільки є школою візантійського відродження, оскільки наша українська культура була під її впливом. У себе вдома ми називатимемося інакше! Правдоподібно українською школою мистецтва. «Неовізантизм» це є лише термін для легшого порозуміння, врешті, ми маємо на те право» [72, с. 34].

Нові естетичні уявлення порубіжної доби, відмежовуючись від пріоритету станкових форм, проголошували рівноправність усіх видів мистецтва, скасування їх розподілу на «вищі» й «нижчі» та відродження синтезу. Синкретизм середньовічного та народного мистецтва розглядався як дороговказ для досягнення цієї мети, як інструмент для

оновлення і фонд художньо-виразних засобів мистецької творчості новітнього часу. Неовізантизм М. Бойчука ставав в один ряд із пошуками численними діячами європейської культури своєї національної самобутності та нових естетичних принципів, спрямованих на інтеграцію мистецтв.

Неовізантисти, тобто представники заснованого М. Бойчуком напрямку, за його словами, скеровують свої устремління «до виявлення абстрактного змісту життя у формах штучних, не реалістичних, але ґрунтуються на синтетичному напрямі національного всенародного мистецтва» [72, с. 35]. Увесь «синтез малярства національного, синтетично українського» М. Бойчук убачав у наших «іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванню, вишиванках, гончарстві, набойках, писанках, килимах і т. д.» [72, с. 35].

Із самого початку М. Бойчук особливого значення надавав релігійному малярству. Взявши до уваги візантійську добу, він не тільки глибоко вивчив її культуру, організацію праці в малярських цехах середньовіччя, а й відновив тодішні секрети приготування фарб. Із цього приводу один із його учнів у паризькій майстерні Є. Бачинський писав: «Він віднайшов спосіб малювання «а темпера», яким малювали до 1420 р., а також стінне малювання «аль фреско» по мокрому і «аль секко» по сухому, розводячи фарби в теплім розчині воску» [72, с. 36]. Під час подорожі по Італії 1910 р. Бойчук прагнув оволодіти секретами реставрації давнього живопису.

Повернувшись 1910 р. до Львова, митець відчув, що тут зацікавленість своїм національним минулим із його візантійськими коренями ще більше активізувалась. Уже другий рік функціонував Національний музей, створений на базі церковного музею, який заснував у 1905 р. митрополит Андрій Шептицький, зібравши блискучу колекцію зразків національного мистецтва, основу якої склали українські старі ікони, рукописи, стародруки. Ставши співробітником музею, М. Бойчук продовжив роботу над утіленням своєї програми відродження української художньої культури. Він знову створив школу й працював із нею в 1910–1914-х рр., хоча заняття в ній не набули систематичного характеру. Отримавши визнання як майстер реставрації релігійної спадщини, його запросило Російське археологічне товариство для вивчення стану релігійного живопису, можливостей його відновлення і збереження в соборах Києва, Новгороду, Москви, а також для

проведення реставрації в церкві XVIII ст. в с. Лемеші на Чернігівщині. Найбільш розвинений тоді у Львові серед інших мистецьких жанрів релігійний живопис найближче стояв до неовізантійських уподобань М. Бойчука. Згідно зі спогадами Г. Налепинської-Печарківської – сестри дружини М. Бойчука С. Налепинської-Бойчук, художник не тільки реставрував живопис у «фундованому» А. Шептицьким соборі св. Юра у Львові, але і створив там власні фрескові композиції.

Концепція відродження українського мистецтва М. Бойчука, ґрунтуючись на передових ідеях доби, глибокому осмисленні тогочасного художнього процесу у європейських країнах, відзначалася цілісним підходом, об'єднуючи всі види художньої творчості, притаманні українській мистецькій традиції. Акцент ставився на декоративних формах, відкинутих реалізмом: їм мала належати особлива роль у відновленні інтеграції мистецтв, їх синтезу, що привело б до утвердження нового великого стилю. Із самого початку М. Бойчук розумів, що це справа не однієї генерації художників і буде вирішуватись його учнями, учнями учнів упродовж тривалого часу, у майбутньому.

Художньо-естетична програма і творча практика модерну, досвідом якого скористався М. Бойчук, створюючи власну концепцію розвитку українського мистецтва, із занепадом стилю після закінчення Першої світової війни не втрачала своєї актуальності й у нових історичних та соціальних умовах в Україні. Соціально-реформістські ідеї модерну, спрямовані на всезагальне перетворення довкілля, його естетичну організацію, на демократизацію художньої творчості, сприймались як такі, що відповідають новим завданням, поставленим добою великих революційних перетворень не тільки в Україні, у Росії, а й низці європейських країн.

Національна ідея, продовжуючи зберігати свою об'єднувальну роль у духовному житті українського суспільства, підтримувала інтерес до форм мистецтва, що історично склалися в Україні, – монументального, декоративно-прикладного. Національна революція, утворення УНР утверджували думку про особливе значення монументальних форм в умовах творення нової соціальної дійсності. Ставши за таких обставин професором Української академії мистецтв у Києві, М. Бойчук розпочинає з організації своєї майстерні монументального малярства, з виховання нової генерації митців, здатних виконати таку місію. Митець не залишає цю велику справу і з падінням

УНР і ЗУНР, упевнений у правильності обраного шляху. Втративши у зв'язку з антирелігійною політикою радянської влади можливість працювати в церковному живописі, посилений інтерес до якого спостерігався за доби модерну, М. Бойчук свої значні здобутки в храмовій архітектурі переносить у мистецтво агітпропу, будучи залученим до нього Наркомосом України.

Агітаційно-масовий зміст нового мистецтва залишив свій відбиток не тільки на живописних панно, які виконали учні майстерні М. Бойчука під його керівництвом і призначені для оформлення будівель з приводу певних революційних подій, а і на їхніх розписах, виконаних в архітектурі кінця 1910-х – першої половини 1920-х рр. Творчий метод Бойчука, що передавався і учням, зберігав свій синтетизм, зв'язок із візантійською традицією, утім, акцент переносився на народно-лубкове начало, що мало відповідати естетичним потребам нового глядача – народних мас, утягнутих у перебіг революційних зрушень. У пластичній мові розписів утілювалась система умовностей, яку розробив М. Бойчук у неовізантизмі. Ці ж принципи наслідувалися і в плакатах, в агітаційному посуді представників школи «українського монументалізму» як еволюції неовізантизму. Школа «українського монументалізму» М. Бойчука в Києві зі своєю оригінальною системою навчання сформувалася до середини 1920-х рр. і була водночас новим напрямом в українському мистецтві вже радянського періоду. У ній формувалася новий тип митця-універсала, характерний для доби модерну й затребуваний за часів революційних перетворень, з поширенням демократизації і масовізації мистецтва. Монументальність, як особливість світовідчуття, ставала однією з найголовніших ознак багатосторонньої творчості представників школи. Бойчукізм набував стрімкого поширення в Україні.

Сприймавши запевнення радянської влади стосовно тимчасовості випробувань та щодо небаченого подальшого розквіту мистецтва майбутнього, бойчукісти поєднували комуністичні ідеали з ідеалами національного відродження. Створювані ними художні образи зберігають зв'язок з українським фольклорним світом, легендарно-історичною традицією, з усталеним колом образів-архетипів М. Бойчука.

Самобутність «нового, революційного» українського мистецтва другої половини 1920-х рр. відображена в циклі монументальних розписів в Одесі, які виконали бойчукісти у відновленій техніці фрес-

ки. На той час це було унікальним явищем не лише в художньому житті України, а й на терені колишнього СРСР. У світовому мистецтві визначилися дві самобутні школи монументального малярства зі своїм неповторним національним обличчям – «мексиканський муралізм» і «український монументалізм» як типологічно близькі явища, що виникли на одному відрізку часу в різних кутках Землі.

З 1935 р. українська комуністична влада перейшла від цькування бойчукістів на шпальтах газет і журналів до рішучих дій – було знищено фрески у фойє Харківського червонозаводського театру, що послуговувало попередженням усій когорті художників-новаторів. Радянська влада не даремно наголошувала на зв'язку мистецтва М. Бойчука та його учнів із релігійним, унаслідок чого витворювалося символічне відображення реалій радянського життя, відбувалося піднесення духовного змісту, формувалися схематично-умовні образи, де кожна постать перетворювалася на знак, а побутова сцена – на обряд... (а не відтворювались пересічні робітники або селяни в реалістичному дусі). Боротьба з «українським буржуазним націоналізмом» і «формалізмом», що відкидала будь-який яскравий вияв національного характеру в мистецтві та нові стильові пошуки поза межами «соціалістичного реалізму», стала останнім серед ужитих сталінським керівництвом заходів у процесі ліквідації художньої культури українського національного відродження, одним із найвизначніших явищ якого була школа «українського монументалізму» М. Бойчука, зруйнована на новій великій хвилі масових репресій 1937 р. Фізичне знищення провідних бойчукістів не могло знищити власне бойчукізм. Його засади продовжували жити в пам'яті безпосередніх учнів і їх учнів, яким вдалося вижити. У цьому списку О. Павленко, А. Іванова, О. Кравченко, Я. Музика, М. Федюк, Б. Бланк, О. Довгаль, М. Фрадкін, М. Котляревська, М. Зубар, С. Колос, П. Мусієнко, Н. Федорова, Г. Синиця та ін.

Загалом М. Бойчук відіграв вирішальну роль у створенні нового напрямку в українському мистецтві ХХ ст. – «неовізантизму». Він став не тільки новою стильовою програмою, а й цілісною, теоретично обґрунтованою концепцією розвитку українського мистецтва, що, спираючися на уроки модерну, передбачала піднесення різних форм мистецької діяльності в їх синтезі, відкидаючи академічний розподіл мистецтва на «вищі» й «нижчі» форми. Будучи цілісною концепцією

розвитку українського мистецтва, неовізантизм-бойчукізм увійшов у суперечність із політичними цілями Сталіна, через що й був знищений 1937 р. Утім бойчукізм широко розповсюдився у світі у своїй первісній неовізантійській концепції, особливо в релігійному мистецтві української діаспори.

Вагомий і оригінальний внесок у становлення і розвиток культури авангарду зробив український художник, російськомовний поет і прозаїк, діяч світової культури – «татарсько-запорізький футурист» (самоназва) *Давид Бурлюк*. Відомим художником був також його брат Володимир. «Уроджені колористи, Давид і Володимир, володіючи високо розвинутим почуттям кольору були водночас і добрими римувальниками. У Давида об'ємом і взагалі формою розпоряджався колір і тільки колір» [34, с. 43]. На всьому своєму беззмінно пошуковому й новаторському шляху Д. Бурлюк постійно відчував своє «українське походження», пережив впливи національного українського пленеризму, імпресіонізму, його мистецьку уяву полонили неопримітивістські захоплення народною картиною України, зокрема різноманітні народні варіації на тему козака Мамає. Він і в Москві у своїй багатогранній різноплановій творчості постійно апелював до первинного досвіду землі, що поставила його на ноги [13, с. 158–164]. У «Ляпасі суспільному смаку» – біблії російських футуристів – Д. Бурлюк вимріював небачені обрії вільного мистецтва, звільненого від гальмівних традицій, і пророкував йому пропорції, яких не знала вся історія мистецтва. Для розуміння такого малярства, вважав він, потрібні магічні окуляри вищого візуального аналізу, тобто ставився насамперед пріоритет теоретичного обґрунтування мистецтва. Звідси корінь численних маніфестів футуристів та інших теоретиків авангардизму початку століття. У статті «Кубізм: поверхня – площина» Д. Бурлюк розглянув чотири першочергові елементи – лінію, площину, колір, фактуру – основи малярства, серед яких наголос робить на «площині» – «фундаментальному відкритті» цього аналізу. Усі ці роздуми, вважає дослідник російського безпредметного мистецтва А. Наков «мають для нього одну мету – опрацювання чисто візуальних параметрів» [147, с. 27]. Такі твори, як «Алея в саду», «Голубий вершник» Д. Бурлюка засвідчують ґрунтовне засвоєння художником засад новітнього мистецтва.

Творець оригінальної теорії, яка називається «кольоропис», – ще один яскравий представник українського авангарду – *В. Пальмов*. Його творча манера впродовж короткого творчої інтенсивного життя зазнавала динамічних змін від захоплення експресіонізмом до кубофутуристичних форм, що давали йому шанс «збагатити поверхню картинної площини низкою нових тональних сполучень» [176, с. 123]. У ранній період творчості проблема динамізму й мінливості форми займала в *В. Пальмова* чільне місце. Художник пережив захоплення кубізмом і безпредметністю. У час загальних пошуків оптимальної виразності малярської площини йому імпонували проекти кольорових конструкцій *О. Родченка*, що концентрували кольоропис. Разом з тим *В. Пальмов* дбав про футуристичну енергетику кольорової барви, турбувався про її насиченість, інтенсивність, доводячи кольоризм до декоративної театральності. Уроджений колорист, *В. Пальмов* постійно дбав про багату палітру на площині полотна, про співзвуччя кольорів у композиції. Це й складає основу його творчої манери: «моє завдання – віднайти найбільш цілісне поєднання кольорів – кольорову рівновагу, примусити всі кольори картинної площини впливати єдиним акордом кольорового звучання» [176, с. 145]. *В. Пальмов* був постійним шукачем глибин колоризму, досягаючи реальністю кольорової палітри особливої сили експресії. Сюжетна фабула ставала для нього тільки приводом, а далі починалася організація кольорового матеріалу, що врешті-решт приводило до чарівного кольоропису.

Автономною на тлі українського авангарду виглядає абсолютно не досліджена постать киянина *К. Піскорського*. Він випав із мистецького видноколу через свою оригінальну самобутню художню культуру, яку ортодокси соцреалізму розцінювали як буржуазно-формалістичну. Ознайомлення з творами художника не дає уявлення про причетність майстра до певної мистецької території. Хоча він вийшов зі школи *Г. Нарбути*, зберігши глибокий пієтет до свого вчителя, але захоплювався творчістю символістів, *М. Реріха*, традиціями українського народного мистецтва, зокрема витинанки, писанки.

У публікації «Із забуття...» *О. Новикова* здійснює спробу класифікації мистецької спадщини призабутого художника, твори якого тематично поділяє на десять груп (Світ України, Україна й Шевченко, Космос і Всесвіт, Світи, Людина та її почуття, війна, революція, орнаменти й геральдичні композиції, ілюстрації до літературних

творів, карикатури й химери), виокремлюючи їх також за формальними ознаками (композиційно у вигляді прямокутників, трикутників, кіл, а також у формі сльози) [155, с. 205]. Учителювання К. Піскорського в одному із сіл під Києвом сприяло формуванню його стійких захоплень народною творчістю (вишиванкою, ткацтвом, гончарством, писанкарством), що благотворно позначилося на кольорових ритмах його загалом абстрактних композицій. Думки художника про безкінечність світових просторів, про вічність категорії часу не могла не вплинути на характер формальних пошуків митця («Скільки до Сіріуса? Недалеко. Туди, куди ми прагнемо – незрівнянно далі. Там непогано, досить своєрідно. Вітаю тебе в тобі, Вічний Законе Буття! Який безмежно ти різноликий у своїх проявах! А крім тебе, Вічний Законе Буття, чи не має інших законів? Є, є – за тобою видно цілу гряду цих законів, вони вкриті якимось ліловеньким туманцем... А де ж межа їхня?» [163, с. 247], скерували його творчі зацікавлення в бік кольорової плями та лінії, які він поєднував на площині за законам симетрії й рівноваги.

У творах К. Піскорський виходить за межі предметної подібності, у світ чистої образності, зберігаючи гармонійну ритміку форм, ліній і кольору, що видавали природні зв'язки молодого майстра з культурою безіменних майстрів рідної йому України, зокрема Київщини. У своїх кращих акварелях художник зберігає властиві народній творчості пісенність, ліризм, м'якість, дотримується ритміки, класичної центричності.

Мистецька постать К. Піскорського звищує межі уявлень про український авангард, його основних майстрів та їх творчу позицію. Вона закономірно виводить проблему на рівень тих творчих пошуків нової пластичної матерії, що не давала спокою молодим митцям у перші десятиріччя ХХ ст.

Теоретико-естетичний доробок українських митців-авангардистів не вичерпується ідеями та положеннями названих вище митців. Не менш значущі й оригінальні естетичні погляди В. Татліна, В. Кричевського, М. Андрієнка, В. Єрмілова, М. Семенюка, А. Петрицького й інших провідників та сподвижників нового мистецтва в Україні. Незважаючи на строкатість, різноликість, інколи полярність у трактуванні окремих положень авангардного мистецтва, все-таки можна виділити ті основні ідеї, згідно з якими українські авангардисти

будували свою творчість. Передовсім це ідея інтуїтивної, ірраціональної природи художньої творчості. Інтуїція виступає основним джерелом творчості для О. Богомазова, К. Малевича, О. Архипенка. Інтелект відіграє при цьому допоміжну, другорядну роль. Тут убачається вплив ідей європейської філософії – інтуїтивізму А. Бергсона та ірраціоналізму А. Шопенгауера.

Наступна провідна ідея українського авангарду – це його космізм (при цьому теж відчуваються паралелі з концепцією «космічного динамізму» А. Бергсона). Звичайно, це було зумовлено тогочасними науково-природничими відкриттями, які радикально змінили погляди на Всесвіт, його будову, місце і значення людини в ньому. «Космізм і вічність» – гасло творчості О. Архипенка, К. Малевича, О. Богомазова та інших представників авангарду України.

Космос, Всесвіт неможливі без динаміки, розвитку, руху, змін взагалі. Тому рух і ритм – основні естетичні категорії в теорії О. Богомазова, динаміка – первинний закон буття в ідеях К. Малевича, а О. Архипенко стверджує: «Підкоряючись закономірностям змін, який є основним для життя з його ритмом і гармонією, я бачу свою творчість як різні комбінації різноманітних імпульсів і реакцій, що породжують нові форми вираження» [7, с. 212]. Бурхлива динаміка і стрімкий рух – відмінні характеристики власне українського авангардизму, бо для мистецького авангарду Європи властиві переважно статика і спокій. Також відмінною рисою для авангарду України є барвистість, насиченість і строкатість фарб. У цьому аспекті оригінальною є теорія «кольоропису» В. Пальмова, а також модерністське трактування кольору К. Малевичем, О. Архипенком (його поліхромія) та О. Екстер.

І чи не найважливіша національна ознака естетичної теорії авангарду в Україні – яскраво виражений оптимізм, який проявляється у вірі в існування Всесвітнього Розуму, Космічного Закону Гармонії, Всесвітньої творчої енергії, постійного творчого прогресу і тощо.

На основі новаторств у теоретико-естетичних міркуваннях митці запровадили нові формально-технічні засоби вираження, які не мали аналогів у Європі: оригінальне використання форми в скульптурі О. Архипенка (увігнутість, отвори, прозорість як «відсутність форми»), у живописі Д. Бурлюка; супрематичний живопис К. Малевича; «кольоропис» В. Пальмова, поліхромія О. Архипенка.

Отже, звернувшись до теоретико-естетичної спадщини українських авангардистів, переконуємося, що їхня творчість – вагоме відгалуження на дереві європейського авангарду. Формація авангарду України, як і авангарду всіх європейських народів, складає одне нероздільне ціле, позначене певними національними відмінами й особливостями. Ознайомившись із європейською модерністичною традицією, українські митці не перейняли її механічно, а збагатили своїм національним духом, наситили традиціями власної національної культури, породивши при цьому оригінальні й неповторні зразки творчості в загальнолюдській культурі.

Завдання для самоконтролю

1. Згадайте відомі теоретичні роботи, маніфести художньої творчості західноєвропейських авангардистів, у яких викладались естетичні та стильові засади новітніх мистецьких напрямів (дадаїзму, кубізму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму).
2. Визначте художньо-естетичні особливості кубофутуризму. Як і чому виникає цей напрям в Україні?
3. Проаналізуйте головні положення роботи О. Богомазова «Живопис та елементи».
4. Поясніть, у чому полягає унікальність екстерівського варіанта кубофутуризму. У яких інших напрямках і жанрах творчості реалізувала себе О. Екстер.
5. Відслідкуйте основні етапи творчої еволюції Казимира Малевича. Визначте філософсько-естетичні й художні засади супрематизму.
6. Проаналізуйте творче становлення О. Архипенка: київський, паризький, американський періоди.
7. Розкрийте сутність естетичних засад і художньо-технічних новацій неопластицизму О. Архипенка.
8. Проаналізуйте художню концепцію «неовізантизму» Михайла Бойчука.
9. Визначте роль і значення теоретико-естетичного доробку Д. Бурлюка, В. Пальмова, К. Піскорського в мистецтві європейського авангарду.

ТЕМА 4

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МИСТЕЦЬКІЙ РЕВОЛЮЦІЇ ХХ СТ.

4.1. Взаємозв'язки українського авангардного мистецтва із зарубіжними художніми центрами (Мюнхен, Краків, Париж, Рим).

4.2. Революційно-новаторська творчість «українських парижан» (О. Екстер, О. Архипенко, М. Бойчук).

4.3. Зв'язок авангардного мистецтва із соціальною утопією: агітаційно-масове та виробниче мистецтво, конструктивізм і сценографія.

4.1. Взаємозв'язки українського авангардного мистецтва із зарубіжними художніми центрами (Мюнхен, Краків, Париж, Рим). Україна в час зародження новітніх течій мистецтва, які об'єднали поняттям «авангард», не була віддаленою провінцією Австро-Угорщини, Польщі, Росії. Внаслідок свого географічного положення вона стала перехрестям, де перетиналися магістральні шляхи між Заходом і Сходом (Париж, Мюнхен, Відень, Краків – Москва), Північчю і Півднем (Петербург – Одеса) тощо. Авангард в Україні виник як загальноєвропейське явище в контексті світового художнього процесу, бо саме тоді (на межі ХІХ – ХХ ст.) активізувався процес обміну культурними цінностями між народами різних країн. Подібні обставини суспільного розвитку європейських народів у той час значною мірою зумовили закономірну послідовність історико-художніх явищ, яка виразилась у швидкому поширенні та зміні стилів й напрямів у різних галузях духовної культури. Поступово в єдиний художній процес вливалось усе більше національних шкіл. Одночасно з розвитком економіки, з розширенням мережі інформаційних зв'язків зростає темп обміну художньою продукцією. З року в рік збільшується кількість міжнародних виставок, у яких беруть участь художники різних країн – не лише лідерів художнього процесу, а й початківців. На міжнародну арену виходить мистецтво Східної Європи, вносячи свою частку в стрімке розгалуження течій, напрямів, програм.

Однак, залежно від соціально-історичних умов і національних традицій, у кожній країні художні напрями і стилі виступають у різноманітних модифікаціях, збагачуються своєрідними національними рисами й місцевим колоритом. Відбувається консолідація культур і

водночас утвердження національної самобутності кожної з них. Не випадково різні пошуки національного стилю були програмними для деяких художніх напрямів початку століття. Своєю чергою, представлена на міжнародних виставках творчість художників різних країн, у тому числі далеких від традиційних культурних центрів, стає широко відомою, нові імена талановитих майстрів привертають увагу художньої критики, а європейське мистецтво збагачується яскравими самобутніми творами.

Активізація художнього життя в Україні, поява талановитого, професійно підготовленого покоління художників, які прагнули збагатити національне мистецтво кращими досягненнями світової культури, сприяли зміцненню контактів і з російською, і з зарубіжними художніми школами. Водночас розширювалися художні горизонти, з'являлося прагнення вийти за межі національної замкнутості, активно включитися в загальноєвропейський художній процес. Стрімкий розвиток економіки сприяв розширенню джерел зв'язку й комунікацій, завдяки чому зріс обмін художньою продукцією з іншими державами, постійною стала участь у всесвітніх виставках, які часто організовувалися на межі століть у різних регіонах світу. Українське мистецтво, убираючи й засвоюючи досвід світової культури, виходить на загальноєвропейську художню арену. Наприкінці XIX ст. поглиблюються і стають систематичними зв'язки українських художників із такими великими європейськими центрами, як Париж, Мюнхен, Краків. Нові покоління молодих майстрів усе частіше виїжджають за кордон, щоб познайомитися і спробувати свої сили в тому новому, що народжувалось у великих художніх центрах. Причому важливим для них було не тільки те, що вже стало звичним у європейському мистецтві, а й те, що мало дати імпульс до подальших пошуків, пов'язаних із завданнями вітчизняного мистецтва. Молоді художники надіялися знайти визнання власної майстерності на виставках, що одна за одною відкривалися в таких художніх центрах, як Париж, Мюнхен, Берлін, Відень, Краків.

На початку XX ст. європейська художня спільнота знайомиться із цілою плеядою талановитих і самобутніх майстрів, які працюють не тільки на рівні сучасних досягнень європейського мистецтва, а й опановують рубежі новаторського мистецтва. Водночас змінюється ставлення українських художників до європейських шкіл. З учнів і послідовників вони перетворюються у рівноправних соратників, а

часом і претендують на лідерство в заснованих ними художніх напрямках. Зарубіжна критика вперше розглядає українське мистецтво як самостійне явище, багате на традиції і великий творчий потенціал. У статтях, присвячених виступам українських авангардистів, передовсім відзначаються і оцінюються яскрава самобутність українського мистецтва, його близькість до народної творчості.

Водночас навчання в зарубіжних академіях і студіях, контакти з європейськими художніми школами, творче використання прогресивного досвіду сприяли збагаченню та удосконаленню майстерності багатьох українських митців, знаменували новий ступінь у розвитку вітчизняної художньої культури. Прорив периферійного герметизму, як вважає дослідник О. К. Федорук, у мистецтві українського авангарду відбувався на багатьох рівнях, а саме: «1) контактному – супроводжувався наявністю тісних взаємин з міжнародними авангардними рухами; 2) освітньому – викликаний діяльністю мистецьких шкіл, наприклад М. Мурашка, О. Екстер у Києві, Л. Підгородецького, О. Новаківського – у Львові, О. Архипенка – у Берліні, Парижі, М. Бойчука – у Парижі; 3) стильової трансформації – спричинений змінами художніх напрямів, що схильні до групового теоретизування, виголошення художниками-авангардистами колективних маніфестів на захист певної мистецької практики» [216, с. 6].

Безпосередні взаємозв'язки українського авангардного мистецтва із зарубіжними художніми центрами склалися по-різному. Художники, які працювали на території Західної України, що входила тоді до складу Австро-Угорської імперії, отримували освіту й тісно були пов'язані з такими великими центрами, як Краків і частково Відень. Саме краківська художня школа відіграла на рубежі століть значну роль у формуванні цілої плеяди талановитих майстрів.

Проте найбільш активними були зв'язки українських митців-новаторів із найвизначнішим культурним центром Європи – Парижем. Про всезагальне полонництво до Франції молодих художників наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. мальовничо писав І. Репін: «При теперішніх сполученнях і швидкому загальному розвитку важко утримати молодих людей вдома. Париж, столиця світу для всіх виявів життя, манить до себе художників усіх країн. Туди, як у нас на Запоріжжя у минулі часи, стікаються тепер усі заповзяті голови і там визнають ціну всьому, там міряються силами, хоча борсаються у цій

метушні й гинуть масами... Важко звільнитися від цього гармидеру життя; треба мати величезні сили, щоб залишитися самим собою» [7, с. 401]. Однак творчість українських авангардистів засвідчує, що вони зуміли не тільки обстояти свою самобутність, а й завоювати визнання у цьому великому європейському художньому центрі. Своєю чергою, творче використання досвіду французького мистецтва українськими художниками благотворно вплинуло на розвиток окремих напрямів і певних жанрів образотворчого мистецтва України.

На межі століть для молодих художників стає принадливим й інший художній центр Європи – Мюнхен. Їх приваблює передовсім можливість отримати там ґрунтовні професійні знання. Окрім Академії з добре відлагодженою системою викладання, у Мюнхені відкриваються дві приватні школи – художників Антона Ашбе й Шимона Холлоши, де багато наших співвітчизників ознайомлювались із новинками зображального мистецтва. Крім того, сама художня атмосфера Мюнхена (часті міжнародні виставки, виступи художників-модерністів) сприяла розширенню кругозору молодих майстрів.

Досліджуючи художнє життя Росії кінця ХІХ – початку ХХ ст., Г. Ю. Стернін відзначає, що дилема «Париж чи Мюнхен», яка виникла в професійному середовищі художників, існувала недовго: «Вже у 1900-ті роки для більшості російських художників питання було вирішене на користь найновіших завоювань французького живопису» [191, с. 103].

Однак українські художники зберігали інтерес до Мюнхена довгий час. Тут у перші роки ХХ ст. удосконалюють свою майстерність такі талановиті майстри-новатори як Г. Нарбут, М. Бойчук та ін. Лише у 1910-ті рр., коли молоде покоління митців – О. Екстер, О. Архипенко, І. Кавалерідзе, Н. Бурачек, С. Налепінська-Бойчук, які раніше навчались у Мюнхені – виїжджає вчитися і працювати у Францію, Мюнхен утрачає своє значення провідного художнього центру, знову поступаючись Парижу.

Отже – Париж. Тривалий час це місто залишалося центром художнього життя епохи. Французька столиця притягувала всіх, хто цікавився мистецькими проблемами, бо «сама атмосфера Парижа з його музеями, виставками, майстернями, журналами, книжками і хтось ще чим, властивим лише йому, надавала цьому місту такого артистизму, що завдяки йому було доволі легко орієнтуватись у бурхливих течіях

модерного малярства» [255, с. 7]. Активні творчі зв'язки між митцями Франції і Росії розвиваються з 1906 р. Цьому сприяла влаштована С. Дягилєвим восени 1906-го р. масштабна виставка російського живопису, на яку були відібрані роботи 53 живописців. Поруч з іконами ХУІІІ–ХІХ ст., картинами М. Періха, М. Врубеля, К. Сомова було представлено й авангардне мистецтво – «пластичні експерименти» М. Ларіонова та Н. Гончарової.

4.2. Революційно-новаторська творчість «українських парижан» (О. Екстер, О. Архипенко, М. Бойчук). За теперішнього стану досліджень важко встановити повний список українських авангардистів, які пройшли на початку ХХ ст. через паризькі академії. Лише деякі імена можуть бути названі без жодного сумніву. Перебування в Парижі мало не однакове значення для різних митців. Багато художників після нетривалого навчання повернулося додому, як, наприклад, Давид Бурлюк. Інші залишилися в Парижі назавжди (Соня Делоне-Терк, Серж Фера). Окрема група – майстри, які мали можливість часто їздити до Парижа, і саме від них інші митці, які не могли з тих чи тих причин виїхати за кордон, отримували інформацію про найновіші європейські художні експерименти. До цієї групи належала Олександра Екстер. У Парижі, завдяки дружнім стосункам зі своїм земляком, киянином Сергієм Ястребцовим (Сержем Фера), О. Екстер увійшла до передових художніх кіл французької столиці. Невдовзі вона стає ніби емісаром паризького кубізму в Москві та Києві. Прискорюючи етапи свого розвитку, художниця дуже швидко відходить від неоімпресіонізму й сягає феєричного сценічного конструктивізму 20-х рр.: «Що б вона не робила, – чи це твори прикладного мистецтва, чи парасольки, чи ширма, чи книжкова графіка, чи станковий живопис, чи театральні декорації до зарубіжних п'єс віддалених років, – скрізь відчуваються ознаки сучасності, ознаки складної психології, неврівноваженої, бурхливої, притаманної всесвітньому мистецтву», – писав один із французьких мистецтвознавців під враженнями від робіт О. Екстер [48, 170]. Паризький мистецький світ був уражений рішучістю і яскравістю її кольорів. Згодом вони перестають «дратувати» французьких художників і поступово то тут, то там простежуються екстерівські впливи у використанні кольорів, форм, рухів. Тепер уже в неї починають вчитися екстравагантності,

узгодженості ліній та світлотіней на площині полотна. Звихрені спіральні рухи, кожна частина яких уражає розбурханістю кольорів, творять барокову пишноту, що нагадує картини Балли та Боччоні. Російські авангардисти можуть заперечувати будь-який вплив італійського футуризму, проте визволення від академічних пут прийшло до них з Італії і від французьких кубістів. Але в О. Екстер усі ці впливи переплавилися під гарячим подихом українського бароко. Сучасний французький дослідник В. Маркаде не сумнівається в національних народних витоках творчості О. Екстер: «Вона росла на українському ґрунті, на землі, яка цього століття висунула багато жіночих талантів: пригадуються такі різні художниці, як Соня Делоне, чия палітра сяє всією колірною шкалою українських вишивок і писанок, як Марія Синякова з Харкова, чий примітивізм виріс з народних ікон і кахлів, чи Ганна Старицька з Полтави, чії колажі просякнуті фантастичним і демонічним світом українського фольклору. В Екстер футуризм переростає у своєрідне бароко, що теж має українське коріння, бо ж барочна архітектура становить вершину у мистецтві цієї країни. Бароково–футуристичний стиль і складає оригінальність творчості Екстер» [135, с. 170–171]. У часи становлення авангардистського руху на території Російської імперії Олександра Екстер відігравала важливу роль завдяки своїм поїздкам із Парижа до Києва через Москву. Привозячи репродукції нових творів П. Пікассо чи Ж. Брака, вона постійно тримала своїх друзів у курсі нових художніх напрямів. До того ж вона брала активну участь у виставках групи, яка яскраво виявляла модерністські тенденції. Художниця і на батьківщині й за рубежем мала великий успіх та широке визнання.

Важливу роль у мистецькій революції тогочасного Парижа відіграв ще один український авангардист, колега О. Екстер – Сергій Ястребцов (Серж Фера). Прибувши до Парижа 1900 р., він відвідував майстерню художника Бугро. Але відкриття творчості Сезанна докорінно змінило його мистецьку орієнтацію. Він став одним із перших прихильників щойно народженого кубізму. Його витончені твори легше зрозуміти при зіставленні з мотивами українського гаптування і кольорових писанок із їх дбайливо розробленим малюнком і багатством ритмічних варіацій. Оселившись у Парижі, Серж Фера відчиняє двері для людей творчих і цікавих, із часом його салон стає місцем зустрічей усього аристократичного Парижа, перейнятого «новим

Духом», за висловом Гійома Аполінера. До цього мистецького напрямку належали П. Альбер-Біро, Г. Аполінер (справжнє, польське, прізвище якого було Костровицький), О. Архипенко, Ж. Брак, Б. Сандрар, Ф. Леже, А. Модільяні, П. Пікассо, А. Руссо, О. Цадкін.

Жан Кокто, віддаючи належне художнім здобуткам С. Фера, наголосив різні аспекти його плідної творчості й відзначив вагомє значення його діяльності для європейського мистецтва: «На сцені Фера – декоратор; як художник він стоїть поруч із своїми друзями П. Пікасо і Ж. Браком, як ілюстратор він, сказати б, віднаходив секрет ченців, які розфарбовували аркуші пергаменту; як автор малюнків витончено різьбить пейзажі... В театрі він утілює самий сенс театру: не можна підіймати завісу над декорацією, яку дезорганізує дія, але треба, удаючись до різних засобів, одержати такий ступінь виразності, який творить картини в просторі» [135, с. 171].

Своєрідний внесок у модерне мистецтво Європи зробила молода художниця Соня Терк, яка народилась в Україні, приїхала до Парижа 1906 р. і вразила французів своїм багатогранним талантом, зокрема в галузі прикладного мистецтва найвищого рівня. Вона створювала в 1910–1920-х рр. моделі суконь і жіночих шарфів, декоративних панно, театральних костюмів, силуетів автомобілів; ілюструвала книжки й вигадувала нові малюнки для гральних карт. Усе, чого б вона не торкнулася, спалахувало гармонією кольорів, утілених у геометричні форми вишуканих прикрас. Вийшовши заміж за Робера Делоне у 1910 р., вона внесла в його творчість цілу гаму кольорів, якою надихнулася в ранньому дитинстві під сонцем України. Канадський мистецтвознавець Д. Нідгам зазначає: «...Вже 1913 року Делоне вважався в усій Європі одним з двох найважливіших митців у Парижі. Коли Пікассо вважався новатором форми, Делоне – майстром кольорів. Як це часто буває з художницями, які виходять заміж за визначних майстрів, Терк лишилася у тіні свого чоловіка, тому сьогодні важко правильно оцінити наскільки кожен із них вклав особисто в розвиток орфічного руху. Обоє були надзвичайно талановиті, але тільки в двадцятих роках Терк зуміла виявити свій талант у своїх текстильних взорах» [13, с. 101].

Поміж українських митців, які часто з'являлися в Парижі, був молодий митець Давид Бурлюк із Херсонщини. Він навчався малярства в художніх школах Одеси й Казані, потім – у Королівській

академії в Мюнхені. 1904 р. приїздить до Парижа і вступає до Академії мистецтв Кормона, щоб поглибити свої знання, перш ніж повернутися додому й перевернути традиційні концепції мистецтва. Маєток Чернянка, яким володіла велика родина Бурлюків, став осередком найновіших ідей літератури й мистецтва, пізніше його назвуть «батьківщиною російського футуризму». Сюди, зі столичних академій, з'їжджалися на канікули молоді художники й поети. Тут неодноразово гостювали М. Ларіонов, В. Хлебников, Б. Лівшиць, О. Екстер, В. Татлін. У Чернянці навіть повітря було просякнуте «безперервною гарячкою творчості, що припинялася лише під час сну» [115, с. 37]. Молодечий запал панував у цьому світі, що мав сказати своє вагоме слово в безжалісній боротьбі художніх напрямів.

Бурлюки прагнули привернути до себе якнайбільше прихильників, щоб утворити міцне ядро однодумців, здатних боротися одразу на всіх фронтах: проти застарілого реалізму передвижників, що на той час йшов у хвості літературних тенденцій заангажованого народництва; проти пасеїзму (захоплення минулим) і модерного стилю петербурзького «Мира искусств», створеного С. П. Дягилевим 1898 р.; нарешті, проти ліричного символізму московського мистецького руху «Блакитна троянда». Творячи мистецтво майбутнього, вони відкидали витончений естетизм в ім'я антиестетизму примітивних цивілізацій, заступали лінійну перспективу деформованою конструкцією плоскої поверхні картин, розсипали предмети на складові елементи, побачені з різних точок, довільно підкреслювали контрасти протилежних тональностей кольорових плям. За їх переконанням, «історія мистецтва не є стрічкою, що розмотується, але багатогранною призмою, що повертається навколо своєї вісі то одним боком до людства, то іншим. Ніколи не було, нема і не буде якогось там прогресу в мистецтві. Етруські ідоли ані в чому не поступаються Фідію. Кожна епоха має право вважати себе Відродженням» [115, с. 39].

Молоді митці, які скуштували за кордоном цілковитої свободи вибору засобів естетичного вираження, після повернення додому не бажали більше животіти, не маючи виходу в зовнішній світ, не беручи участі в зіткненні світоглядних ідей нової генерації. Ця генерація протесту прагнула самоутвердження на нових шляхах. Настав час об'єднання всіх, хто відчув себе однодумцями. І саме на Україні створюється могутній загін авангарду, який дав поштовх новому руху

– антиреалістичному, антиакадемічному. Адже в цей час у європейському мистецтві відбуваються революційні зміни. Різко прискорюється відхід від натуралістичної традиції. Живопис, графіка, скульптура звертаються до того, що недоступне прямому («буквальному») відтворенню. Вироблення нових образотворчих засобів, прагнення до типізації, підвищеної експресії, створення універсальних символів, лаконічних пластичних формул було спрямоване, з одного боку, на відображення внутрішнього світу людини, її станів (психічних, емоційних), з іншого – на посилення виразності, інформативності «тілесної» структури речей, оновлене бачення предметного світу аж до завдання створити «самостійний живописний (образотворчий) факт», сконструювати «нову реальність».

Уторгнення сучасної техніки в традиційну картину світу авангардисти сприйняли як руйнування тієї єдності Природи, на якій ґрунтувалася тисячолітня культурна традиція. Мімесис природнього, на який орієнтувалось мистецтво минулого втратив смисл, оскільки сам світ став нестійким, змінним. Водночас нова техніка, споріднена за своїм походженням із мистецтвом, не тільки позбавила мистецтво колишньої претензії на істину, а й дала художникові можливість по-новому визначити свою творчу діяльність не як відображення світу, а як його реальну трансформацію. Текст чи картина стали розумітися в цій перспективі не як дублікати реальних речей у деякому ідеальному просторі, а як, у свою чергу, реальні речі серед інших речей.

Однак цей перехід у розумінні діяльності художника від зображення світу до його трансформації отримав в історичному авангарді зовсім інше значення й іншу спрямованість, ніж перехід від наукового опису до технічного продукування, під впливом якого він здійснився. Художник авангарду поставив собі за мету технічними засобами відновити втрачену внаслідок вторгнення техніки єдність природного світу, інакше кажучи, перетворити світ у твір мистецтва. Отож, у мистецтві, як і в естетиці загалом, на межі століть відбувається революція. А саме слово «революція» вже етимологічно означає «повернення». У неоплатонічно-гностичній традиції революція – кінець певного еону, тобто це тотальна космічна катастрофа, що приводить до повернення світу в початковий стан. Революція тут радикально протистоїть еволюції як продовженню розвитку в історичному часі. Вона руйнує все історично створене й повертає світ до до-часового

висхідного акту креації. Отриманий у результаті такої естетичної революції твір мистецтва лише в контексті традиції (наприклад, у межах музейної експозиції) видається чимось новим, оригінальним. По суті, він є знаком світу, що повернувся у свій початковий стан. Авангардне мистецтво теж тільки на перший погляд оригінальне. Авангард постійно цитує сакральні знаки абсолютного начала, але тут йдеться саме про цитування, а не про нове одкровення: знаки першоначала не обов'язково самі по собі повинні бути первинними, уперше даними в безпосередній інтуїції. Аутентичності надає авангарду не сама новизна, а його прагнення справді повернутися до першоначала і зробити власні знаки фактами самого життя. Тільки так такий звернутий в майбутнє проект, твір мистецтва отримує смисл у рамках авангарду – в іншому разі він може стати лише об'єктом комерційного маніпулювання, лише естетизацією і комерціалізацією сакрального мистецтва минулого.

Найпомітнішою постаттю серед українських авангардистів, революціонерів у мистецтві у Європі був, безсумнівно, О. Архипенко. Позбавлений прямих контактів із батьківщиною, скульптор робив усе від нього залежне для входження українського мистецтва у світовий культурний процес, у творення всесвітньої культури. Він сприяв її розвитку як національний геній, прагнув зробити наслідки духовної участі своєї нації загальним надбанням. «Коли Архипенко піднявся над усією сучасною художньою культурою, він підняв до тих самих висот і рівень народу, що його народив», – зазначив Павло Ковжун [99, с. 19].

Опинившись на чужині, О. Архипенко демонструє водночас свою «здібність розуміти іншу природу, іншу людину, інший народ» – здібність, яку Д. Чижевський визначає як один з основних принципів українського світосприймання [223, с. 5]. Тим самим О.Архипенко виявляє типову для українців рису – здатність до сприйняття всього кращого, яке супроводжується спробами збагатити запозичене в чужинців дорогим йому змалку національним колоритом. Барочність, що стала для нього виявом української культурної свідомості, по-своєму увиразнюється в дивовижних формах, певній декоративності його пластики.

Захищаючи анатуралізм, використовуючи досягнення майже всіх сфер зображальної культури, скульптор звернувся до кубізму з його

принципом суворої системи, бо прагнув сильною і переконливою виражальною мови. На його роботах «Медрано I» і «Медрано II» безпосередньо позначився вплив П. Пікассо, але О. Архипенко, якого можна вважати співтворцем кубізму, з його новаторськими на той час художніми ідеями, своєю чергою теж вплинув на еволюцію творчості свого колеги. Так, упродовж раннього кубістичного періоду творчості П. Пікассо (1907–1913) фігури людей піддавались геометризованій деформації, що перетворювало картину на своєрідний візерунок із дрібних елементів, які згодом стають багатокольоровими композиціями. Серед західних і вітчизняних дослідників поширена думка, що саме під впливом вкритих веселковими барвами скульптур О. Архипенка П. Пікассо відмовився від монохромності, почав віддавати перевагу щедрим на колорит композиціям, що їх створюють плоскі фрагменти конкретних предметів.

О. Архипенко першим використав порожній простір у скульптурі, надавши йому об'ємності, яка формує довершений у своїй гармонії твір. Скульптор не раз згадуватиме про це у своїх лекціях і теоретичних нотатках, але головне те, що всі новації він робитиме не відрубно, а в процесі спілкування та дискусії із сучасними йому митцями, через вивчення традицій минулого, культури зниклих цивілізацій, що надихало його на співзвучну настроям доби пластичну інтонаційну свіжість, зріле композиційне мислення, творчу небуденність.

Митець був першим, хто розпочав процес експериментаторського конструювання в мистецькому творі. Саме він застосував принцип зміни увігнутих та вигнутих площин, використовуючи заглибини замість жіночих грудей, негативні фрагменти як експресивну силу, відмову від якихось частин фігури. Щоб продовжити простір. О. Архипенко виявляв водночас схильність до динамічних форм у мистецтві, бо для нього справжньою творчою стихією стали рух, дія, злет, які якнайкраще виражали його оптимізм, любов до життя. Митець уперше застосував у скульптурі геометричні фігури, здійснив своєрідну спробу втілити у пластиці концепцію кубізму, що засвідчили його роботи «Боксери» («Бокс»), «Гондольєр» (1914), «Солдат крокує» (1917) та ін.

Винайдений О. Архипенком у 1912 р. «скульптоживопис» дав можливість, як бачимо на прикладах «Купальниці» (1915), «Жінки, що стоїть» (1919) та інших творів, об'ємно поєднати в межах однієї

композиції людину й різні предмети, досягти неймовірної експресії і виразності. Особливого смислового навантаження та виразності набув у його трактуванні колір, який він повернув до скульптури. Саме повернув – згадаймо традиції розфарбованих скульптур в Стародавньому світі й у епоху Середньовіччя, у сучасних примітивних культурах. Показовою в цьому аспекті є розфарбована композиція «Карусель П'єро» (1913) [див. дод. 2], що становила собою великий, нахилений в один бік диск, із якого звисали умовні коні, гойдалки, аероплани, демонструючи поєднання людини з механічним об'єктом. Фігуру було прикріплено до задньої панелі в трьох місцях. Це допомагало добре уявити її контури й композицію. Голова, плечі, ноги, весь торс були чітко окреслені, але твір сконструйовано з матеріалів, які використовували в повсякденному житті (дерева, фольги тощо). Враження швидкоплинності життя посилювали кольори: червоний, зелений, блакитний, кремовий, що створювали атмосферу карнавалу. Схильність до гротескових зіставлень, незвичних ракурсів зазвдчує про ремінісценції в пластиці талановитого скульптора традицій карнавальної естетики, народної культури минулих епох.

«Задовго до Генрі Мура, Барбари Некучи та інших Архипенко вирізував діри у своїх скульптурах, щоб виявити внутрішній простір», – відзначає Оксана Безручко-Росс [19, с. 6]. Це правильне спостереження лише частково охоплює роль відкриттів митця та долю наслідків його шукань.

Естетичну еволюцію О. Архипенка не проминув уважний погляд відомого французького поета Г. Апонінера, який захоплено писав про українського скульптора, аналізуючи твори, виставлені в Салоні незалежних 1914 р.: «Найновіше і найпривабливіше враження справляють поліхромні скульптури Архипенка, створені з різних матеріалів: скло, дерево, залізо, поєднуються в них незвичним і найщасливішим способом», поет вважає майстра «одним з найкращих скульпторів» свого часу, віддаючи належне його «відчуттю витонченості готичних фантазій», наголошуючи талант митця, який завжди вражає «захоплюючим новаторством» [135, с. 174–175].

Зі своєї батьківщини він приніс на Захід дух наївності й простоти – протиотруту від агресивності й «інфернальної» сексуальності, на які хворіла західна культура. О. Архипенко ніби сперечався із З. Фрейдом: є чинники, вважав скульптор, повністю незалежні від сексуальності й

голоду. Людина, її тіло, нерви, мозок причетні до чистих стихій руху, вогню, води. Усе частіше звертається він до випаленої глини – теракоти, яка виникає від вогню і може тримати в собі жар. І в історії мистецтв, у цьому безмежжі психічної енергії, його притягували вогняні періоди: палений керамічний неоліт, Греція доби вулканічного Лаокоона, сонцепоклонний Єгипет, промениста готика і бароко, теплочуттєве рококо – і ніколи академічно самовдоволена незворушність.

О. Архипенка в Парижі назвали «українським Пікассо скульптури», і він увійшов як свій до кола паризьких авангардистів. Серед них було чимало талановитих послідовників, учнів і шанувальників творчості скульптора: його пластичні ідеї врізалися округлими отворами в скульптуру англійського митця Мура, сплющили до двомірності видовжені фігури швейцарця Джакометті, надали руху «мобілям» американця Калдера, поборозлили рішучими лініями рельєфи італійця Манцу. «Сміливий експериментами в своїх працях Архипенко сильно вплинув на творчість скульпторів в цілому світі. Але дається легко зауважити, що навіть винятково сміливі деформації форми в працях Архипенка є логічні й естетичні. Натомість у скульпторів, які дещо «підхопили» в Архипенка, дуже часто деформація форми була ніби її каліцтвом. Більшості з тих послідовників бракувало внутрішньої великої духовної культури, якою був багато наділений Божею волею син України Архипенко», – зазначено в некролозі, присвяченому митцеві [5, с. 52].

Іншим магнітним полюсом для українських митців була паризька майстерня Михайла Бойчука. Колишній студент Краківської академії, він продовжував здобувати освіту в Мюнхені, а пізніше оселився в Парижі. Тут художник організував художню школу для втілення ідей, висунутих у Львові Ю. Панькевичем і М. Сосенком: вони прагнули поєднати живописні форми візантійських ікон із сучасними формами традиційного народного мистецтва. Бойчук засвоїв ці ідеї і прищепив свої переконання учням. Картини бойчукістів виставлялися в паризькому Осінньому салоні, у Салоні незалежних. Г. Аполінер присвятив школі Бойчука кілька рядків своєї художньої хроніки, пройнятих стриманим схваленням: «Погляньмо на Школу візантійського відновлення... Ці художники намагаються зберегти недоторканими традиції релігійного малярства України. Вони досягли успіху в роботі... На жаль, ці художники, свідомо ставши наслідувачами, поки що не

вміють прив'язати до свого живопису сучасних персонажів..., вони ще мусять навчитися модерного мистецтва, дуже відмінного і складнішого в цілому від золочених ікон України» [135, с. 173].

Пробувши у Парижі всього три роки, М. Бойчук виїхав на навчання до Італії, де відвідав Флоренцію, Мілан, Падую, Венецію. Пізніше їде до Росії, де на той час уже стверджувало себе мистецтво авангарду. Але М. Бойчук не приєднується до жодної з авангардистських груп. Передусім теоретик мистецтва, він залишився на власних позиціях, що узгоджувалися з історичним розвитком мистецтва впродовж століть. Його думки про мистецтво, про роль митця в сучасному суспільстві, про потребу створити громаду молодих художників, здатних запровадити давні способи вираження, – усе це лягло в основу його експериментів.

Педагогічна система М. Бойчука характеризується розробкою нового типу живопису, що мав за мету досягнути нові естетичні цінності. Для цього Бойчук запровадив колективні методи праці, вже випробувані ним у Парижі, щоб за нових умов «задовольнити сучасні вимоги монументальних форм». Свою програму М. Бойчук поділив на різні рівні. Насамперед він запровадив вивчення природи різних матеріалів і організацію живописних елементів на поверхні картини згідно з пошуками західного мистецтва. Наступним завданням цього педагога було привчити учнів до такого мислення, щоб дати змогу їм включитися «якнайшвидше в революцію естетичних концепцій і щоб показати їм найпростіші засоби оволодіння органічним елементом матеріалу» [184, с. 27].

Після завершення фази наближення М. Бойчук, демонструючи твори сучасних і давніх майстрів, прагнув «негайно підвести художника до спостереження й особистого аналізу матеріалів, розраховуючи, що учень сам відкриє структурну організацію композиції» [184, с. 27]. Для цього типу практичних вправ він користувався репродукціями творів не тільки Сезана, Гогена, Ван Гога, Пікассо й інших великих майстрів сучасного мистецтва, а й творами Белліні, Тіціана, Перуджіно, Веласкеса...

М. Бойчук закликав повернутися до цехової колективної творчості, властивій добуржуазній епосі, до творів Джотто, Рубльова, Чимабуе. Відродити їх безкорисливість і моралізм, долаючи духовну нестабільність і гендлярство сучасної доби. Наче згадуючи про

втрачену простоту і благочестя, персонажі бойчукістів поетично журилися на безлюдних, вічних просторах картин і гравюр. 1917 р. бойчукісти зібралися в Києві, серед них був Тимко (Тимофій) Бойчук, український Піросманішвілі. В іконні композиційні схеми, у знекровлений колорит своїх маленьких картин він увів селян і селянок доби громадянської війни – змерзлих, закам'янілих перед загрозою голоду, холоду й інших природних і соціальних стихій. І як у свій час Джотто спростив витончений візантійський стиль, так і Тимофій Бойчук наділив монументалізм високоосвіченого брата простодушністю народної картини.

У новоствореній Українській академії мистецтв (пізніше – Київський художній інститут) Михайло Бойчук очолив монументальну майстерню. Разом зі своїми учнями М. Рокицьким, М. Шехтманом, А. Івановою він розписав фрескою наприкінці 1920-х рр. селянський санаторій біля Одеси, склавши таким чином паралель до мексиканської школи Дієго Рівери. Стиль бойчукістів на цей час змінився в бік експресіонізму. Їх станкові картини – «Розстріл у Межигір'ї» В. Седляра, «Погроми» М. Шехтмана, селянська серія О. Павленко, не пориваючи з іконною замкненістю простору, досягають драматичного ефекту прискореним ритмом ліній і форм, контрастними колірними співвідношеннями. Загалом бойчукізм був відкритою системою, що мала чіткі межі дисципліни і творчості, а також художнього матеріалу, що міг стати придатним для використання. Прихильник колективних методів праці М. Бойчук мав тверді переконання, що «мистецтво не зупиняється десь і на чомусь. Воно в своєму рухові проходить усі народи і в кожному тільки своєрідно виявляється. У ті часи, коли був розквіт мистецтва в Італії, був високий його рівень і у Франції, і в Німеччині, і в Україні. А коли почав занепад в Італії, він одразу скрізь відгукнувся. Лише вузький національний гонор може засліплювати малокультурних людей: вони ладні пишатися як своїм, тим, що є загальнолюдським – інтернаціональним» [222, с. 369].

Отже, майстерня монументального малярства М. Бойчука, до якої записалося чи не найбільше учнів, була для свого часу авангардною і ввібрала досягнення не лише сучасних майстрів, а й давнього мистецтва, насамперед Візантії й Київської Русі, проторенесансу, а також глибокі основи народної творчості. Майстерні судилося перерости в школу національної культури, стати осередком передових

естетичних ідей, у яких органічно синтезувалося національне й загальнолюдське, індивідуальне й колективне.

Бойчукісти у 20-ті рр. створили своє об'єднання АРМУ (Асоціація революційних митців України), яке стало одним із найбільш представницьких серед маси інших мистецьких об'єднань, які виникли тоді ж і претендували на роль лідера у створенні нового мистецтва (АХЧУ, ОСМУ, УМО, ОММУ, «Жовтень»). За своїм складом АРМУ була неоднорідною: основне ядро складала бойчукісти, у різний період сюди входили В. Татлін, В. Єрмилов, О. Богомазов, А. Таран, О. Бізюков. До об'єднання вступив, приїхавши з Москви до Києва, неопримітивіст і експресіоніст, друг Д. Бурлюка і В. Маяковського, В. Пальмов, який пізніше став професором худінституту. Та суворість бойчукістських принципів компоновання стримувала його, художника вільної форми. В. Пальмов засновує своє товариство ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України) і вибирає для діалогу сучасних творців світового живопису – від японських до Пауля Клейє і Отто Дікса. Натхненний сподіваннями революції і вражений її трагедіями, він не міг робити «приємні, як вишневе варення» декоративні розписи у дусі Матісса. Кольоропис Пальмова – це драматичне зіткнення яскравих барв життя, які раптово хмурнішають перед обличчям смерті. У статті «Про мої роботи» він писав про «прагнення одного кольору подужати інших», про потребу «розвинути на картині кольорові змагання у велику кольорову подію... Немає ще градусників для визначення кольоросили, але єсть, безумовно, сама сила. І цією силою можна і треба керувати – для досягнення радощів, святковості, здоров'я, бадьорості, життєвості, чи, навпаки, з метою одержання протилежного впливу суворості, хворобливості, песимістичного... Реальність музики і живопису визначається передусім емоційним впливом на глядача, а не сюжетом... Розглядаю кольорову дію як реалізм сучасності» [160, с. 145].

У його полотнах сюжет і річ доповнюють колір і в жодному разі не диктують йому меж, на відміну від традиційного живопису. Сучасне мистецтво передає потік свідомості й розливами барв імітує безбереге боріння людської душі, а речі зовнішнього світу сприймає «асоціативно почастковому спрощеному синтезованому натякові» – найбільш характерними й виразними формами. Картина В. Пальмова «Перше травня» [див. дод. 21] – зелений вибух весни: розтікаються

жовтогарячі струмені бродіння і розмноження; любовні обійми й мітингові пристрасті – споріднені явища людського буття; серед густо-зеленого набряклого кольору спалахнув дитячий спогад про Неню, у цьому золотавому острівці радості сонце гріє – не пече, метелики – як квіти, а літаки – як метелики; у зеленій шум вривається спазматичне дихання фабричних димарів; світ побачено наче перше, і хіба можна про це оповісти по-старечому розважливо, – ні, тільки по-дитячому захопленою скоромовкою. Невичерпні запаси щирості В. Пальмов знайшов не у високому академічному живописі, не у вищій математиці конструктивізму, а в анонімних народних картинах, у дитячому малюнку, де космічне й хатнє поєднані так природно. Це мистецтво метаморфози, перетворення, віднесення явищ щодення до світу первісних енергій.

Отож, українські авангардисти В. Пальмов, а з ним і О. Архипенко, К. Малевич, О. Екстер, оновивши свою пластичну мову завдяки спілкуванню зі зразками європейського модернізму, не сприйняли колірний аскетизм своїх західних колег. Вони принесли у світ авангардизму східну барвистість, мелодійну і всерадісну, почерпнуту з надр колективної творчості, з кераміки, ікон, вишиванок, килимів, писанок, де збереглися близькість до таємничих стихій життя, де не вщухала надія на золотий вік, де буяють ритми безсмертя, а гармонію розуміють як злиття людей із космосом у єдиному танку юності, у сакральному рухові свободи.

4.3. Зв'язок авангардного мистецтва із соціальною утопією: агітаційно-масове та виробниче мистецтво, конструктивізм і сценографія. Авангардні течії України в перший період розвитку були вільними від політичних рухів, вони швидше виявляли протест проти усамітнення людини. Зовсім по-іншому виглядають 20-ті рр., коли з новою силою мистецькі рухи заманіфестували свою причетність до великих культурно-ідеологічних програм, були своєрідного організацією пластичних відповідей на історичні події, пов'язані з приматом комуністичної світоглядної системи. В Україні мистецький авангард опинився в природній близькості до революційної ідеології типу марксистської, яка теж вимагала переходу від опису світу до його переробки й повернення на «новому ступені» до його передісторичного існування як безкласового комуністичного суспільства. У

результаті утворився єдиний художньо-політично-космологічний проєкт перетворення світу, який передбачав повернення його технічними засобами до архаїчної, магічної єдності. Отже, мистецтво й культура відчували одночасно внутрішньо мотивовану потребу в політичній владі, щоб перетворити світ на новій естетичній основі: з естетичного проєкту виник проєкт політичний. У той же час політика, своєю чергою, поставила вимогу докорінної переробки реальності загалом: з політичного проєкту виник проєкт естетичний. І в умовах Російської імперії обидва ці проєкти звернулися до альтернативної Заходу культури більшості, яка була оголошена постісторичним майбутнім людства саме тому, що вона була прочитана як його передісторичне минуле. У результаті обидва ці проєкти вдалося об'єднати і між собою, і з тогочасними реальними масовими рухами.

У мистецькі гени другої хвилі авангарду були закладені основи рухів, що тривали протягом короткого, але насиченого періоду 1908–1914 рр. Упродовж 20-х рр. вона була достатньо відчутною, спричинена до того ж безпосередньою участю митців у подіях революції, яка, на їх глибоке переконання, несла могутні заряди новацій у мистецтві.

Ранній і пізній етапи авангарду нерідко розділяють цілі й вимоги суспільного призначення мистецтва. Уроки мистецтва революційної Росії мали на українському терені щедрю поживу: вони знайшли відбиття у творчості кубофутуристів, панфутуристів або поезомалярстві конструктивістів-виробничників (Київ, Харків, Одеса), футуристів, кубістів, супрематистів (Київ), сюрреалістів (Львів). Слід мати на увазі, що інколи важко провести пряму демаркаційну зону між російським та українським авангардом, настільки тісно перепліталися взаєморозуміння і взаємовпливи митців на ниві сміливих творчих експериментів. Такі художники, як В. Кандинський, К. Малевич, В. Татлін, Д. Бурлюк, що ввійшли до золотого фонду російського мистецтва, були наставниками українських художників і спричинювали розвиток української культури.

З перших днів революції на авансцену культурно-пропагандистських діянь висунулось агітаційно-масове мистецтво, у якому спостерігалися віяння карнавальної культури. У цій сфері стикалися інтереси різних художніх угруповань, зацікавлених у здійсненні ефективної агітаційної діяльності, якій були підпорядковані художні

завдання. Ось як безпосередній учасник цих подій, відомий згодом майстер К. Редько передає атмосферу цих днів, описує готовність різних митців виконати революційне замовлення оформлення свята – Дня Червоної армії 1919 р.: «З солідним виглядом люб'язно клопочеться Шифрин. Нервово працює відповідальний начальник однієї з передових груп – Богомазов. Часто чути ім'я Прахова. Над величезним стилізованим конем революції працює Рабичев. З невимушеною легкістю Хвостов малює українські типи на тлі орнаментованих соняхів. Сміливо й безладно театральню фантазує Петрицький. Рибак – з усім пориванням темпераменту, з усім знанням малярської культури Парижа – малює для арки постаті пролетаріата. Царує ліризмом і достоїнством Тишлер. З великою енергією, ніздрями, що роздуваються, як у породистого лошака, мчить до високих досягнень мистецтва жіночний Челищев. З академічним авторитетом вступає в колектив Кричевський» [170, с. 40–50]. Справді, тут відбувалося злиття молодих пошуків і пошуків натовпу, звідси незвична активність мистецтва, згуртованість розмаїтих течій і концентрація завдань у боротьбі за нову культуру: на короткий період революція об'єднала найрізноманітніші стилі, змирила їх перед потребою оновлення мистецтва на стадії відкритого діалогу з масами.

Пульсація мистецького життя, інтенсивність виставкової роботи, організація спільних платформ із деклараціями художніх програм – уражаюча на той час. Вона наповнена небаченою енергією, часто гарячковим поспіхом, за яким притаїлась непевність у завтрашнім дні. Запеклі дискусії, максималістське заперечення альтернативних ідей, конкуренція за престижне місце в суспільстві, врешті, уявна на поверхні спільність, а насправді прихована потаємна, а згодом і видима боротьба між групами АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, ОМУМ, – усе це несло безкомпромісну віру в пріоритети певного напрямку, стилю, певної спрямованості.

У середині 20-х рр. в Україні стає модним т. зв. виробниче мистецтво, що народилося з утилітарної потреби принесення мистецтва на службу новому побуту. Універсальний характер «виробничого мистецтва» впливає з потреби заміни малярства матеріальним предметом, камерний театр – «масовим дійством», музики – «співом токів високої напруги у трансформаторах» [123; с. 85]. У цих положеннях відчувався відгомін ідей пролеткульту. Було кілька спрямувань

«виробничого мистецтва»: одне – пов’язане з художньо–виробничим конструюванням – мало багато паралелей із німецьким «Баухаузом»; друге – прагнуло до створення утилітарно–матеріального предмету, загалом відбивало ідеї пролеткульту. Харківський кубофутурист В. Єрмилов, який генетично закладав основи сучасного дизайну, та запрошений до Київського художнього інституту В. Татлін, який сповідував принципи естетики конструктивізму, стали виразниками першого спрямування. Вони були справжніми експериментаторами в галузі просторової композиції і обстоювали потребу якнайширшого використання технічних матеріалів. Берлінські дадаїсти 1920 р. захоплено сприйняли «машинне мистецтво» В. Татліна. Де Хартфільд і Г. Грос випустили афішу: «Хай живе машинне мистецтво В. Татліна!», а Р. Хаусман зробив фотоколлаж: «Татлін мешкає вдома» [40, с. 165] (тобто разом із дадаїстами, які відчували потребу в конструюванні). У становленні естетики українського авангарду 1910–1920-х рр. В. Єрмилов відіграв значну роль як виразник конструкторсько-виробничого напрямку. Він працював багато в галузі станкового та інтер’єрного малярства, скульптури, плакату, книжково-журнальної графіки. Великі його заслуги в оформленні революційних свят, у галузі промислового й художнього проектування, реклами, розробленні архітектури малих форм. В. Поліщук разом із В. Єрмиловим заснували в Харкові журнал «Авангард», що став виразником ідей «виробничого мистецтва» й конструктивізму, обстоював конструктивні засади мистецтва та підпорядковував мистецькі форми потребам пролетаріату. Все це було в дусі епохи й суголосне з позиціями В. Гропіуса, які він виклав ним у численних публікаціях, що розвивали поняття ідеї і структури Баухауза [66, с. 229–245].

Водночас ці ідеї нуртували у Європі, вони виявились на паризькій виставці декоративного мистецтва 1925 р. і поширювались перед тим на сторінках журналу «Езргії Моиуеаи», який заснував молодий М. Корбюзьє, П. Дерме, А. Озенфаном. Вони доходили до Харкова разом із відомостями, що конструктивістський павільйон К. Мельникова мав великий успіх на згадуваній виставці. В. Єрмилову на перших порах імпонували теоретичні передумови об’єднання АРМУ з його орієнтацією не на станкові твори з одним творцем, а на колективні методи праці в мистецтві монументальному, або виробничому. Він мріяв про створення предметів мистецьки красивих і функціонально

необхідних. Функціоналізм, який обстоював В. Єрмилов, отримав на Заході широке визнання. Міфологізуючи предметний світ у традиціях конструктивізму, В. Єрмилов виступав і в ролі художника–дизайнера. Створюючи численні рельєфні композиції з різних матеріалів, привертав увагу новизною пластичної форми, сміливістю думки, несподіваним звертанням до технічних можливостей металу, дерева, пластика, тканини. Він відкрив простір майбутньому поп–арту, хоча душею був прив’язаний до виробничого мистецтва, що мало своїх ідеологів і практиків в особі В. Маяковського, О. Родченка, Л. Попової, Е. Лисицького. Мальовані рельєфні композиції художника були позапредметними, неконкретними. У цьому світі він лишався самотнім і незрозумілим довгі роки, намагаючись так само, як К. Малевич, віднайти внутрішні позагравітаційні закони просторової композиції.

Виняткове місце в розвитку і вітчизняного, і світового авангарду займає українська сценографія 20-х рр. Її рівень не лише відповідає еталонам світового мистецтва, а й вивершує його вартісні орієнтації, дає ключ для розуміння мистецьких пошуків і знахідок у світових масштабах. Вони пов’язані з добою великих художніх змін, пов’язаних із кубізмом, футуризмом, експресіонізмом, конструктивізмом, зі сміливими експериментами в усіх сферах духу. Обдаровання *В. Меллера, М. Андрієнка-Нечитайла, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова* виходило поза межі звичної художньої однозначності у бік багатомірної лексики, яка синтезувала поняття руху, форми й стимулювала уроки сприйняття. Українські сценографи були і зачинателями нових художніх рухів, і продовжувачами цих змін. В їх особі маємо лідерів національного авангардизму, який не відгороджувався від загальноєвропейських мистецьких течій і напрямів, а активно прилучався до кращих завоювань в естетиці.

Дослідниця українського театру 20-х рр. Н. Корнієнко справедливо наголосила: «20-ті роки були добою великих змін і пошуків, добою експерименту в усіх сферах духу. І театр не складав винятку. Могутні почуття, експресія думки, жага нових відкриттів набували в театральній творчості конструктивних і масштабних художніх форм. Вільне конструювання заявляє про себе то обширом і гостротою публіцистики (О. Хвостенко-Хвостов «Містерія-буфф» за В. Маяковським, 1923), то осмисленою на новий кшталт карнавальною розкутістю українського бароко (А. Петрицький «Тарас Бульба», 1919), то

новим синтезом графіки, геометрії та елементів того, що згодом назвуть «дизайном»... нагадаймо також імена таких майстрів сцени, як І. Бурячок, М. Драг, К. Єлева, О. Екстер, І. Рабінович, Б. Косарєв...» [103; с. 492].

У мистецтві сценографії нова естетична реальність набувала якості узагальненого образу місця дії. Якщо театральньо-декоративне мистецтво ХІХ ст. (і попередніх двох століть) зображувало місце дії, зазвичай, життєподібно, відповідно до законів класичної перспективи, як живописний фон, – то узагальнений образ утілював уявлення художника про візуальну змістовність, образотворчу значущість середовища, у якому розгортається сценічна дія. У новій якості сценічне середовище виступало як сценографічна модель конкретної епохи, її пластично-архітектурний «імідж».

На сцену повертається єдина декоративна установка, утверджувана раніше в різні, переважно переломні періоди в розвитку мистецтва, побудована за принципом симультанності, тобто одночасної відповідності кожній наступній сюжетній реалії сценічної дії, – а разом із тим стилеві, ритмові, загальному образу епохи, її просторово-часовим координатам.

Чи не найбільше з-поміж усіх авангардних течій вплинув на українську сценографію 20-х рр. кубізм. Найголовніша причина впливовості цієї течії полягала в тому, що одна з провідних сценографічних ідей цього часу – створення об'ємної, тривимірної декорації – була тісно пов'язана з художньою природою кубізму. Здобувши тривимірність, декорація на сцені ніби «ожила», «уподібнилась» акторові, включилася в «гру», тобто стала ігровою – і зовнішньо, і внутрішньо. У цій взаємній, спільній «грі» роль ведучого, «основного гравця» переходила від однієї сторони до іншої: то актор «обігрував» тривимірний стан, то декорація «полонила» актора – і він ставав її часткою, продовженням, невід'ємним складником. Безумовно, такий взаємозумовлений синтез мистецтв поглиблював естетичну змістовність вистави, її художню цінність.

Другою (після кубізму) за своїм впливом на українську сценографію течією авангарду став футуризм із його чільною ідеєю руху, акцентованої динаміки. Основний смисл ідеї рухомої декорації – інтенсифікація ролі декорації у виставі, активізація не тільки «внутрішнього», а й «зовнішнього» її впливу на сценічну дію, уподібнення її

функцій до акторських, перетворення її на «декорацію-актора». Таким чином футуризм утілював у виставах динаміку урбаністичного життя, з його складною поліфонічністю ритмів.

Вагомий вплив на становлення нового сценічного мистецтва мав конструктивізм. Завдяки йому динаміка футуризму, вкрай небезпечна через свою інерцію, регламентувалася жорсткою функціональністю. Функціональність – основна, але не єдина ознака конструктивізму. Ще однією найбільш візуально впізнаваною, слід, очевидно, вважати т. зв. «індустріальність»: включення в оформлення узагальнених атрибутів промислового виробництва.

З впливом на театр, ще однієї течії авангарду – експресіонізму – пов'язана активізація всіх засобів сценографічної виразності, їх спрямованості на розкриття внутрішнього світу людини. Сценографічний образ набув значення персонажу, який протистоїть героєві.

Інтенсивність запровадження ідей класичного авангарду в українську сценографію супроводжувалось художнім максималізмом. У межах однієї вистави реалізувалися ідеї чи не всіх «ізмів». Або якщо митець надавав перевагу одній із течій пластичного авангарду, – то прагнув в одній виставі продемонструвати всі можливості, всі її виражальні засоби. У таких випадках на другий план відходила подекуди сценічна привабливість, бажання бути сприйнятим аудиторією.

Зіркою першої величини в сценографії вважали *А. Петрицького*. Він був тим майстром, який в усіх галузях образотворчого мистецтва обстоював справу оновлення художньої форми. Приєднаний з авангардними рухами України, він захоплювався кубізмом і футуризмом, що засвідчували його станкові картини, графічні зображення українських літераторів, музикантів, режисерів, оформлення мистецько-літературних журналів. Як сценограф А. Петрицький боровся за оновлення сценічного простору, його ескізи костюмів до балету «Нур і Анітра», опери «Тарас Бульба», оформлення вистав «Цар Епіф», «Тартюф», «Кам'яний господар», «Князь Ігор» були по-справжньому новаторським. Видання «Театральних строїв» А. Петрицького отримало світове визнання, було включене до арсеналу педагогічної методи в академії Ф. Ленсе. І те, що Л. Курбас для Молодого українського театру взяв 1918 р. сценографом А. Петрицького могло означати одне: режисер шукав однодумця, йому потрібний був художник-новатор. Петрицький так само, як Курбас, робив ставку на нове творче

мислення в мистецькому оформленні вистави і йшов на сміливе розв'язання сценічного простору. Один став реформатором української сцени, наблизивши її до рівня світових мистецьких обширів, другий сміливо розвивав ідеї авангардної сценографії. Вони розуміли один одного, і Курбас шанував новаторські починання молодого колеги: «справжню революцію зробив Молодий театр, що мав у числі своїх працівників Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення сьогодні. Його мистецтво пройшло в Молодому театрі через усі етапи формальної революції, характерні для цього періоду. І хоч з властивою пристрастю він зберігає свою індивідуальну фізіономію колорита і реаліста, йому, як показали його останні праці в театрі, не чужий і принцип конструктивізму...» [110, с. 403].

Костюми А. Петрицького до балетів, опер, вистав були свіжим сценічним словом, вони поєднували яскраві плями, сміливі форми й експресивні лінії, мали доповнювати загальну атмосферу оформлення, що здійснювалося, або, навпаки, слугували основою художньої ситуації сцени. Художник почав упевнено використовувати надбання конструктивізму. Новаторські пошуки Петрицького здійснювалися в контексті сміливих стильових пошуків російської і європейської сценографії.

У важливому ланцюжку авангардових традицій, окреслених впливами європейської культури початку ХХ ст., перебувала творчість призабутого в нас *М. Андрієнка-Нечитайла*, українського митця надзвичайно широкого творчого діапазону. Театри Парижа, Лондона, Відня, Нью-Йорка, а перед тим Бухареста, Праги знали цього митця. Він захоплювався реформаціями нового мистецтва в Петербурзі, де навчався і де брав участь у виставках «Діячів мистецтва» й «Сучасного малярства». Оформлення сцени, костюми – усе було позначене новим мистецьким духом, овіяне сміливими експериментами в галузі сценічного простору, форми й кольору. Пошуки адекватної лексики, що відповідали потребам розв'язання просторовості, нова стилістика виявилася в численних оформленнях вистав різних театрів Праги, починаючи від головного національного й закінчуючи німецькою сценою, Ставовски Дівадлом, Російським камерним театром. Його постановки опер та вистав мали виразно авангардний характер, стояли на одній лінії розвою європейської сценографії. 1924 р. молодий

митець приїхав до Парижа, де одразу здобув визнання за декорації в столичних театрах, близько зійшовся з українськими емігрантсько-мистецькими силами. На початку 30-х рр. Львівська асоціація незалежних українських митців підготувала невелику монографію про М. Андрієнка, у якій чимало уваги приділялося його авангардним творчим амбіціям. В. Січинський відзначав, що М. Андрієнкові імпресіонізм «дав прозору гармонію барв, футуризм – потенцію творення, кубізм – упорядкованого просторового думання, пуризм – ясність позитивізму. Не поминули на даремне також інші здобутки: активність і психологічна насиченість експресіонізму, радість і вільність творення сюрреалістів і прозорість ритму супрематистів» [183, с. 6]. Отже, стиль М. Андрієнка перебував у процесі постійного оновлення, зазнаючи впливів характерних на той час мистецьких манер і течій. В українському мистецькому середовищі Парижа він був одним із найбільш шанованих авторитетів періоду еміграції 20-х рр. Цей авторитет не знижувався впродовж десятиріч – до самої смерті видатного майстра (1982 р.).

Не можна не згадати й малярську творчість Михайла Андрієнка, який майже все своє життя пов'язав із Парижем, вийшовши впевненим кроком на передові позиції авангардного мистецтва Європи. Усі стильові відміни – кубізм, конструктивізм, сюрреалізм – він пройшов етап за етапом, інтерпретуючи їх із властивою йому ретельністю й належним малярським тактом. Кубофутуристичні захоплення полонили молодого митця під час навчання в Петербурзі. Він пережив ці захоплення в Херсоні й далі у Парижі, працюючи в галузі чистої, майже пуристичної форми. Як слушно зауважив його добрий знайомий, відомий колекціонер В. Попович, «чиста гармонія, невимушена і вільна рівновага композиції як у рисунку, так і в кольорах, характерні для цих творів. У них видно дуже сильний ритм геометричних фігур» [167; с. 17]. Трансформуючи буття фігур у різні поєднання і заповнюючи площину рівномірно розкладеними елементами, він досягав цим лаконічної простоти та чистоти розв'язання простору. Різко геометричні форми перетинали заокруглені еліпсоподібні поєднання, що мали характер спіралі й привносили в спокійну атмосферу площини бурхливий динамізм. Своїм творам, виконаним упродовж 20-х рр., він давав узагальнені назви типу «Конструкція», «Композиція». Особливої ясності досягав Андрієнко в кольорових сполученнях, що мали

стабілізувати переходи форм з однієї площини до іншої. М. Андрієнко вживав спокійні тональні поєднання без контрастової напруги й динамізму, загальних конструктивних проєкціях він залишався прихильником гармонії.

Типовий прихильник кубістичних композицій, митець охоче застосовував методику коллажу, яку не залишав пізніше, через кілька десятиліть у сюрреалістичних й абстрактних просторових комбінаціях.

У 30-ті рр. митець пережив період, позначений впливами естетики сюрреалізму, зокрема «сюрреалістичної організації фігуративних елементів: музичних інструментів, мушлів, уламків каменів, пеньків, гілок у незвичних формах, поєднання архітектурних елементів (барельєфів, уламків колон, фризів...)» [250, с. 13]. У творах сюрреалістичного періоду відчуваємо типові для цього стилю майже натуралістичні форми, скомбіновані в певні візії, ненатуральні поєднання, що викликають подив. Від сюрреалізму М. Андрієнко перейшов до неореалізму. На кожному етапі своєї творчості він залишався великим і мудрим прихильником пуританської форми, що відповідала способу його мислення й створювала відповідний лад у житті.

Отже, визначаючи місце українських майстрів першої третини ХХ ст. у європейському мистецтві, переконуємося в тому, що вони у своїх пошуках йшли в єдиному руслі європейського художнього процесу, швидко наздогнавши хронологічні відставання, а потім, в окремих випадках, вириваючись уперед.

Доволі плідними для українського мистецтва були зв'язки з передовими зарубіжними художніми центрами (Мюнхен, Краків, Париж), де молоді живописці, скульптори, графіки опановували нові прийоми художньої виразності, набували широкої художньої ерудиції, яка стала такою необхідною для подальших новаторських пошуків. Поєднавши ці європейські знання зі своїм художнім талантом, який, безумовно, відображав українські національні традиції, українські митці створили низку модернових творів, які посіли визначне місце в авангарді не лише національного, а й європейського мистецтва.

Українській авангард протиставляє свій засліплювальний динамізм, свою захопленість реальним життям, навіть у найабстрактніших на перший погляд творах, свою духовність, земну, але не лише ту, що є результатом теоретичного та риторичного символізування, статиці західноєвропейського авангарду. Навіть порівняно з футуризмом,

український авангард випереджає естетику руху на поверхні, примушує вібрувати кольори в їх незайманій вітальності, звільняє їх від функцій ілюстрування і натомість розробляє нову естетику без пафосу й з наголосом на індивідуалізуючій функції. Особливості українського менталітету, прояви національної духовної культури, атмосфера, яка панувала в Україні на той час, – все це вплинуло на процес формування світоглядних засад кожного митця зокрема, зумовило специфіку й особливості його творчої манери. Батьківщина запалила в митців потяг до гармонії внутрішнього із зовнішнім, до відкриття і проникнення в незвідане, незбагненне, до глибокої емоційності їх творів, пишності барв і стрімкої динаміки. Завдяки цьому в усіх творах авангардистів присутній дух національного. Опанувавши європейську традицію, більшість українських авангардистів не сприйняла її в чистому вигляді. Українці збагатили її емоційністю, динамічністю, барвистістю, перенесли на національний ґрунт. У результаті з'явилися твори, перед якими світ схиляє голову.

На авангард України чекала трагічна доля. Наприкінці 20-х рр. творчість митців-авангардистів, яка ввібрала кращі традиції Сходу й Заходу і нерідко прокладала передові форпости в розвитку національної культури, була насильно припинена. Універсальна політизація художніх явищ, фактів і мистецтва загалом, діяльність ідеологізованої профспілки Рабмису, що скерувала мистецький процес у ложе політизованого конформізму, звуження мистецької ініціативи об'єднань України перед 1932 р. до єдиної платформи соціалістичного реалізму – політичного салону диктаторської системи, відкрили «зелене світло» для нової організації відповідної новому духові структури – всеукраїнської федерації радянських художників – і створювали широкий плацдарм для рішучої боротьби з формалістичними, тобто (читалося так!) буржуазно-націоналістичними напрямками художньої культури. Уже в середині 20-х рр. войовнича критика безапеляційно заявляла, тривожно б'ючи в дзвони пролетарської пильності: «Формалізм – річ цілком не байдужа, але не тим, чим хоче пролетарська влада... Нині формалізмом, «безідейністю» може захоплюватись тільки ворог революції» [102, с. 123]. Художній клімат Києва виявився суворішим від московського. Тому ані в О. Богомазова, ані в К. Малевича, ані в О. Екстер не залишилося в наступні десятиліття жодного відданого й діяльного учня. У нашому українському «бастіоні соцреалізму» ще

якось дозволялись ті чи ті стилістичні напівтони, обережні, «виходи за межі» в бік, скажімо, імпресіонізму, неореалізму, або й сюрреалізму, але аж ніяк не в бік отого абстракціонізму, за яким, як вважали тоді навіть «ліберали» й «помірковані», стояло якщо не ЦРУ, то принаймні якісь психічні збочення чи шахрайство. Передові художники змушені були або залишити батьківщину, або творити «соціалістичне» мистецтво, а хто не міг поступитися своїми ідеалами, був приречений на гоніння, злидні, був позбавлений всіляких умов для творчості.

Постанова «Про перебудову літературно–художніх організацій» (23 квітня 1932 р.) поклала не тільки край протистоянню між окремими творчими групами, а й вбила тяжкий ідеологічний клин у затихаюче, але живе тіло українського мистецького авангарду. Він був знівельований з іншими культурними проявами, які не задовольняли панівну і мистецьку, і політичну доктрину. Йому залишалося одна доля – доля Агасфена–вигнанця, засланого в підпілля художніх майстерень, – чекати й сподіватись.

Завдання для самоконтролю

1. Проаналізуйте основні тенденції і шляхи прориву «периферійного герметизму» в українській художній культурі початку ХХ ст.
2. Поясніть, як західноєвропейське авангардне мистецтво впливало на творчість українських митців; які новітні ідеї та прийоми творчості вони запозичили від своїх західних колег.
3. Визначте світоглядні, естетичні та художні особливості творчості українських митців-авангардистів, які вирізняли їх від європейських митців і стали запорукою унікальності та самобутності.
4. З'ясуйте впливи «українських парижан» (О. Екстер, О. Архипенка, М. Бойчука) на подальшу творчість західних митців-авангардистів.
5. Поміркуйте стосовно взаємозв'язків і взаємопідтримки між соціально-політичною утопією більшовицького режиму та творчістю українських авангардистів. Чому вони стали можливими?
6. Згадайте, якою була доля українського авангарду в час утвердження сталінського тоталітаризму.
7. Визначте роль і місце українського авангардного мистецтва у європейській мистецькій революції ХХ ст.

ВИСНОВКИ

Поняття *український авангард*, яке ввели в науковий обіг зарубіжні дослідники ще на початку 70-х рр. минулого століття, є цілком правомірним й необхідним, оскільки без його ґрунтовного аналізу об'єктивне висвітлення процесів і явищ, які відбувались у культурно-мистецтві Європи першої третини ХХ ст. було б не повним. Авангардне мистецтво України – самобутній феномен національної культури, що з'явився і розвивався в руслі європейської культури модернізму. Авангард в Україні має свої художньо-естетичні засади, хронологічні й регіональні межі, виразну національну специфіку.

Світоглядні та художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва сформувались як процес поступового синтезу передових ідей західноєвропейської естетики з елементами національної культури. На перших етапах своєї творчості українські митці-авангардисти вивчали, захоплювались і наслідували творчість європейських митців-новаторів. Проте із часом у роботах вітчизняних майстрів усе частіше і яскравіше виявляються риси власне національної художньої культури, які сягають коренями ще в прадавній українській примітив, народний іконопис, духовну культуру епохи бароко. З учнів і послідовників західноєвропейського авангарду українські художники самі стають засновниками та ініціаторами нових естетичних та формально-технічних художніх принципів, які займають вагоме, а подекуди і провідне місце в розвитку світової культури авангарду. Відбувся своєрідний зворотній процес: взявши за основу естетичні ідеї європейського авангарду вітчизняні митці збагатили їх оригінальними самобутніми рисами національної культури, створивши при цьому власну естетичну концепцію авангардизму, і представили її світові у вигляді теоретичних та художніх робіт, якими і понині захоплюється світова громадськість.

Авангардне мистецтво ХХ ст. виникло на Заході Європи і звідти прийшло на Україну. Відповідно, західноєвропейський і український авангард мають спільну – загальноєвропейську – філософсько-естетичну основу, початки якої сягають епохи античності. Ураховуючи наступність у розвитку філософської традиції, можна простежити процес розвитку та історичної трансформації тих філософсько-естетичних ідей, які лягли в основу естетики авангарду. Ці ідеї мають переважно ідеалістичне спрямування і обґрунтовують ірраціональну,

інтуїтивну, алегорично-символічну природу творчості. Визначну роль у розвитку естетичних ідей такого спрямування відіграли Платон, Плотін, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, ренесансні неоплатоніки, Кант, Шеллінг та інші німецькі романтики, Шопенгауер, Ніцше. Так, у Платона витвори мистецтва виступають як «тіні тіней», бо об'єктивна реальність – це «тінь» речей. Тому мистецтво не здатне виражати вищі духовні сутності. Звичайно, критика Платона була скерована проти сучасного йому натуралістичного за своєю основою античного мистецтва. Платон визнавав привабливість такого мистецтва, а тому вважав його небезпечним, відносячи його до тієї «неправильної» галузі людської діяльності, у якій вбачав бунт швидкоплинний проти вічного, людського розуму проти віри, чуттєвого проти духовного. Пізніше в неоплатонізмі, який виникає в умовах духовної кризи античності, знаходимо низку важливих ідей, що стали визначальними для подальшого формування філософсько-естетичної традиції, під впливом якої в ХХ ст. формувалась естетика авангарду. В розумінні видатного представника неоплатонізму – Плотіна – мистецтво повинне наслідувати не зовнішній вигляд природних предметів, а їх внутрішню ідеальну форму, ейдоси, які і є джерелами прекрасного. Художня творчість привідкриває завісу над мінливою реальністю буття, дозволяючи душі зануритися в істинну, божественну сутність краси. Естетичні ідеї Плотіна були органічно прийняті й творчо засвоєні християнською естетикою та художньою практикою Сереньовіччя. Концепція символічного образу Псевдо-Діонісія Ареопагіта, який найвище цінував «неподібні подібності» теж була органічним елементом у становленні цієї філософської традиції. Суттєвим внеском в її подальший розвиток були положення І. Канта щодо сутності прекрасного як розгляду форми в мистецтві без прагматичного уявлення про ціль, окремі погляди німецьких романтиків на природу творчості як форми вираження внутрішніх почуттів і переживань митця. Наступного поштовху для її розвитку надало вчення А. Шопенгауера про ірраціональну, інтуїтивну природу творчості, переваги мистецтва над наукою, особливості духовних і фізичних якостей митця. Ідеї цих філософів були затребувані за умов сприятливої духовної атмосфери Європи другої половини ХІХ–поч. ХХ ст. і своєрідним, опосередкованим чином вплинули на появу нової – модерністської естетики і художньої практики. Радикальні соціально-



економічні перетворення, науково-технічних прогрес, політичні катаклізми, а також криза раціоналізму у філософії на межі ХІХ–ХХ ст. призвели до кардинальних зрушень у людському світовідношенні, зміни світоглядних парадигм. З'явилися нові філософські напрями (інтуїтивізм, ірраціоналізм, психоаналіз, екзистенціалізм, феноменологія), у яких переосмислювалася сутність людини в її взаємозв'язках із навколишнім світом і, відповідно, радикально оновлювалися виражальні засоби і прийоми зображення людини в цьому світі. Мистецтво тепер звертається до недоступного прямому («буквальному») відтворенню. Вироблення нових образотворчих засобів, прагнення до типізації, підвищеної експресії, створення універсальних символів, лаконічних пластичних формул було спрямоване, з одного боку, на відображення внутрішнього світу людини, її станів (психічних, емоційних), з іншого – на посилення виразності, інформативності «тілесної» структури речей, оновлене бачення предметного світу аж до завдання створити «самостійний живописний (образотворчий) факт», сконструювати «нову реальність». Усі ці зміни у художній культурі призвели до революції в естетиці, яка відбулася у європейських країнах і стала визначальною для мистецтва ХХ ст.

Джерелами теоретико-естетичних і формально-технічних новацій українських авангардистів послуговувати передові ідеї європейської естетики авангарду, а також окремі прояви української національної культури, які й зумовили специфіку й самобутність вітчизняного авангарду. В мистецтві авангарду знаходимо окремі елементи художньої культури, генетично споріднені з українською народною творчістю, іконописом, мистецькою спадщиною епохи бароко, а саме: високий ступінь абстракції, глибокий символізм, відхід від зображення реальності, прагнення передати вищу, духовну сутність та ін. Специфіка теоретичних і художніх робіт вітчизняних митців-авангардистів, зумовлена безпосередніми впливами традицій національної культури на процес становлення їхнього світогляду, виразилась у таких проявах:

- динамізм, ритмічність (на відміну від західноєвропейської статичності);
- оптимізм, життєствердність, захопленість реальним життям (на Заході переважали песимістичні, а то й трагічні настрої);
- інтровертність, «зверненість у себе» (тоді як на Заході – епатаність, прагнення шокувати і вразити публіку);

– барвистість і насиченість кольорів (на противагу західній монохромності);

– утопізм, який проявився в прагненні за допомогою революції соціальної здійснити революцію в мистецтві, утвердити нові естетичні принципи;

– космічність, намагання відобразити у своїй творчості вічні цінності та ідеали, досягнути гармонії мікрокосму й макрокосму.

Естетична революція в Україні проходила в руслі європейської, маючи самобутнє національне забарвлення. Українські митці-авангардисти, ознайомившись із новаціями своїх західних колег, створили власні естетичні концепції у яких обґрунтовувалися нові авангардні напрями в мистецтві.

1914 р. О. Богомазов виклав основні положення українського кубофутуризму в трактаті «Живопис та елементи». Митець намагається здійснити градацію живописних елементів, доводячи її до найменшої вартісної одиниці – крапки, яка, підкоряючись динаміці руху, переростає в лінії, живописні площини, середовище й т. ін. Це динамічне бачення матеріалу веде О. Богомазова до розуміння генези художньої форми.

Творцем самобутньої течії абстракціонізму – супрематизму є К. С. Малевич. У маніфесті «Від кубізму до супрематизму. Новий живописний реалізм» (1915) він сформулював теоретичні засади супрематизму. За його уявленнями, нова, вища реальність, пізнана внутрішнім духовним зором, могла бути виражена через безпредметні живописні сутності, явлені площинами кольору й занурені в білу, космічно-безмірну безодню. Динаміка, форма і колір – основні живописні цінності супрематизму.

Засновником кубізму в скульптурі став О. Архипенко. На його думку, життям керує закон космічного динамізму, а людина черпає енергію та ідеї з космічної творчої сили й розвиває творчість до граничного ступеня, де дух і матерія з'єднуються. Творчість має інтуїтивну, спонтанну природу. Істинне мистецтво глибоко символічне.

В естетиці українських авангардистів особливого й самобутнього трактування набувають такі живописні елементи, як рух, динаміка, ритм (у живописі Богомазова, Малевича, Бурлюків), колір (у супрематизмі Малевича, «кольорописі» Пальмова, «скульптоживописі»



О. Архипенка), форма (у супрематичних композиціях К. Малевича, кубістичній пластиці О. Архипенка).

Формація авангарду України, як і авангарду всіх європейських народів, становить одне нероздільне ціле, позначене певними національними відмінами й особливостями. З учнів і послідовників українські майстри поступово перетворилися на самостійних засновників окремих авангардних напрямів, які відіграли вагомую роль у європейській мистецькій революції ХХ ст. – кубізм і скульптоживопис О. Архипенка, неовізантизм М. Бойчука, кубофутуризм О. Богомазова та О. Екстер, супрематизм К. Малевича. Під впливом соціально–політичної, духовної ситуації, яка склалася в Україні в 10–20-ті рр., тут виникли такі види авангардного мистецтва, які не мали аналогів у Західній Європі – агітаційно-масове мистецтво, виробниче мистецтво, українська конструктивістська сценографія.

Отже, найсучасніші передові прояви західноєвропейської культури, сприйняті представниками українського авангарду, були перетворені й одухотворені ними такою мірою самобутності, що повернулись на Захід як українське національне відкриття, відігравши колосальну роль у розвитку світової культури. Авангардне мистецтво України перших трьох десятиріч ХХ ст. – один із таких проявів національної культури, у яких вона виходить із рівня провінційності на рівень кращих світових досягнень. Саме в такій якості ми намагалися розглянути цей феномен вітчизняної культури. У посібнику здійснено спробу комплексно проаналізувати український художній авангард ХХ ст. як феномен сучасної європейської культури, але історико-філософська генеза його естетики, взаємозв'язки і взаємовпливи з іншими проявами національної культури, особливості виявів авангарду в інших сферах культури вимагають подальшого всебічного наукового аналізу та вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Авангард, остановленный на бегу: альбом. Авт. сост.: С. М. Турутина и др. ; авт. ст. : Е. Ф. Ковтуни и др. Ленинград : Аврора, 1989. 283 с.
2. Авангард: витоки і традиції : путівник по фондах херсонських зібрань. Херсон. обл. універс. наук. б-ка ім. О. М. Горького. Уклад. : Г. М. Бахматова та ін. ; ред. Л. І. Зелена. Херсон, 1995. 34 с.
3. Антонич Б.-І. Національне мистецтво: спроба ідеалістичної системи мистецтва. *Наука і культура. Україна* : щорічник. Київ, 1990. Вип. 24. С. 230–239.
4. Антонович Д. Тимко Бойчук. *Хроніка–2000*. Київ, 1997. Вип. 17/18. С. 339–248.
5. Архипенко Олександр: Візія і тяглість : альбом–каталог / упоряд. : М. Шуст і Р. Ляброс ; куратор Я. Лешко ; Укр. музей у Нью-Йорку при співпраці з вид. «Родовід». Київ, 2005. 256 с. : 66 іл.
6. Архипенко О. Про себе. *Всесвіт*. 1968. № 1. С. 106–111.
7. Архипенко О. Теоретичні нотатки. *Хроніка–2000*. Київ, 1993. Вип. 5(7). С. 208–255.
8. Архипенко: 2–25 лютого, 1973 : каталог. Чикаго : Укр. ін-т модер. мистецтва, 1973. 16 с.
9. Асеева Н. Винахідник простору. *Синтези*. 1994. № 1. С. 52–57.
10. Асеева Н. Етюди мистецтвознавця. *Хроніка–2000*. Київ, 1995. Вип. 2/3. С. 276–294.
11. Асеева Н. Звільнення від стереотипів. *Всесвіт*. 1991. № 10. С. 193–196.
12. Асеева Н. Ю. Українсько-французькі художні контакти на зламі ХІХ–ХХ ст. *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*. Київ, 1993. С. 181–188.
13. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: конец ХІХ – нач. ХХ века. Киев : Науч мысль, 1989. 200 с.
14. Асеева Н. Ю. Художественные контакты Советской Украины и Франции в 20–30-е годы. *Совет. искусствознание*, 81. 1982. Вып. 1. С. 293–307.
15. Афасижев М. Западные концепции художественного творчества. Москва: Высш. шк., 1990. С. 176.



16. Афасижев М. Иррационально-биологические тенденции в современных концепциях художественного творчества. Проблемы художественного творчества. Москва, 1975. С. 78–95.
17. Афасижев М. Н. Фрейдизм и буржуазное искусство. Москва: Наука, 1971. 128 с.
18. Бажанов Л. А. К суждению об авангардизме и неоавангардизме. *Советское искусствознание*. 1978. Вып. 1(77). С. 16–55.
19. Безручко-Росс О. Роль Архипенка в мистецтві ХХ–го століття. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1987. № 27. С. 6.
20. Белая Г. Авангард как богоборчество. *Вопросы литературы*. 1992. Вып. 3. С. 115–124.
21. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 525 с.
22. Бенуа О. Салон–2. 1910–1911. Международная художественная выставка : каталог / устроитель В. А. Издебский ; О. Бенуа. Одесса : Тип. «Одес. новостей», 1911–1912. 36 с.
23. Бергсон А. Собрание сочинений : в 5–ти т. Изд. 2–е. СПб. : изд. М. А. Семенов, 1913–1914. Т. 1–5.
24. Берковский Н. Я. Эстетические позиции немецкого романтизма. *Литературная теория немецкого романтизма : документы / под ред. Н. Я. Берковского*. Ленинград, 1934. С. 253–258.
25. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев : Путь к истине, 1991. 407 с.
26. Блакитний Є. Національне та інтернаціональне в мистецтві. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1972. № 12. С. 13–27.
27. Блакитний Є. Творчий шлях українських митців. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія, 1981. № 21. С. 5–7.
28. Богомазов А. Живопись и элементы (из трактата). *Наше наследие*. 1991. № 2. С. 144.
29. Богомазов А. Ритм. *Новий круг*. 1992. № 1. С. 130–152.
30. Богомазов О. Живопис та елементи. *Наука і культура. Україна : щорічник*. Київ, 1989. Вип. 23. С. 464–465.
31. Богомазов О. Картина – глядач : (фрагменти з трактату). *Хроніка -2000*. – Київ, 1992. Вип 1. С. 140–155.
32. Богомазов О. Каталог творів. Київ, 1991. 20 л.: іл.
33. Брюховецька Л. Інтеграція у світову культуру. *Пам'ятки України*. 1994. № 3/6. С. 2.

34. Бурлюк Д. Воспоминания отца русского футуризма. *Минувшее: исторический альманах*. Москва, 1991. Вып. 5. С. 7–53.
35. Бурлюк Д. Зі спогадів футуриста. *Хроніка–2000*. К., 1994. Вип. 3/4. С. 237–246.
36. Бурлюк Давид Давидович. 1882–1963. Живопись 20–30-х гг. : альбом / сост. А. М. Муратов, авт. вступ. ст. В. С. Манин. СПб. : Художник, 1991. С. 49.
37. Буценко О. Прорив. *Всесвіт*. 1992. № 3/4. С. 182.
38. Вагнер Г. К. О чертах космологизма в народном искусстве. *Древняя Русь и славяне*. Москва, 1978. С. 321–326.
39. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва ; Ленинград, 1930. 289 с.
40. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / под ред. У. Кухирт, Г. А. Недошивина, З. С. Пышновской, Б. И. Росточки. Москва:Наука, 1980. 374 с.
41. Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь : в 3-х т. Т. 1–3. СПб. : Кольна, 1995–1997.
42. Воррингер В. Абстракция и духотворение. *Современная книга по эстетике : антология*. Москва, 1957. С. 459.
43. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. Москва : Прогресс : Культура, 1995. 480 с.
44. Головин В. Полузабытые страницы русского авангарда. *Творчество*, 1991. № 12. С. 10–12.
45. Голубець М. Архипенко. Львів, 1992. 56 с.
46. Горбачев Д. Импрессионизм вечного или как материя превращается в энергию. *Новый круг*. 1992. № 1. С. 153–155.
47. Горбачов Д. Гра в хаос від бароко до авангарду. *Всесвіт*. 1992. № 3/4. С. 183–184.
48. Горбачов Д. Екстер у Києві і Парижі. *Всесвіт*. 1988. № 10. С. 168–176.
49. Горбачов Д. І архаїст, і футурист. *Хроніка–2000*. К., 1993. Вип. 5(7). С. 198–208.
50. Горбачов Д. Лицарі голодного ренесансу. Упоряд. Сінченко О. К.: Дух і Літера, 2020. 376 с.з іл.
51. Горбачов Д. На карті українського авангарду. *Культура і життя*. 1991. 13 квіт. С. 6.
52. Горбачов Д. Наївність – цинізм цнотливості: Д. Бурлюк. *Хроніка–2000*. Київ, 1994. Вип. 3/4. С. 229.



53. Горбачов Д. Не для грошей народжений, або логіка краси. *Хроніка-2000*. Київ, 1992. Вип. 1. С. 130–139.
54. Горбачов Д. Новаторство і романтика. *Мистецтво*. 1969. № 1. С. 34–36.
55. Горбачов Д. Український авангард у європейській мистецькій революції ХХ ст. *Пам'ятки України*. 1991. № 4. С. 22–29.
56. Горбачов Д. О. Пророчий рукопис. *Наука і Культура. Україна : щорічник*. К., 1989. Вип. 23. С. 456–458.
57. Гординський С. Мистецький світ Архипенка. *Терем*. Дейтройд, 1990. Ч. 10. С. 39.
58. Гординський С. Модернізм і українське мистецтво. *Діло*. 1930. 17 верес. С. 4.
59. Гординський С. Олександр Архипенко та його місце в українському мистецтві. *Сучасність: література, мистецтво, суспільне життя*. Мюнхен, 1987. Травень, 4/5. С. 28–53.
60. Горський В. С. Історія української філософії. Київ: Наук. думка, 1996. 286 с.
61. Горячева Т. Малевич и Монадриан. *Искусство*. 1992. № 2. С. 41–44.
62. Гойко Л. Український представник кіноавангарду. *Хроніка-2000*. К., 1995. Вип. 2/3. С. 294–300.
63. Гречанюк С. Химерна гілка вічного дерева. *Вітчизна*. 1987. № 4. С. 179–189.
64. Грищенко О. Авангард як традиція. *Прапор*. 1989. № 7. С. 157–166.
65. Гройс П. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата». *Вопросы философии*, 1990. № 11. С. 67–68.
66. Гропиус В. Идея и структура Баухауза. *Границы архитектуры*. Москва, 1971. С. 229–245.
67. Гурьянова Н. Супрематизм и цветопись. *Русский авангард в кругу европейской культуры*. Москва, 1993. С. 48–50.
68. Даревич Д. Абстрактні ікони Віталія Сазонова. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 3. С. 18–19.
69. Дмитриева Н. А. Живое прошлое (Судьбы искусства). *Иностранная литература*. 1988. № 1. С. 197–206.
70. Дмитриева Н. А. Опыт самосознания. *Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве ХХ века*. Москва, 1984. С. 6–51.
71. Дністренко Я. Життя для України. *Тернопіль*. 1993. № 4. С. 69–71.

72. Довженко Г. Із спогадів про Бойчука і бойчукістів: сторінки щоденника. *Наука і суспільство*. 1990. № 3. С. 33–36.
73. Дуда І. Бойчук, бойчукізм, бойчукісти. *Тернопіль*. 1991. № 2. С. 36–37.
74. Дух України: 500–ліття малярства : збірка вибраних картин із фондів Державного музею українського образотворчого мистецтва у Києві : виставка у пошану сторіччя українського поселення у Канаді. Упоряд. І. Горбачева [та ін.]. Вінніпег : Мистецька галерея, 1991. 333 с. : іл.
75. Егоров І. М. Малевич. Київ ; Москва : Знання, 1990. 56 с.
76. Жданова О. Довга дорога до глядача. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 2. С. 28–31.
77. Живопись 20–30–х гг. : альбом. Сост. А. М. Муратов ; авт. вступ, ст. В. С. Манин. СПб. : Художник РСФСР, 1991. 200 с.
78. Завалишин В. США и Малевич. *Независимая газета*. 1991. 14 мая.
79. Западноевропейская эстетика XX века. Сборник. Вып. 1. Некоторые направления западной эстетики. М: Знание, 1991. 64 с.
80. Западноевропейская эстетика XX века. Сборник. Вып. 2. О духовности искусства. М. : Знание, 1991. 64 с.
81. Іванкін І. Зелена долина Андрієнка-Нечитайла. *Хроніка–2000*. К. : [б. в.], 1995. Вип. 2/5. С. 300–309.
82. Іваньо І. Очерк развития эстетической мысли на Украине. М. : Искусство, 1981. 423 с.
83. Івбуніс В. Я. Модернизм и постмодернизм. М. : Знание, 1988. 64 с.
84. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. К. : Наук. думка, 1986. 285 с.
85. Іконников А. Нициональное и интернациональное в предметно-пространственной среде меняющегося мира. *Декоративное искусство СССР*. 1982. № 12. С. 27–31.
86. Искусство: Современные творческие процессы : сб. ст. Под ред. И. Е. Светлова М. : Наука, 1993. 248 с.
87. Искусствознание запада об искусстве XX века : сб. ст. Под ред. А. А. Карягина М. : Наука, 1988. 179 с.
88. Каган М. С. Культура – философия – искусство. М. : Знание, 1988. 64 с.
89. Кандинский В. О духовном в искусстве. *Творчество*. 1988. № 8. С. 36.



90. Кандинский В. Содержание и форма. *Салон-2. 1910–1911 : междунар. худож. выставка : каталог*. Устроитель В. А. Издебский. Одесса, 1911–1912.
91. Кант И. Сочинения : в 6-ти тт. Под общ. ред. В. Ф. Асмуса. Т. 3, Т. 5. М. : Мысль, 1963–1966.
92. Карабутенко І. Талант передбачення. *Всесвіт*. 1987. № 5. С. 57–83.
93. Карасик И. Изобразительное искусство в новой культуре. Судьба авангарда. *Вопросы искусства*. М., 1994. № 1. С. 222–235.
94. Кашуба О. Виставка «Ланка» та її висвітлення в київській періодиці. *Сучасність*. 1997. № 12. С. 153–156.
95. Киянице М. Українське бароко як явище світової культури. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 4. С. 30–32.
96. Клименко Н. Нарбутівські романи в барвах. *Українська культура*. 1996. № 9/10. С. 16–17.
97. Ковалев А. Парадокс авангардиста: Об исторических судьбах раннего русского модернизма. *Творчество*. 1989. № 8. С. 17–19.
98. Ковальська Л. Авангард на Україні. *Дух України : 500-ліття малярства : альбом*. Вінніпег : [б. в.], 1996. С. 98.
99. Ковжун П. Александр Архипенко. *Творчество*. 1989. № 10. С. 19.
100. Ковтун Е. «Победа над солнцем» – начало супрематизма. *Наше наследие*. 1989. № 2. С. 121–127.
101. Коптілов В. Від Тібру до Дніпра. *Сучасність*. 1997. № 2. С. 139–149.
102. Корак В. Література минулого і жовтень. *Гарт*. 1924. № 7. С. 116, 123.
103. Корнієнко Н. Біля джерел сценографії. *Наука і культура : щорічник*. К. : [б. в.], 1985. С. 492–493.
104. Костюк О. Міст через прірву забуття. Нові погляди на українське бароко / О. Костюк, О. Федорук. *Культура і життя*. 1989. 30 лип. С. 2.
105. Красильникова О. Прерогатива ірраціонального чи артефакт? (про національну ментальність в творчості А. Петрицького). *Образотворче мистецтво*. 1996. № 2. С. 15–16.
106. Красильникова О. Українська сценографія 20-х років у системі класичного авангарду. *Сучасність*. 1993. № 12. С. 157–173.
107. Кричевський Ф. Спогади, статті, документи. К. : Мистецтво, 1972. 122 с.

108. Крючкова В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений. М. : Изобраз. искусство, 1984. 304 с.
109. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. М. : Политиздат, 1980. 270 с.
110. Курбас Л. Сегодня украинского театра и «Березиль». *Лесь Курбас : Статьи и воспоминания о Л. Курбасе : Литературное наследие.* М. : [б. и.], 1988. С. 403.
111. Ладижинський В. Українські митці в Парижі. *Нотатки з мистецтва.* Філадельфія : [б. в.], 1973. № 13. С. 17–33.
112. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посіб. К. : Либідь, 1997. 224 с.
113. Левчук Л. Т. Інтуїтивізм і питання художньої творчості. К. : Мистецтво, 1969. – 93 с.
114. Левчук Л. Т. Психолоанализ: от бессознательного к «усталости от сознания». Киев : Вища шк., 1989. 183 с.
115. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Ленинград : Совет. писатель, 1989. 718 с.
116. Липатов В. При отсутствии блаженного идиотизма. *Юность.* 1988. № 12. С. 65–66.
117. Листи К. С. Малевича до художників Л. Ю. Крамаренка та І. О. Жданко. *Хроніка–2000.* К. : [б. в.], 1993. Вип. 3/4. С. 232–241.
118. Личковах В. А. Леверкюнівська душа авангарду. *Філософська і соціологічна думка.* 1992. № 9. С. 37–52.
119. Личковах В. А. Світовідношення як переживання. *Філософська і соціологічна думка.* 1993. № 5. С. 121–135.
120. Личковах В. А. Национальный стиль искусства. *Философские науки.* 1992. № 1. С. 14–26.
121. Личковах В. А. Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу : дис. ... д-ра філос. наук. К., 1996. 372 арк.
122. Лобановський Б. Художник і світ речей. *Всесвіт.* 1968. № 1. С. 105–112.
123. Мазаев Л. Концепция «производственного искусства» 20-х годов: историко-критический очерк. М. : Наука, 1975. 270 с.
124. Макаров А. Повернення авангарду. *Сучасність.* 1993. № 2. С. 138–145.
125. Макаров А. Світло українського бароко. К. : Мистецтво, 1994. 288 с.



126. Малевич К. Автобіографічні записки 1918–1933. Київ: Родовід, 2017. 96с.
127. Малевич К. Розділи з автобіографії художника. К., 1993. Вип. 3/4. С. 241–248.
128. Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. *Собрание сочинений: в 5-ти т.* Т. 1. М. : Гилея, 1995. С. 186, 189.
129. Малевич К. Собрание сочинений : в 5–ти т. Т. 1. М. : Гилея, 1995. 393 с.
130. Малевич К. Супрематизм. *Собрание сочинений: в 5-ти т.* Т. 3. М., 1995. Витебск : [б. и.], 1920.
131. Малевич К. Художник и теоретик : альбом. М. : Советский художник, 1990. 240 с.
132. Малевич К. С. Письма М. В. Матюшину. *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год.* Ленинград : [б. и.], 1976. С. 192.
133. Манифесты итальянского футуризма: собр. манифестов Мари-нетти, Боччиони, Карра, Русало, Севериже, Прателла, Сен-Туан. М: [б. и.], 1914. 77 с.
134. Маньковская Н. П. Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. М. : Знание, 1982. 64 с.
135. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ ст. і Західна Європа. *Все-світ.* 1990. № 7. С. 169–180.
136. Мастера искусства об искусстве : в 7-ми т. Т. 5. Кн. 1. *Искусство конца XIX – нач. XX вв. : избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов.* Под ред. А. Губера. М. : Искусство, 1969. 448 с.
137. Мерло–Понти М. Око и дух. М. : Искусство, 1992. 63 с.
138. Мистецтво України: енциклопедія. Т. 1. Відп. ред. А. В. Кудрицький. К. : Укр. Енцикл. ім. М. П. Бажана, 1995.
139. Міщенко Г. Традиція і авангард (в українському малярстві). Образотворче мистецтво. 1994. № 2. С. 18–20.
140. Мигунов А. С. VULGAR: эстетика и искусство во второй половине XX века. М. : Знание, 1991. 64 с.
141. Мириманов В. Искусство и миф. М. : Согласие, 1997. 328 с.
142. Мистецькі карти «Artists of the Ukrainian Avant-Garde». К: Літера і Дух, 2015. 64 с.
143. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М. : Искусство, 1991. 606 с.

144. Мяло К. Г. Космогонические образы мира: между Западом и Востоком. *Культура, человек и картина мира*. М. : [б. и.], 1987. С. 261–299.
145. Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. Сост. предисл., подгот. текста и общ. ред. Л. Г. Андреев ; коммент. Г. К. Косиков. М. : Прогресс, 1986. 638 с.
146. Найден О. Малевич Мужичський. *Хроніка-2000*. К., 1993. Вип. 3/4. С. 210–232.
147. Наков А. Русский авангард . М. : Искусство, 1991. 190 с.
148. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев : Мистецтво, 1981. 365 с.
149. Нарбут Г. Автобіографія. Листи до дружини. *Хроніка–2000*. 1996. Вип. 16. С. 211.
150. Німенко А. Невтомний шукач. *Всесвіт*. 1987. № 5. С. 150–158.
151. Нідгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у XX ст. *Дух України : 500–ліття малярства : альбом*. Вінніпег : [б. в.], 1996. С. 101.
152. Ницше Ф. Полное собрание сочинений. Т. 1. М. : [б. и.], 1912.
153. Новиков А. В. Мифотворческая концепция искусства в интуитивистской эстетике А. Бергсона. *Проблемы художественного творчества: критический анализ : сб. ст.* АН СССР, Ин-т философии ; ред. М. Ф. Овсянников. М. : [б. и.], 1975. С. 49–61.
154. Новиков А. В. От позитивизма к интуитивизму : Критические очерки буржуазной эстетики. М. : Искусство, 1976. 255 с.
155. Новикова О. Из забуття... *Вітчизна*. 1990. № 12. С. 205–207.
156. Новикова О. Український авангард у Загребі. *Вітчизна*. 1992. № 2/3. С. 202.
157. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. Львів : Основа, 1993. 106 с.
158. Нога О. Мистецтво українського авангарду. *Універсум*. 1994. № 4/5. С. 42.
159. Олександр Архипенко: Візія і тяглість : альбом–каталог. Упоряд. : М. Шуст, Р. Ляброс ; куратор Я. Лешко ; Укр. музей у Нью-Йорку при співпраці з вид-вом «Родовід». К. : [б. в.], 2005. 256 с. : 66 іл.
160. Пальмов В. Про мои работы. *Наше наследие*. 1991. № 2. С. 145.



161. Певний Богдан. «Я почуваю себе, як Садко...»: Українське малярство за кордоном. *Україна*. 1989. № 42. С. 12–13.
162. Петрова О. «Напівобрази» Казимира Малевича. *Сучасність*. 1995. № 6. С. 166–168.
163. Піскорський К. Роздуми художника. *Хроніка–2000*. К. : [б. в.], 1997. Вип. 17/18. С. 255–275.
164. Платон. Избранные диалоги. М. : Худож. лит., 1965. 441 с.
165. Плотин. Эннеады. Киев : УЦИММ–Пресс, 1995. 390 с.
166. Полевой В. Другое искусство: об авангардистах XX в. *Декоративное искусство СССР*. 1991. № 1. С. 4–7.
167. Попович В. Михайло Андрієнко. Мюнхен : [б. в.], 1969.
168. Прокопович Ф. Філософські твори: у 3-х т. Т. 2. К: Наук. думка, 1979. 512 с.
169. Пунин Н. О Татлине. М. : Лит.-худож. узд-во «РА», 1994. 127 с.
170. Редько К. Дневники, воспоминания, статьи. М. : Советс. художник, 1974. 136 с.
171. Репин И. Е. Далекое близкое. 5–е изд. М. : Захаров, 2002. 400 с.
172. Робинсон Э. Апофатическое искусство К. Малевича. *Человек*. 1991. № 5. С. 63–70.
173. Рубан В. В. Забытые имена : Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX века. Киев : Наук. думка, 1989. 250 с.
174. Рубцов Н. Н. Символ в искусстве и жизни. М. : Наука, 1991. 176 с.
175. Русский авангард: статьи и материалы. *Наше наследие*. 1982. № 2. С. 111–135.
176. Садиленко Ю. Художник Віктор Пальмов. *Життя й революція*. 1929. № 11. С. 123.
177. Салон-2. 1910–1911 : Международная художественная выставка : [каталог] Устроитель В. А. Издебский. Одесса : Тип. «Одесских новостей», 1911–1912. 36 с.
178. Сарабьянов Д. К. Малевич и искусство первой трети XX века. *Искусство*. 1988. № 11. С. 34–38.
179. Сарабьянов Д. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М. : Искусство, 1993. 413 с.
180. Сахарук В. Повернення андеграунду. Київ. 1993. № 2. С. 163–165.
181. Семчишин М. Тисяча років української культури. К. : Наук. думка, 1993. 550 с.
182. Сидор О. Шукач нових форм. Образотворче мистецтво. 1987. № 6. С. 18–19.

183. Січинський В. Андрієнко. Львів : Асоц. незалеж. укр. мистців, 1934.
184. Сліпка-Москальців О. М. Бойчук. Харків: Рух, 1930. 52 с.: іл.
185. Смирнов Л. Год Малевича. *Наше наследие*. 1989. № 2. С. 113, 131.
186. Современная книга по эстетике : антология. Пер. с англ. Э. Н. Глаголевой, В. М. Закладной, Ю. Ивановой ; общ. ред. А. Егорова. М. : Иностран. лит., 1957. 603 с.
187. Соколюк Л. Бойчукізм і проблеми стилю в українському мистецтві першої третини ХХ ст. К. : НМК ВО, 1993. 48 с.
188. Спогади дочки О. Богомазова. Вступ. сл. Е. Димшиця. *Українське мистецтвознавство*. 1993. Вип. 1. С. 128.
189. Степашенко А. Український авангард сьогодні. *Київ*. 1990. № 8. С. 149–156.
190. Степовик Д. Модернізм чи традиція? *Наука і культура : щорічник*. 1988. Вип. 22. С. 477.
191. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – нач XX века. М. : Советс. художник, 1984. 296 с.
192. Столярчук Н. Український авангард ХХ століття. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 196 с.
193. Стригалева А. «Крестьянское», «городское» и «вселенное» у Малевича. *Творчество*. 1989. № 4. С. 26–30.
194. Тарасов О. Икона в русском авангарде 1910–1920. *Искусство*. 1992. № 2. С. 50.
195. Тарнавський О. 50 років боротьби за свободу мистецтва. *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія : [б. в.], 1968. № 7. С. 5–10.
196. Татлін і Україна : Спогади сучасників. *Хроніка–2000*. К. : [б. в.], 1994. Вип. 1/2. С. 215–255.
197. Тахо-Годи А. А. Термин «символ» в древнегреческой литературе. *Вопросы классической литературы*. М. : [б. и.], 1986. Вып. 7. С. 55–56.
198. Трое : сборник. Сост. : В. Хлебников и др. СПб. : Журавль, 1913. 96 с.
199. Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи. *Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. : антология*. М. : [б. и.], 1993. С. 220–227.
200. Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе. М. : Инфо-Арт, 1991. 112 с.



201. Трубецкой Е. Умозрение в красках. *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : антология*. М. : [б. и.], 1993. С. 125–220.
202. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М. : Изд-во МГУ, 1993. 245 с.
203. Українська радянська енциклопедія. Т. 1 /за ред. М. П. Бажана. К. : Голов. ред. УРЕ, 1977. 639 с.
204. Українська художня культура. За ред. І. Ф. Ляшенка. К. : Либідь, 1996. 416 с.
205. Українське бароко та європейський контекст. Редкол. : О. Г. Костюк [та ін.]. К. : Наук. думка, 1991. 225 с.
206. Українське барокко : матеріали I конгресу Міжнар. асоц. Україністів, 27 серп. – 3 верес. 1990 р. / відп. ред. О. Мишанич. К. : АН України, Ін-т укр. археографії, 1993. 259 с.
207. Українське малярство XVII–XX століть : каталог виставки / передм. Д. Антоновича, Ф. Ернста, Д. Щербаківського. К. : [б. в.], 1929.
208. Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період : зб. наук. пр. К. : Наук. думка, 1989. 480 с.
209. Українське народне малярство XIII–XX століть : Світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд. : В. І. Свенціцька, В. П. Откович. К. : Мистецтво, 1991. 304 с. : іл.
210. Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. К. : Мистецтво, 1996. 400 с.
211. Український художній авангард: маніфести, публіцистика, спогади, бесіди, листи. Упоряд. Дмитро Горбачов. Київ: Дух і Літера, 2020. 640 с., 32с. іл.
212. Уроки майстра. Лекції М. Бойчука. *Наука і культура : щорічник* / голов. ред. О. Сергієнко. К., 1988. С. 444–451.
213. Утевська П. Сюжети з українського кубофутуризму. *Вітчизна*. 1988. № 9. С. 200–208.
214. Федорук О. Апіїв шлях українського мистецтва. *Універсум* 1995. № 56. С. 40–44.
215. Федорук О. Українське мистецтво поза межами батьківщини. *Вісник міжнародної асоції українців*. 1990. № 1. С. 29–30.
216. Федорук О. К. Авангард України : Поміж сходом і Заходом. 1910–1930. *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів*. К. : [б. в.], 1993. С. 5–43.

217. Флоренский П. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. *Декоративное искусство СССР*. 1982. № 1. С. 25–29.
218. Флоренский П. Обратная перспектива. *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : антология*. М. : [б. и.], 1993. С. 247–265.
219. Флоренский П. «Органопротекция». *Декоративное искусство СССР*. 1969. № 12. С. 39–43.
220. Фрейд З. Психология бессознательного. М. : Просвещение, 1989. 448 с.
221. Фрейд З. Толкование сновидений. Киев : Здоров'я, 1991. 480 с.
222. Череватенко Л. Промовте – життя моє – і стримайте сльози... Наука і культура. Україна : щорічник. К., 1987. Вип. 21. С. 369.
223. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. К. : Вид-во Орій при УКСП Кобза, 1992. 230 с.
224. Чижевський Д. Філософія Г. Сковороди. Х. : Прапор, 2004. 272 с.
225. Шатских А. С. Казимир Малевич. М. : Слово, 1996. 96 с. : ил.
226. Шеллинг Ф. Система трансцендентного идеализма. *Сочинения : в 2-х т.* Т. 1. М. : [б. и.], 1987. Т. 1. С. 227–489.
227. Шеллинг Ф. Философия искусства. М. : Искусство, 1966. 496 с.
228. Шкандрій М. Модернізм, авангардизм і естетика Михайла Бойчука. *Сучасність*. 1995. № 9. С. 137–148.
229. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20–х. Слово і час. 1993. № 8. С. 51–57.
230. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. *Собрание сочинений : в 5-ти т.* М. : [б. и.], 1992. Т. 1. С. 202–740.
231. Шопенгауэр А. О воле в природе : пер. с нем. М. : Наука, 1993. 672 с.
232. Шопенгауэр А. Статьи философские, эстетические и афоризмы. Харьков : [б. и.], 1888.
233. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание. *Новый круг*. 1989. № 12. С. 222–229.
234. Эстетика : словарь / под общ. ред. А. Беляева и др. М. : Политиздат, 1989. 447 с.
235. Эстетические ценности в системе культуры : сб. науч. ст. АН СССР, Ин-т философии. М. : б. и., 1986. 151 с.
236. Яковлев Е. Г. Заметки об эстетике русского авангарда. *Философские науки*. 1989. № 9. С. 90–95.

ДОДАТКИ



Архипенко О. Голова. 1913.



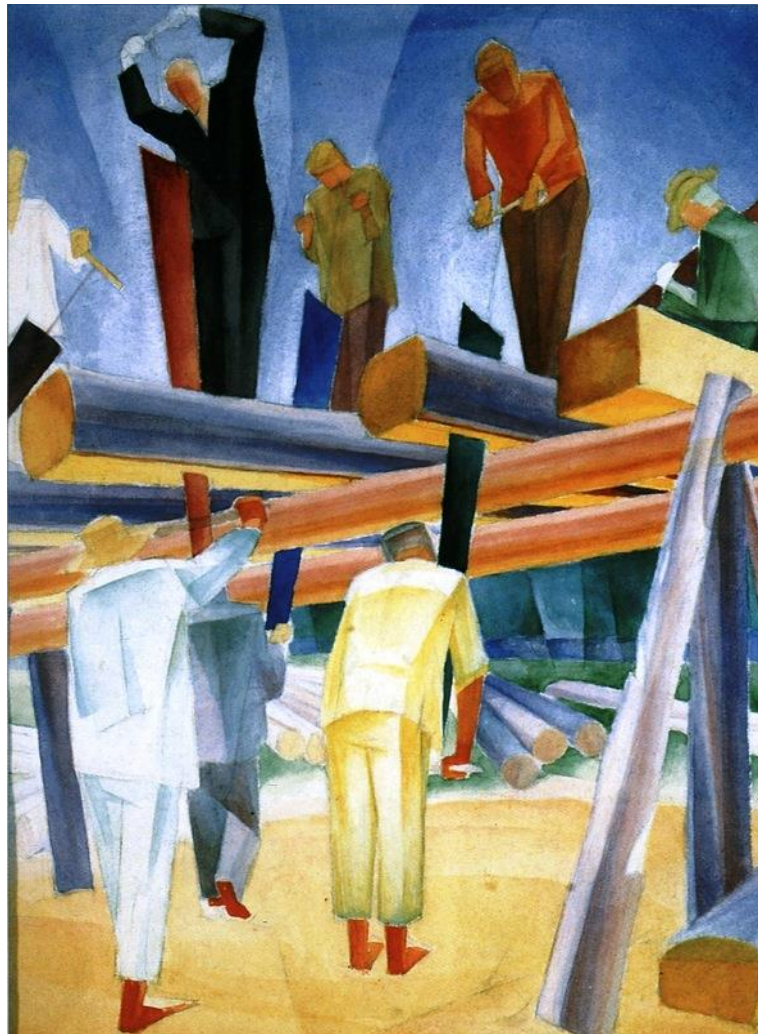
Архипенко О. Карусель Перо. 1913.



Архипенко О. Жінка, яка розчісується. 1913.



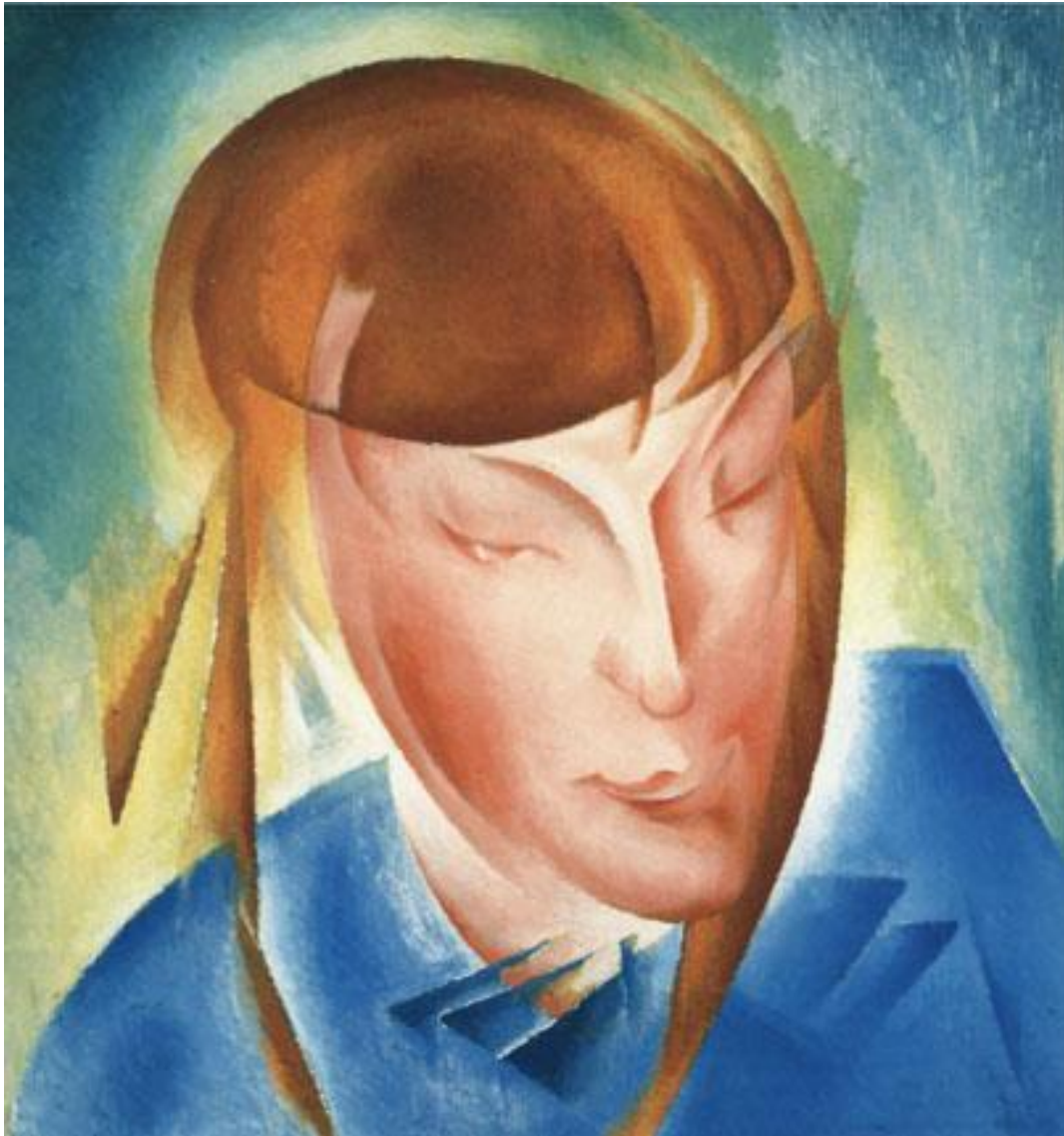
Архипенко О. Королева Шеба. 1961.



Богомазов О. Пиллярі. 1925.



Богомазов О. Тирсоноси. 1929.



Богомазов О. Портрет доньки. 1928.



Бойчук М. Пророк Ілля. 1912–1913.



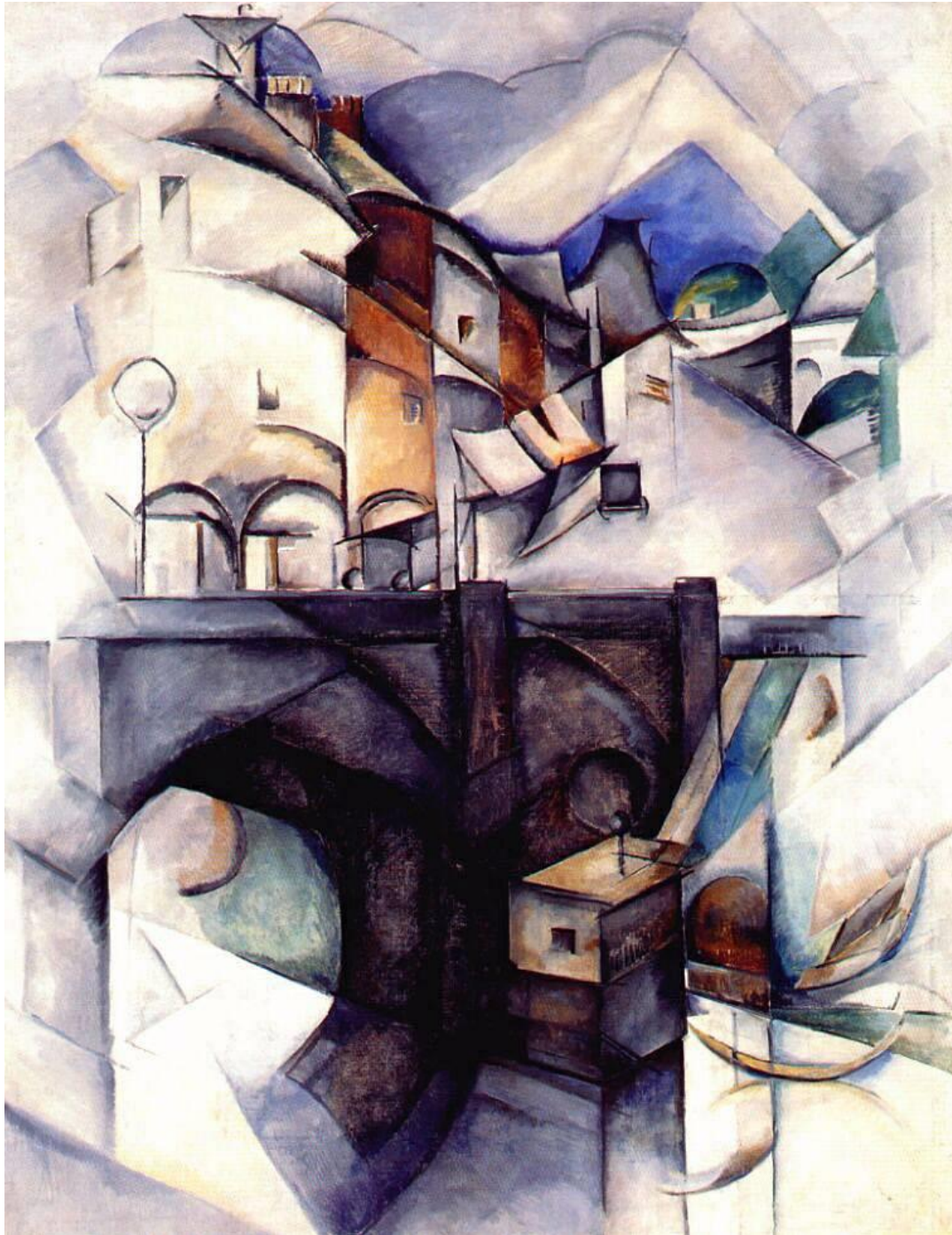
Бойчук М. Молочниця. 1920–ті рр.



Бойчук М. Дівчина. 1920-ті рр.



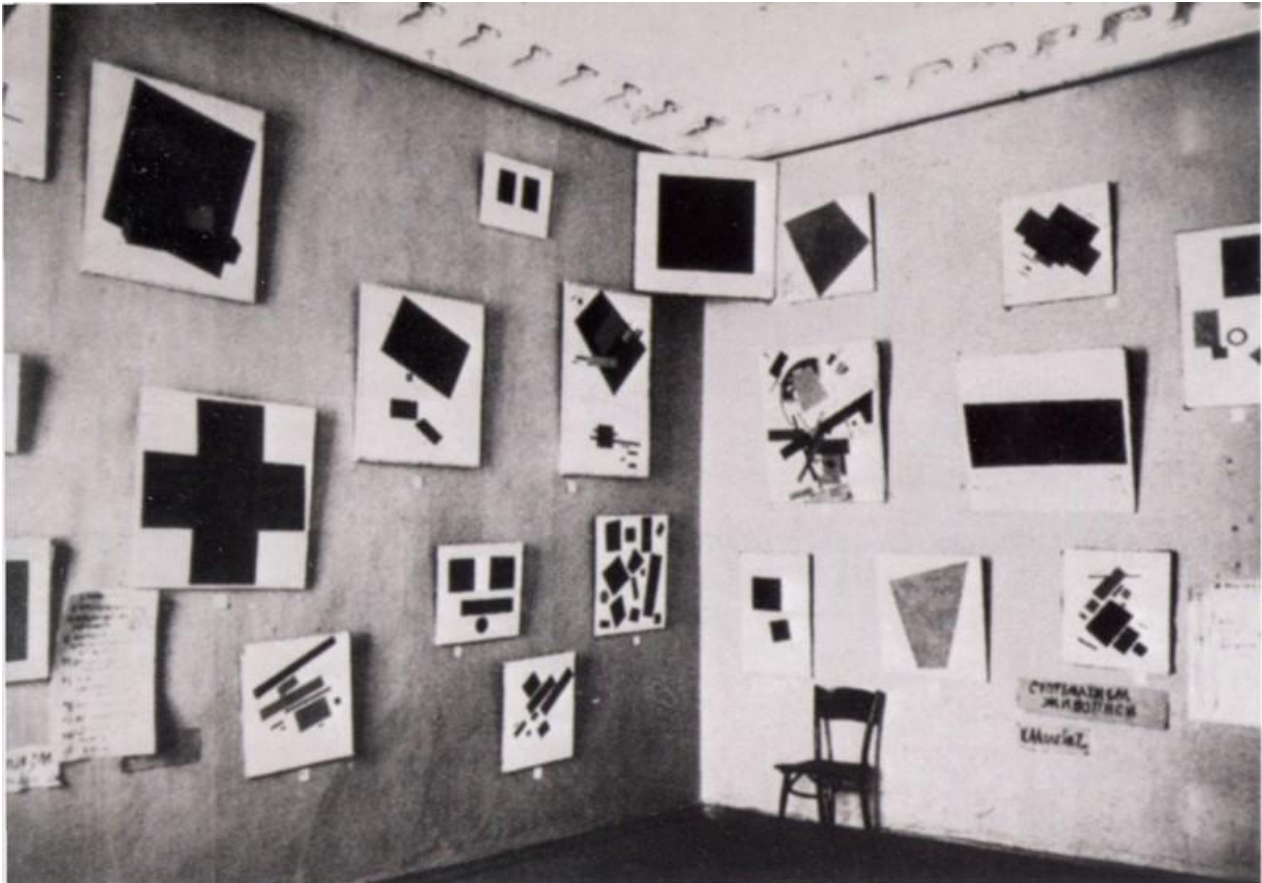
Бойчук Т. Жінки біля яблуні. 1920.



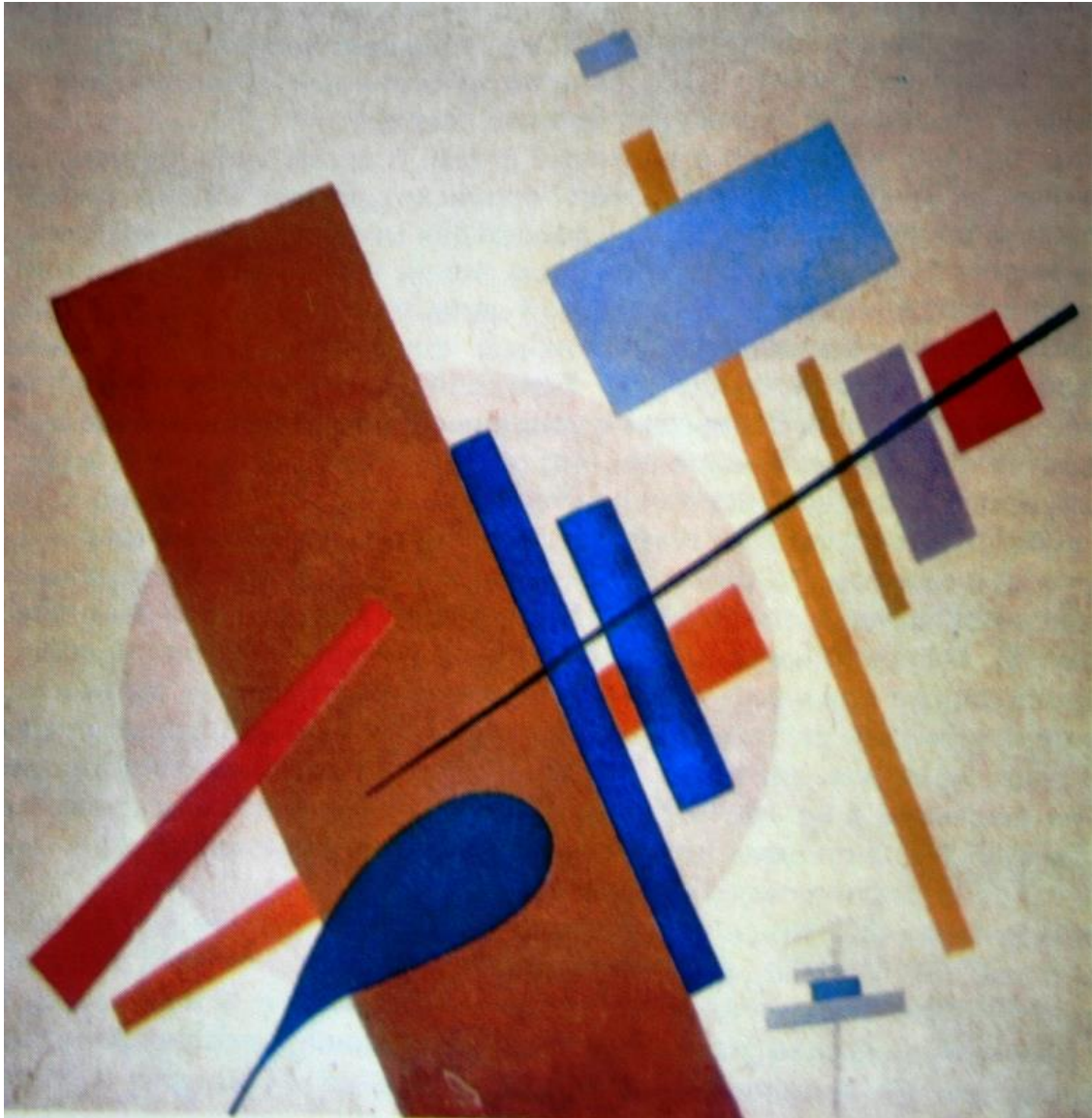
Екстер О. Севр. Міст.



Екстер О. Київ. Фундуклеївська вулиця.



Малевич К. Остання футуристична виставка 0,10. 1915.



Малевич К. Супрематизм. 1916.



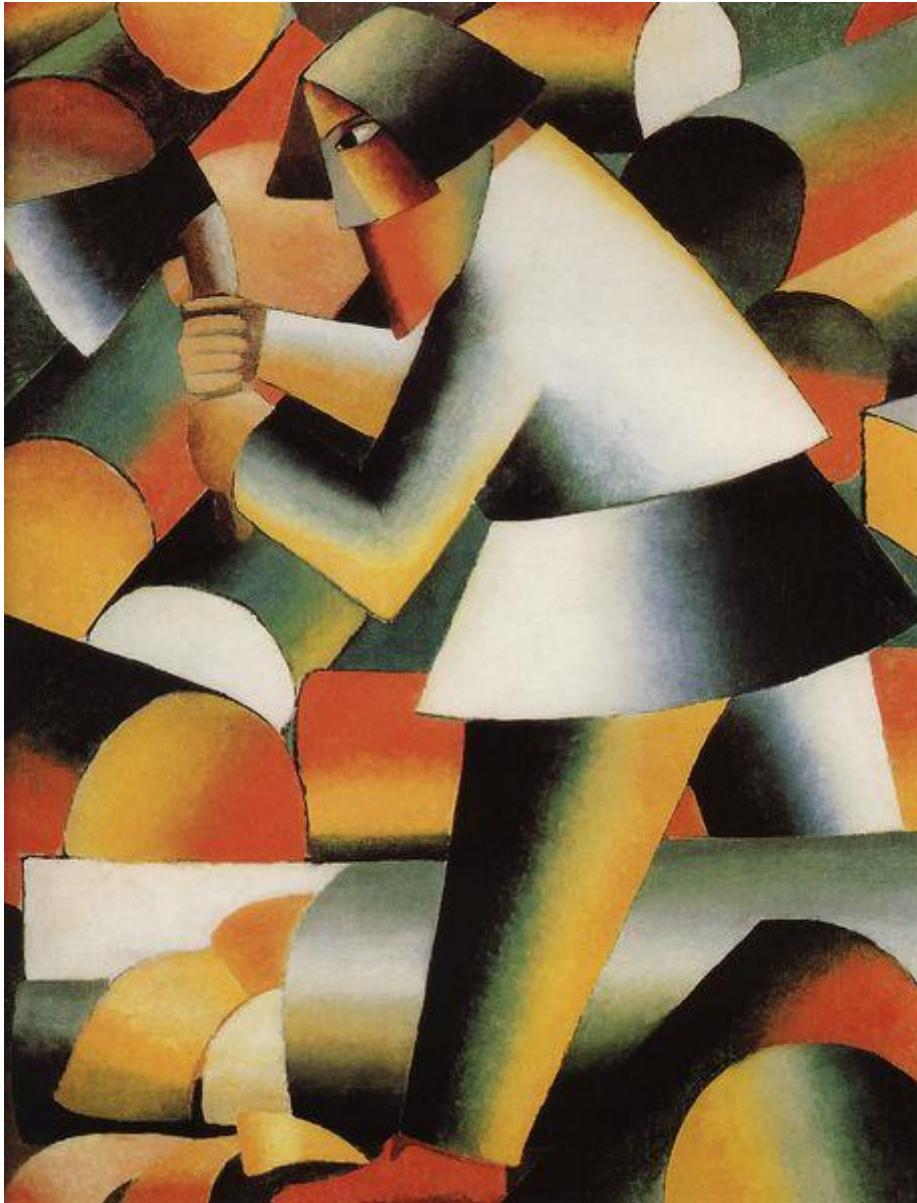
Малевич К. Супрематизм. 1917



Малевич К. Голова селянина. 1928–1929 рр.



Малевич К. Жнива. 1928.



Малевич К. Лісоруб. 1929.



Малевич К. Спортсмени. 1929.



Пальмов В. Перше травня. 1929.

Для нотаток

Навчальне видання

Столярчук Наталія Миколаївна

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД

Навчальний посібник

2-ге видання, перероблене й доповнене

Друкується в авторській редакції
Технічний редактор *І. С. Савицька*

Для дизайну обкладинки використано роботу
Олександри Олександрівни Екстер «Венеція, 1918»

Формат 60×84 ¹/₁₆. Обсяг 10,23 ум. друк. арк., 9,86 обл.-вид. арк.
Наклад 300 пр. Зам. 64. Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Шопена, 12, тел. (0332) 29-90-65).
Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.