

14. Опанасюк О. Онтологічні аспекти структури художнього образу // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – К., 2007. – Вип. 19. – С. 214–222.
15. Опанасюк О. Про інтенціональний стиль в музичному мистецтві. На матеріалі Другої сонати для фортепіано В. Сильвестрова // Київське музикознавство. – К., 2007. – Вип. 25. – С. 66–76.
16. Опанасюк О. Про універсальні стилі в музичному мистецтві // Мистецтвознавчі записки. – К., 2006. – Вип. 10. – С. 27–35.
17. Опанасюк О. Смысловая аура інтенціональної форми // Миколі Колессі – у сторічний ювілей. – Дрогобич, 2003. – С. 115–120.
18. Опанасюк О. Творчість В. Сильвестрова в контексті інтенціональної форми художнього образу // Українське мистецтвознавство. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 76–81.
19. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. – Дрогобич, 2004.
20. Павленко Ю. Історія світової цивілізації. – К., 2000.
21. Современная западная философия: Словарь / Сост.: В. Малахов, В. Филатов. – М., 1991.
22. Тойнбі А. Дослідження історії. – К., 1995. – Т. 1–2.
23. Христианство: Словарь / Под общ. ред. Л. Митрохина. – М., 1994.
24. Шестаков П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. – М., 1983.
25. Шпенглер О. Закат Европы. – Минск; М., 2000.
26. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М., 1991.

Галина Скляренко
(Київ)

АВАНГАРД В УКРАЇНІ: ОБШИРИ ЯВИЩА, ЕТАПИ РОЗВИТКУ

У мистецтві ХХ ст. важко, напевно, знайти інше явище, яке б викликало стільки неоднозначних суджень і дискусій, як авангард. І хоча сьогодні він вже став своєрідним фактом, тісно пов'язаним саме з першою половиною минулого століття, інтерес до нього не зменшується, вимагаючи уточнень його концептуально-художніх вимірів, аналізу особливостей і впливу на загальний мистецький розвиток.

У цьому плані, незважаючи на досить велику кількість публікацій, мистецтво авангарду залишається чи не найменш дослідженим в Україні, хоча, як відомо, часто саме вітчизняні художники прокреслювали в ньому важливі та креативно потужні спрямування. Та й саме поняття «український авангард», введене в науковий обіг французьким дослідником А. Наковим у 1973 р. для того, аби виокремити «українську складову» в його загальному русі, не набуло дотепер достатньої визначеності. Уточнень потребує не тільки приналежність того чи іншого художника до авангарду, а й часові межі виникнення та поширення цього явища в Україні, риси його регіональної та національної моделі. Адже попри декларовану його ідеологами космічність ідейно-естетичних перетворень, апеляцію до всього людства, перед яким мали відкритися нові перспективи духовного, ідеологічного та матеріально-практичного розвитку, окремі напрямки авангарду так чи інакше виростили із конкретно-історичної ситуації в тій чи іншій країні, із дискусій з її культурно-мистецькими традиціями та минулим в цілому, а через це містили національно-регіональні особливості.

У цьому плані головними проблемами при дослідженні авангарду в Україні постають необхідність виокремлення його напрямків із багатого на новачії періоду початку ХХ ст., а отже, аналіз того історико-культурного контексту, що вплинув на особливості його формування та етапи розвитку, тим більше, що вітчизняне мистецтвознавство часто безпідставно зараховує до авангарду всі явища та твори, відмінні від реалізму та академізму, спрощуючи таким чином загальну художню картину та нівелюючи її ідейно-змістове різноманіття. Проте епоха модернізму, що розпочалася в Європі в 1870-х рр. (з появою імпресіонізму) і тривала до середини ХХ ст., одним з проявів якої став авангард, як відомо, була насичена мистецькими рухами, напрямками, формально-естетичними відкриттями, змінами в художній свідомості, новими концепціями, що активно дискутували як із старим мистецтвом, так і між собою, висуваючи різні шляхи оновлення, серед яких лише окремі належали до авангарду.

Власне авангард як сукупність найбільш радикальних проявів художніх новацій був позначений не тільки і не стільки новою художньою мовою, скільки висував іншу, відмінну модель самого мистецтва, що претендувала на особливу роль у суспільстві та культурі, переакцентовуючи її виміри. Як зазначають дослідники: «Авангард є насамперед реакцією художньо-естетичної свідомості на глобальний, такий, що досі не зустрічався в історії людства, перелом у культурно-цивілізаційних процесах, викликаний науково-технічним прогресом ХХ століття»¹. Народжений епохою модернізму, з його активною демократизацією культури, залученням до її процесів найширших мас, авангард постійно полемізував із модерністичними світоглядно-естетичними пріоритетами, виступаючи проти висунутих ним ідей автономності творчості, «чистого мистецтва» та «мистецтва для мистецтва». Тому якщо модерністські новації були спрямовані перш за все на утвердження творчої індивідуальності, а через це – на царину художньої мови, різноманіття змістів та форм, розгортаючись у суто мистецькому просторі, то авангард мав на меті перекроїти життєвий устрій, виходячи таким чином далеко за межі мистецтва. А головна ознака новітнього часу – новизна – ставала для нього суспільно-вагомою категорією, претендуючи на утвердження інших принципів комунікації, зміну психології та загальної людської свідомості. Як пише В. Руднев, «Головна відмінність між модернізмом та авангардом полягає в тому, що хоча обидва спрямування прагнули створити щось принципово нове, модернізм народжував це нове лише у сфері художньої форми [...], у сфері художнього синтаксису та семантики, не торкаючи сферу прагматики. Авангард зачіпав усі три галузі, роблячи особливий акцент на останній»². Невипадково саме в авангарді виникли ідеї «смерті мистецтва» з його художньою автономністю та станковими формами як виразниками індивідуально-буржуазних цінностей та необхідності безпосереднього злиття мистецтва з життям, де наголошувалося насамперед на його ідеологічних, політичних і функціональних вимірах. Авангард принципово «знімав» модерністські дискусії з приводу художньої форми, переносячи увагу на сутність мистецької ідеї, тому особливість того чи іншого авангардного напрямку криється не тільки, а часто й не стільки в новизні художніх форм, скільки саме в концепціях мистецтва. Саме з авангарду розпочинається епоха, коли головними в інтерпретації творів митця стають засади та принципи його діяльності, а історія мистецтва постає передусім як історія ідей, що розширюють та змінюють її простір.

Етапною на шляху до визначення авангарду як певної художньої моделі, відмінної від загальних інтенцій модернізму, стала, як відомо, книга Ренато Поджолі «Теорія авангардного мистецтва» (1946), в якій автор перерахував його головні риси: «активізм» (дія заради дії), «нігілізм» (спрямованість на деструкцію, руйнування усталених принципів), «футуризм» (розуміння теперішнього лише через його ставлення до майбутнього) та «агонізм» (прагнення жертвувати теперішнім заради майбутнього)³. Наявність цих ознак характеризує головні виміри західного авангарду, де, як підкреслює Л. Магаротто, відсутність хоча б однієї з цих складових ставить під сумнів приналежність того чи іншого мистецького напрямку до цієї моделі, у формуванні якої важливим є також існування певної художньої групи зі спільною ідеологією, наявність маніфестів із «життєперебудовчими» спрямуваннями⁴.

Розглядаючи з цих позицій сукупність явищ, що традиційно відносять до українського авангарду, унаочнюється їхня невідповідність західній типології, розмитість позицій і своєрідність ідейно-ідеологічних спрямувань. Однак, аналізуючи особливості авангарду в Україні, умови його формування, зміст та етапи розвитку, стає очевидним той величезний вплив, який мав на мистецтво вітчизняний історико-суспільний контекст. Бездержавність, колоніальна залежність, розірваність країни між різними державами, передреволюційний, революційний та післяреволюційний періоди, що були позначені в Україні своїми відмінними рисами, насичені національно-визвольним рухом та складними процесами національного самовизначення, залишили глибокий слід у художньому поступі, висунули свої пріоритети. «Авангардною» ставала сама епоха, що породжувала нове мистецтво, значною мірою «спроєктвана» його образними візіями. Можливо, саме в цьому криється неоднозначність новітніх мистецьких рухів в Україні, які попри певну аналогію із західними та російськими, йшли тут своїми шляхами. Показово, що авангардні явища виникли саме в Центральній та Східній («підросійській») Україні, західні ж українські культурні центри, зокрема Львів, були орієнтовані на адаптацію проблематики європейського модернізму та переосмислення через його засади місцевих традицій.

Так постало питання про відокремлення українського авангарду від близького йому російського, а згодом, після революції, — і загальнорадянського. Тим більше, що зміст української «революційної ситуації», що насичувала вітчизняний авангардний рух як в культурному, так і в політичному плані, відрізнявся від російської. Адже в 1917–1920 рр. в Україні, фактично, відбулося три революції: національно-визвольна (антиколоніальна), антимонархічна та соціалістична, причому саме перша з них чи не найбільше знайшла відгук у національно-суспільній свідомості, визначивши і в 1920-х рр. головне коло культурних дискусій новоствореної Української радянської республіки. Тому на відміну від всеосяжної «космічності» претензій російського авангарду, найактуальнішими залишалися в Україні проблеми національного самовизначення, окреслення традицій, вибір шляху культурного поступу. Невипадково більшість українських митців авангардистського спрямування так чи інакше інтегрувалися саме в російське мистецтво, чий глобальний суспільно-перебудовчий проект за своїми інтенціями був більш суголосний їхнім творчим прагненням. В Україні ж головними художниками революційної доби виявилися Г. Нарбут, О. Мурашко, М. Бурачек, В. Кричевський, М. Жук і насамперед М. Бойчук та його школа, у творчості яких у той чи інший спосіб моделювалися риси національного мистецтва, що спиралися на вітчизняний досвід та здобутки раннього європейського модернізму.

Показово, що заходи нової української державності і у версії УНР, і в програмах Гетьмана Скоропадського в галузі культури та мистецтва були цілком «традиційними», утверджуючи передовсім ліберально-демократичні та новодержавницькі цінності: проголошення Центральною Радою в дусі буржуазних демократій рівноправної національно-культурної політики щодо національних меншин, що спричинило утворення різних національно-культурних товариств, більшість з яких діяли і на початку 1920-х рр., і найголовніше, — заснування Української Академії мистецтв восени 1918 р., тоді як у революційній Росії Академія мистецтв саме була закрита через невідповідність цієї «застарілої інституції» новому проекту «пролетарської культури».

Проте відкриття в Києві першого в Україні вищого навчального художнього закладу започаткувало новий етап у національному розвитку, стало важливою складовою розбудови необхідної для повноцінного мистецького життя інфраструктури. І хоча художники авангарду різних країн у своїх деклараціях відкидали, як застарілі, його усталені елементи — музеї, академії та ін., без виставкових залів, музеїв, художніх видань, навчальних закладів, фахової критики, без активного культурно-мистецького середовища вони існувати не могли. І чим впливовішими були культурні традиції в країні, чим глибші художні пласти, які треба було «пересувати» для надання простору новаціями, тим потужнішими ставали самі ці новації і тим більшим виявлявся шар авангарду. У цьому плані саме відсутність в Україні на початку ХХ ст. «художніх академій» та достатньо активного художнього життя призвело до того, що багато митців, які потім, до речі, стали яскравими постатями авангарду та модернізму, виїхавши на навчання до інших країн, не поверталися на Батьківщину. За межами України в цілому склалася творчість О. Архипенка, К. Малевича, В. Татліна, чия участь у її мистецтві та вплив на нього були опосередковані та ускладнені.

Характерною рисою загальної мистецької ситуації в Україні було те, що становлення авангардного руху на початку 1910-х рр. відбувалося тут у двох версіях: будитлянства «Гілеї» на чолі з Д. Бурлюком⁵ і футуризму М. Семенка та митців, які його оточували. І якщо творчі спрямування та образні візії першої з них були пов'язані із загальноросійськими культурно-світоглядними проблемами, до яких «українська складова» лише додавала певного «колериту», то група М. Семенка вперше окреслила саме українську авангардну проблематику, дискусії навколо якої вела до кінця 1920-х рр. Слід підкреслити, що обидва угруповання наче не помічали один одного. Зокрема, група М. Семенка ніяк не відреагувала на відомий «футуристичний тур містами Південної Росії», який у 1913–1914 рр. здійснили Д. Бурлюк, В. Маяковський та В. Каменський, виступаючи в Харкові, Херсоні, Сімферополі, Севастополі, Керчі, Одесі, Миколаєві, Катеринославі, Києві та Кишиневі. Як зазначає О. Крусанов, цей тур сколихнув їхнє творче середовище, залучаючи до нового мистецького руху своїх прихильників⁶.

У самому ж авангардному русі в Україні можна визначити два головні періоди: 1) від 1912–1913 рр. (від першого маніфесту будитлян «Ляпас громадському смаку» у 1912 р. та заснування в Києві в 1913 р. «Футуристичного гуртка» у складі М. та В. Семенків і П. Ковжуна) до 1921 р. — завершення громадянської війни та остаточного утвердження в Україні радянської влади; 2) до кінця 1920-х рр., коли авангардні програми входили до радянського ідеологічно-політичного культурного проекту. Варто підкреслити, що розвиток

авангардного мистецтва на обох його етапах відбувався в Україні у «різному особовому складі», що не могло не позначитися на його творчих обширах та напрямках. У 1915 р. з України назавжди виїжджає Д. Бурлюк, у 1920 р. – О. Екстер, у 1919 р. П. Ковжун переїздить до Львова, де існувала зовсім інша культурно-мистецька ситуація й авангардні ідеї не були поширені, у 1920 р. Київ залишає К. Редько, який уже наступного року в Москві разом із колишніми киянами С. Нікритіним та О. Тишлером, а також С. Лучишкіним та О. Лабасом, засновує групу «протекціоністів» (або «Електроорганізм»), список членів якої можна продовжувати. У цій ситуації особливої уваги потребує доробок художників, що постійно працювали в Україні, брали активну участь у її культурному житті. Це насамперед О. Богомазов та А. Петрицький. Однак наскільки їхнє мистецтво та творча позиція відповідають авангардній моделі? Принаймні програмне теоретичне дослідження О. Богомазова «Живопис та елементи», присвячене формальному аналізу живописної мови, та й своєрідність картин художника засвідчують радше їхню модерністську природу. А творчість А. Петрицького в розмаїтті її проявів (живопис, графіка, сценографія, критичні виступи в пресі), участь з 1918 та впродовж 1920-х рр. у численних та різноманітних угрупованнях в Україні, де впроваджували ті чи інші новації, говорить скоріше про активність позиції, загальну спрямованість на нове, про приналежність не стільки до «авангарду», скільки до авангардного руху. Виняткове місце в цьому контексті посідає творчість В. Єрмілова саме як чи не найпослідовнішого авангардиста в нашому мистецтві, чия програма тісної взаємодії мистецтва та життя, створення нових його форм, що висували інші художні виміри (зокрема його текстові об'єкти 1920-х рр. постають сьогодні як предтечі майбутнього концептуалізму), прокреслила всю його діяльність від кінця 1910-х до 1960-х рр.

Однак і тут, аналізуючи авангардний рух в Росії та Україні, окреслюючи розвиток їхніх ідей та творчих пропозицій, варта уваги думка М. Харджієва, що, зокрема, ставить під сумнів новаторство 1920-х рр. Він писав: «Ніякого мистецтва 20-х років не було. Це було мистецтво передреволюційне, усі течії вже були створені. Просто були ще живі художники-новатори, вони ще були не старими в момент революції [...]. Все, що було зроблене, було зроблене до революції, навіть останнє, супрематизм, був уже в 15 році»⁷. Але за такої постановки питання відкидається конструктивізм, що склався в потужний рух у 1919 р., важливі дискусії про ідеологічні засади мистецтва, які набули особливого змісту після революції і склали засади вітчизняного авангарду.

Порівнюючи розвиток подій в авангардних рухах України та Росії впродовж 1910–1920-х рр. очевидно стає їхня «несинхронність», пов'язана із відмінностями суспільно-культурної ситуації, що суттєво вплинули на їхні обшири та потужність. Зокрема, якщо в Росії, як вважав М. Харджієв⁸, найактивнішим періодом авангарду стали 1912–1915-ті рр., то в Україні авангардні спрямування в цей час лише формувалися, а наближення фронтів Першої світової війни не дало можливості для повноцінного художнього розвитку. І надалі, якщо в Росії 1918–1921-і рр. стали часом, коли нове мистецтво користувалося безпрецедентною підтримкою нової держави, а авангардні художники займали головні позиції в мистецтві та художньому житті, впливали на культурну політику більшовизму, були створені та активно діяли новітні мистецькі інституції – СВОМАС (Свободные мастерские 1918–1920, потім реформовані у ВХУТЕМАС), Музей живописної (або художньої) культури та ІНХУК (Інститут художньої культури), УНОВІС у Вітебську (1920–1921), то Україна переживала тоді драматичні зміни політичної влади, що призвело до «трагічного спустошення» в художньому житті в 1919–1921 рр.⁹, а потім – до певної розгубленості в мистецькому процесі на початку 1920-х рр. Крім того, на 1917–1920 рр. припадають спроби утвердження української незалежності, що надали нового, національно-державницького спрямування культурним рухам. Невипадково в ідейних засадах українського авангарду значне місце посідали національні проблеми. Та й чи не головною складовою культурного процесу 1920-х рр. стала «українізація» (1923–1929), що розставила свої акценти в національному художньому поступі.

Очевидно, що культурно-мистецька проблематика 1920-х рр. в Україні суттєво відрізнялася від російської. Зокрема, із закінченням військового комунізму та початком непу в Росії майже всі новітні мистецькі інституції закриваються. У 1922 р. за ініціативою ОГПУ було створено об'єднання АХРР з його «героїчним реалізмом», у 1923 р. нарком А. Луначарський висуває гасло «назад до передвижників!», а в резолюції ЦК РКП(б) 1925 р. «Про політику партії в галузі художньої літератури» йшлося про те, «що тепер в руках пролетаріату є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту кожного літературного твору, але у нього ще немає таких же ясних відповідей на всі питання художньої форми», і тому завданням мистецтва є «виробити відповідну форму, зрозумілу мільйонам»¹⁰. Ця резолюція була прийнята і дійсно стала державним наступом на мистецтво авангарду. В Україні ж події розгорталися інакше.

У вирі Першої світової та громадянської війн Україна певною мірою «пропустила» період військового комунізму, такий важливий для самовизначення авангарду в Росії. Утвердження радянської влади майже збіглося в Україні з початком непу та ліберальною культурною політикою «українізації», 1920-ті рр. стали тут «епоху національного відродження», де державне керівництво мистецтвом сприймалося як його «підтримка». Зокрема, в резолюції 1925 р., на відміну від Росії, більшу увагу привернула і спрацювала та її частина, де мова йшла про деклароване «вільне змагання різних угруповань та течій», основою для якого мало слугувати «лише прийняття законів робітничо-селянської влади». Саме після 1925 р. в Україні починають активно формуватися великі творчі об'єднання, боротьба між якими визначила характерні риси кінця десятиліття. Показово, що в 1920-х рр. дореволюційний досвід авангарду піддається жорсткій критиці і відкидається як «формалізм». Головний зміст художніх дискусій – підвищення професіоналізму та вибір кола традицій, на якому має зростати нове українське радянське мистецтво, про що йдеться в маніфестах кожного з творчих об'єднань. З іншого боку, в другій половині 1920-х рр. в Україні працюють такі видатні митці авангарду, як В. Татлін, К. Малевич, Д. Вертов, що, безперечно, мало надати їм мистецтву нових імпульсів. Однак вплив цих постатей на українське мистецтво цього часу ще чекає свого дослідження. Виняткове місце в підтримці авангардного руху належить тут постаті М. Семенка, чий часопис програмно-авангардного спрямування «Нова генерація» проіснував в Україні до 1930 р. Саме в царині його групи склалося й особливе явище українського авангарду – поезомалярство, де працювали М. Семенко та А. Чужий, що певною мірою близьке до проблематики «слова на свободі» італійських футуристів. Показово, що на межі 1920–1930-х рр. авангардні ініціативи переходять до кінематографа, і саме прихід художників О. Довженка та І. Кавалерідзе в кіно визначив у ньому українську авангардну гілку. На особливу увагу заслуговують мистецькі дискусії 1920-х рр., і зокрема концепція «панфутуризму», висунута М. Семенком. Вона виростала в особливих умовах, в яких існував авангард в Україні, постійно вступаючи у певні протиріччя з її культурною проблематикою національного відродження, складних умов «державотворення» в царині СРСР, відставання української модернізації від європейського цивілізаційного поступу. «Панфутуризм» як система мистецтва пропонував об'єднати всі поодинокі авангардні ідеї та творчі практики, які існували в Україні, з метою саме на їхніх позиціях сформувати культурне будівництво. Як пише О. Ільницький, «футуристи наївно вірили, що їхня раціонально обгрунтована теорія переконає політиків піднести авангардні принципи до рівня офіційної лінії партії»¹¹. Однак часи авангарду добігали кінця. СРСР вступав в тоталітарну епоху, по своєму перетлумачуючи та використовуючи попередній досвід у вимірах соціалістичного реалізму, що ставав новою формою «авангарду по-сталінські» (Б. Гройс). Самі ж авангардисти, як і напружена експериментальність їхніх ідей і творів, були вже непотрібні.

¹ Культурология. XX век. Словарь. – СПб., 1997. – С. 11.

² Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., 2003. – С. 253.

³ Цит. за: Крючкова В. Социология искусства и модернизм. – М., 1979. – С.13.

⁴ Магаротто Л. Заметки об итальянском футуризме и русском кубофутуризме // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002. – С. 18.

⁵ Група «Гілея» була заснована в 1910 р. До її складу входили: В. Хлебніков, Д. та М. Бурлюки, В. Маяковський, О. Гуро, О. Кручених, В. Каменський, Б. Лившиц. Однак у перші роки її головні спрямування тяжіли швидше, до неопримітивізму.

⁶ Крусанов А. Русский авангард: В 3 т. – СПб., 1996. – Т. 1.

⁷ Харджиев Н. Статьи об авангарде: В 2 т. – М., 1997. – Т. 1. – С. 369.

⁸ Там само. – С. 369.

⁹ Історія української літератури ХХ століття: У 2 т. / Під ред. В. Дончика. – К., 1998. – Кн. 1. – С. 49.

¹⁰ Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. – М., 1962. – С. 83.

¹¹ Ільницький О. Український футуризм. 1914–1930. – Л., 2003. – С. 222.