

Дмитро ГОРБАЧОВ

ШАРОВАРНО-ГОПАШНА КУЛЬТУРА ЯК ДЖЕРЕЛО СВІТОВОГО АВАНГАРДУ

Доповідь на конференції в Гарварді (США), 2007

Йтиметься саме про культуру, а не про шароварно-гопашне безкультур'я. Український фольклор, вивчений у ХІХ – ХХ ст.ст. зусиллями дворянської інтелігенції з Тарасом Шевченком включно, став джерелом для авангардових новацій. Фольклор села зберіг у собі спадок неоліту, втрачений містом, а саме: архаїчні архетипи, тобто мимовільну модель нашої поведінки, а також первісний анімізм, тобто відчуття одухотвореності усього суцього (щось на зразок Семенкового: «Трамваї – люди, візники – люди»). Саме в неоліті людство усвідомило космічну приналежність свого буття і свою причетність до вічності. Авангардисти активізували архаїчні шари свідомості, найменувавши їх зоною підсвідомості, бо ж вона, тая зона, більш продуктивна для мистецької діяльності, ніж новітня наука, бездушна, беземоційна, залогізована до нудьги. Архаїка, резервуар колективних неусвідомлених емоцій, стимулювала авангардовий космізм, віталізм і колективізм.

ГОПАШНИЙ КОСМІЗМ

Російсько-український поет Хлебніков казав, що сільська народна пісня говорить про життя, а індивідуалістична поезія містян-символістів заколисує солодким нашіптуванням смерті. Самітник містянин панікує перед смертю і гарячково хапається еротики, цієї сумнівної протидії Танатосу. В народній пісні ні Ерос, ні Танатос не руйнують психіку, а на кпини береться й сама матінка-смерть:

А як прийде, браття, Костомаха –

Я скажу їй: будь здорова, свахо.

Тут страшне перетворюється на смішне, і Бенкет життя триває неперервно. У поемі Хлебнікова „Ладомир”, що її написано 1920 року у Харкові на Сумській вулиці, описане космічне знамення – провісник настання земного Ладоміру:

На хвилях світового танцю

Здійметься вихор гопака.

Тоді зникне страх, цей нищівний супутник людського існування, і, за Хлебніковим, „не боятиметься дня Шевченко”.

СЕЛЯНИ І ДВОРЯНИ – БХАЙ-БХАЙ

Селянська культура не цуралася міських впливів. Каналом зв'язку були монахи і дворяни – також сільські мешканці і власники тих-таки селян. Народне мистецтво останнього тисячоліття послідовно відгукувалося на візантизм, готику, ренесанс, бароко, рококо, класицизм, романтизм, реалізм, сецесію, футуризм, залишаючись народним мистецтвом. Міська культура від часів ренесансу, навпаки, до всього сільського ставилася часто-густо з погордою, як до жлобства. Міська культура воліла оновлень. І все ж таки потреба у традиціях, стабільних і психологічно надійних, перемогла міські упередження. Авангардисти рішуче повернулися в село; українці – в українське, Пікассо – в негритянське. До речі, взаємодія, інформаційний взаємообмін між дворянами і селянами спростовують теорію непримиренної класової ненависти, витворену романтиками, цими любителями конфліктів і ризанини. Одначе, на терені культури скандальність, властива людям, вщухає. Народна і професійна культури шеплять одна одну. Так з'явилися гібриди: народна футуристка Г.Собачко (Шостак) і неопримітивісти-дворяни О.Григорович (Екстер), К.Малевич, брати Бурлюки ...

МИСТЕЦТВО ЯК МАГІЯ

Нагадаю ізнов: авангардисти черпали переживання з глибин колективної свідомості, підсвідомості, надсвідомості. Магічне мистецтво архаїки пробуджувало волю до життя. Народжене колективною жагою виживання серед природних стихій, воно не знало самотньої приреченості. Авангардисти поклали собі ре-транслявати життєтворчу енергію, яку Архипенко найменував „космічним динамізмом”.

Древнє анонімне мистецтво виявилось суголосним сучасності – своїм, сказати б, діонісійством, умінням знаходити вихід із трагедії

життя до рятівного гумору, переключатися з високого духовного реєстру на низький тілесний, умінням виповняти побут символікою. Фольклор грає з часом і простором, пародіює й дезорієнтує сили, ворожі людині, розбиває з допомогою парадоксів жорсткі нормативи буденности, повертаючи свідомости дитячу свіжість і святковість. Крізь простоту і простакуватість раптом прозирне у фольклорі непомилне знання людських потреб а чи художня бездоганність, котра мимоволі вражає, як ото стареча мудрість в устах дитини.

В авангардовій крові «безліч архаїчних атавіз» (М.Семенко). Авангард – то перемога стихійного, емоційного начала над ренесансною приземленою унормованістю. Земне життя без небесного відчуття пригнічує як безнадійна каторга. Ренесансну поземну перспективу Малевич називає стійлом для художників, а небесну перспективу, набачену ним у хатніх розписах селянок Подільської губернії, охрестив супрематизмом (від слова *supremus* – вищий). До 17 років Малевич жив по селах України. Саме пам'ять про художній світ хати-мазанки вивела його на космічну орбіту. „Супрематичне полотно зображує білий простір, а не синій. Причина зрозуміла: синє не дає реального уявлення безконечности”¹. Дитиною Малевич бачив: на білому тлі стіни або печі рухаються та чергуються за законами ритму геометричні площинні форми. Ці орнаменти символізують світовий розквіт, прикликають добрі сили вогненної світової речовини. Біле тут – безконечність. У ній проростають ритми життя, котрі долають аритмію смерти. У селянських композиціях він бачив птахів вічності і тотемних коників, спрощених до умовного знаку. Від картин Малевича, де на білому тлі розкидано чітко окреслені візерунки-заливки, віє духом народної космогонії. Хіба що стабільний порядок селянського орнаментального „древа життя” тут драматизовано, динамізовано, збуджено в дусі карколомного ХХ сторіччя.

В народі його абстракції сприймалися саме як орнаментальні малюнки-мальовки: за шкіцами Малевича майстрині села Вербівка на Київщині робили вишивки для шаликів та подушок².

У Києві 1890-х Малевич ще дихав селом: на картинах свого навчителя М.Пимоненка бачив соковите зілля та колодязну воду: „Показував він мені картину „Гопак”. Я був у захопленні від усього побаченого у його майстерні”³.

ШАРОВАРНЕ МОРЕ

„Пригадуються мені весілля, на яких княгині з дружками були якимсь барвистим візерунчастим народом. Молодий та його бояри – у блакитних шароварах, на їх пошиття ішло не менш як 12 м краму”⁴. Молодий у таких нескінченних штанах виглядав, як парус в синім морі.

Принагідно згадаю естетичне потрясіння авангардистки Соні Делоне, що воно стало вирішальним в її мистецькому життю: „Ясні барви до вподоби мені. Барви мого дитинства, барви України. Згадую селянські весілля у моїй країні, коли червоні і зелені вбрання, рясно прикрашені биндами, несамовито кружляли у танці”⁵.

АБСТРАКЦІОНІЗМ ПО-СЕЛЯНСЬКИ

Відродженням підупалих було українських народних промислів на Київщині, Полтавщині, Галичині, Буковині займалися діячі Київського земства княгиня Яшвіль, шляхтичі Кричевські, дворяни Біляшівський і Гудим-Левковичі, поміщиця Семиградова.

Дворянка Олександра Екстер, відкриваючи виставку селянки Ганни Собачко у Києві 31 березня 1918 року, за Центральної Ради, промовила: «У старовинних іконах колорит досягає максимального напруження, а композиція має внутрішній ритм і рівновагу. Зразки сучасної народної творчості у слов'янському мистецтві також виявляють чистоту та інтенсивність барв. У народній творчості ми вбачаємо розвиток від ритму примітивного (килим, глина) до динамічного (великодня писанка)»⁶.

Оригінальний кубофутуристичний різновид абстракціонізму від Екстер також має за джерело селянське мистецтво. Ще 1906 року, готуючи у Києві Першу виставку ужиткового мистецтва та кустарних промислів, Екстер вигадала оригінальний принцип демонстрації килимів і вишивок, де вже вбачаються перші спроби побудови абстрактних композицій. Килими розвішувалися впритул так, що нижні береги утворювали ступінчасту лінію. Г.Коваленко, відомий дослідник творчості Екстер, пише: „Вздвож цієї лінії своєрідним фризом ішли ряди писанок. Під фризом експонувалися вишивані сорочки, але лише вишитими зонами. Виникали то зиг-

загоподібні смуги, то стрімкі навскісні низки вишитих прямокутників, то різного гатунку геометричні фігури”⁷.

Зауважимо, що того 1906 року Екстер свідомо виокремлює абстрактну складову утилітарних речей задовго до абстракціонізму Кандинського і Малевича.

РИТМ ТА ІНТЕРВАЛ

Людина вписується у світовий порядок, імітуючи ритми Всесвіту, тобто повторюючи рисунок енергетичних хвиль. Танок ліній орнаменту креслить формули космічного динамізму – спіралі, хрести, квадрати, кола. Авангардист Богомазов ґрунтує свою теорію ритму саме на аналізі народного орнаменту, де пластична напруга чергується із інтервалами – зонами спокою. Павзи – не менш важливий компонент, ніж активна зона.

„Білий звук”, мінімалізм малюнків Богомазова психологічно виправданий: людина потребує спокою так само, як і напруги. Приятель Богомазова, різьбар Архипенко уславився тим, що ввів до своїх скульптур пробіли, інтервали у вигляді наскрізних отворів і увігнутостей (конкейвів). Інтервал, велика павза – то київська і, ширше, – українська мистецька прикмета, ознака степової ментальності. Степ – це те, чого немає, жартував М.Йогансен.

БЛАЖЕННІ УБОГІ ДУХОМ

Первісні художники викликають у Богомазова більшу повагу, як сучасники-академісти. Інтелект академістів – це бар’єр на шляху до таємниці душі, до нашого мікрокосму. На сім шляху необхідно зруйнувати барикади понять, що роз’єднують дух із Космосом. „Знайти сю втрачену єдність, сю гармонію – завдання сучасного мистецтва. Якщо раніше це удавалося стародавнім художникам, то лише тому, що їхня психіка була примітивнішою за нашу”⁸. Художник, за Богомазовим – великий резонатор ритмів Життя. Первісний художник живіший за сучасних натуралістів. Безнебий натураліст ковзає по земній поверхні і не визнає за естетикою самодостатньої ролі, ролі передавача ритмічних сигналів. Він, натураліст, покладається лише на драматургію поточного життя і тим рокує глядача на нудьгу, цю рідну сестру розпу-

ки і безнадії. Тимчасом як художник-маг записує сигнали-ритми, од яких серце б'ється, ожива, од яких майви по всесвіту всьому. Художність – то азбука Морзе Всесвіту.

ПОГЛЯД НЕБОЖИТЕЛЯ

Авангардисти не лише зазирали в небо, але й поглядом олімпійця роззиралися на землю. Небожитель Малевич спостерігав за рухом кольорової енергії між містом і селом. Містяни „кольоро-боязливі”, вдягаються у строї темного кольору, протилежні одягу мешканців глибокої провінції. У міському мистецтві, передбачав Малевич, гама чорного і білого посядуть почесне місце. А тимчасом, коли більшість городян потрапили в місто з природи, у людей великого культурного базару (себто міста) час від часу спалахує пам'ять про безпосередній зв'язок із природою. Тоді людина міста забарвлює вулиці, і місто набуває вигляду квіткового поля. „Будемо розглядати столицю як приймач кольорової енергії, що вона лине з сіл – цих маленьких центрів глибокої провінції – через повітові і губернські міста. І в кожному центрі кольоровий промінь зустрічається з променем затемнення”⁹.

ПОХВАЛА ПЛАХТИ

А тепер вислухаймо ще одного вельтмейстера – Василя Єрмилова з Харкова. Його заворожувала плахта. У ній бачив він готовий оп-арт, коли перед очима виникають нескінченні мінливі сполучення геометричних форм – метафора неміряної плодючої спромоги матері-землі. Єрмилов не раз уводить до своїх дизайнерських проєктів плахту наживо. Його книжковий дизайн репрезентує, сказати б, біологічний різновид конструктивізму (в кіно цей напрямок дав „Землю” Довженка). Під рукою митця елементарні друкарські форми, т.зв. плашки, розсипом сновігають по спускових і кінцевих сторінках книги, наче розмножуючись і відбруньковуючись, несучи ідею плодючості, запозичену у плахти. Поплічники Єрмилова по конструктивізму В.Поліщук і М.Йогансен наполегливо зображали невпинну фізіологічну роботу людського організму. У харківському часописі „Авангард”, зокрема, так описано черговий проєкт зручного подовження

роду людського: „Художник-конструктор Єрмилов у порядку раціоналізації побуту конструює ідеальний станок для парування. У цій праці допомагає художникові порадами його дружина”¹⁰.

Мотив плахти правив за рухливий задник у декораціях Хвостенка-Хвостова до опери Даргомизького „Русалка”. Замість Дніпра, прописаного у лібрето опери, бачимо плахту, подану у хвилястій формі авангардиста Г.Арпа.

На закінчення доповіді наведу три промовисті факти. Перший стосується Володимира Татліна, засновника світового конструктивізму, професійного бандуриста, професора Київського художнього інституту. Пікассо згадував 1914 рік: „У нас був ще такий Татлін. Він чудово грав на своєму музичному інструменті і при цьому ще собі підспівував”¹¹. У репертуарі Татліна були козацькі думи. У Берліні того-таки 1914 він співав їх кайзерові Вільгельму II. У складі трупи кобзарів із заплюшеними очима удавав сліпого бандуриста: „Німкені жаліли мене, розпитували, коли я засліп. Я позирав крізь примружені очі. Були й нічогенькі, але крупнуваті”. Шаровари і сіряк Татлін пошив сам. Один з його рельєфів зображує кубізовану жовто-блакитну бандуру, в той час як інші адепти Пікассо стилізували гітару або скрипку.

Факт другий. Український батько російського футуризму Давид Бурлюк-Писарчук за його свідченням, «намалював безліч українських баских коней. І мені могло б пасувати наймення „співця кобилиць” перефразуючи Геродота»¹². Десятки разів малював „Козаків-мамаїв”, відтак увійшов він до лав українських характерників. Бо ж традиційний козак-мамай є пародія на високий бароковий штиль, це епатаж аристократичного смаку і вульгаризація героїчного жанру. Козак-мамай – безпосередній попередник футуризму! Дитинно-цинічний, Давид Бурлюк подитячому анімізує навіть неодухотворені предмети. За Юнгом, аніма – чи не головний архетип людства. Ось приклад з бурлюкового оповідання „Предки мої”: „Паротяг залізниці Харків – Суми на станції Боромля кидав іскри зі спалених у його череві сусідніх лісів. Семафор стояв, як вартовий. Сторож ударив тричі – мідь сповістила поміж козачих теплих мазанок відхід поїздові”. За Бурлюком, правдивим архаїстом-новатором, потяг – люди, дзвін – люди, семафор – люди.

Факт третій і останній. Поет Андрій Чужий був автор фонетично-зорового віршу „Марк. Шарада. Татліну”. Ось фрагмент:

Маг
 х (невідомість)
сказ
 казав
 авававававав
є (in pleno)
дна
 айайайай
 сссс
 я
пер
 ер
 реп
 плі!
 Пліт
 літ
 літа
 іта
 та та та та
 айайайайайай
 сссс
 Я
 Гррр!
 О!
 Оно?
 но
 НОМ

Для Чужого, як і для мешканців неоліту, цієї коліски нашої духовности, світ – то великий фонограф. Потужний звук мав налякати злі сили свиріпої світової речовини, мав приховати за абстрактними вигуками священну формулу.

У Андрія Чужого звуково-зорове багатство повстало з банально-сакральної фрази 1920-х: „Маркс сказав: Єднайся, переплітайся, гроном зростай, рієм налітай, громом розливайся, все буде твоє, пролетар, єднайся”.

- ¹ Малевич К. Супрематизм. – Витебск, 1920. – С.2
- ² Каталог 1915 р. виставки сучасного декоративного мистецтва. / Малевич та Україна. – К., 2006. – С.386
- ³ Малевич К. Розділи з автобіографії // Хроніка 2000. – К., 1993. – № 3-4. – С.246.
- ⁴ Там само. – С.244.
- ⁵ Delaunay Sonia. Nous irons jusqu'au Soleil. – Paris. P.11.
- ⁶ Олександра Екстер. Доповідь.../Український авангард 1910-1930. Альбом. Київ. 1996. Додаток.
- ⁷ Коваленко Г. Александра Экстер. Первые киевские годы // Искусствознание. – М., 2005. – №1. – С.555.
- ⁸ Див.: Горбачов Д. Не для грошей народжений, або логіка краси // Хроніка 2000. – К., 1992. – №1. – С.130.
- ⁹ Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором та формою в малярстві / Нова генерація Харків 8-9, 1930. – С.59
- ¹⁰ Хроніка // Авангард. – Харків, 1929. – №2.
- ¹¹ Хроніка 2000. – К., 1994. – №1-2. – С.253.
- ¹² Хроніка 2000. – К., 1994. – № 3-4. – С.237.