

ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО

Галина СКЛЯРЕНКО,
кандидат мистецтвознавства

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД: ОБШИРИ ЯВИЩА В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

У мистецтві ХХ століття важко знайти інше явище, яке б викликало стільки неоднозначних суджень, дискусій, як авангард. І хоч сьогодні це явище вже стало фактом історії, тісно пов'язаним з першою половиною минулого століття, інтерес до нього не зменшується, вимагаючи уточнень його концептуально-художніх вимірів, аналізу особливостей та впливу на загальний мистецький розвиток.

Незважаючи на досить велику кількість публікацій, мистецтво авангарду залишається чи не найменш дослідженим в Україні, хоч, як відомо, часто саме українські художники прокреслювали в ньому важливі і креативно потужні спрямування. Та й саме поняття «український авангард», введене у науковий обіг французьким дослідником А. Наковим у 1973 році для того, аби виокремити «українську складову» у 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 космічну всеосяжність ідейно-естетичних перетворень, апеляцію до всього людства й намагання відкрити нові перспективи духовного, ідеологічного та матеріально-практичного розвитку, окремі напрями авангарду так чи інакше виростали із конкретно-історичної ситуації в тій чи іншій країні, із дискусій з її культурно-мистецькими традиціями та минулим у цілому, а через це несли в собі національно-регіональні особливості.

З огляду на це головними проблемами у дослідженні авангарду в Україні постає необхідність виокремлення його напрямів із багатого на новачії періоду початку ХХ століття, а поряд з цим – аналіз того історико-культурного контексту, що вплинув на особливості його формування та етапи розвитку. Тим більше, що вітчизняне мистецтвознавство часто безпідставно залучає до авангарду всі явища і твори, відмінні від реалізму та академізму, спрощуючи таким чином загальну художню картину того часу й нівелюючи її ідейно-змістове різноманіття. Тим часом доба модернізму, що розпочалася в Європі в 1870-ті роки з появою імпресіонізму й розтягнулася до середини ХХ століття, одним із проявів якої став авангард, була вкрай насичена мистецькими рухами, напрямиами, 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 й переструктуровувала її виміри. Як зазначають дослідники: «Авангард є перш за все 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 з модерністськими світоглядно естетичними пріоритетами, виступаючи проти ідей автономності творчості, «чистого мистецтва» та «мистецтва для мистецтва». Тому якщо модерністські новації в цілому були спрямовані насамперед на утвердження творчої індивідуальності, а через це – царини художньої мови, розмаїття змістів та форм, розгортаючись в суто мистецькому просторі, то авангард брав на себе перебудовні завдання, 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 хоч обидва спрямування прагнули створити щось принципово нове, модернізм народжував це нове виключно у сфері художньої форми, у сфері художнього синтаксису та семантики, не зачіпаючи сфери прагматики. Авангард зачіпав усі три галузі, роблячи особливий акцент на останній» [2]. Не випадково 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 перш за все на його ідеологічних, політичних та функціональних вимірах. Авангард принципово «знямав» модерністські дискусії стосовно художньої форми, переносячи увагу на сутність мистецької ідеї. Тому особливість того чи іншого авангардного напрямку криється не так у новизні художніх форм, як у концепціях мистецтва. Саме з авангарду розпочинається доба, коли головними в інтерпретації творів митця стають засади та принципи його діяльності, а історія мистецтва постає перш за все як історія ідей, що розширюють та змінюють її простір.

Етапною на шляху визначення авангарду як певної художньої моделі, відмінної від загальних інтенцій модернізму, стала, як відомо, книга Ренато Поджолі «Теорія авангардного мистецтва» (1946), де автор перерахував його головні риси: активізм – дія заради дії; нігілізм – спрямованість на деструкцію, руйнування усталених принципів; футуризм – розуміння теперішнього виключно через його ставлення до майбутнього; агонізм – прагнення жертвувати сьогоденням 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 життєперебудовними спрямуваннями [4].

При розгляді з цих позицій сукупності явищ, що традиційно відносять до українського авангарду, унаочнюється їхня невідповідність західній типології, розмитість позицій та своєрідність ідейно-ідеологічних спрямувань. Важливими в аналізі художніх процесів стають особливості українського культурного контексту, де на тлі загальної консервативності художнього життя, з одного боку, всі новації сприймалися як революційні, з іншого – в умовах імперії за відсутності відкритого громадянського суспільства мистецтво брало на себе суспільні функції (як це було у другій половині ХІХ століття з передвизниками). А тому естетична свобода модернізму часто сприймалася публікою як вираз суспільної свободи. Бездержавність, колоніальна залежність, розірваність країни між різними державами, передреволюційний, революційний та післяреволюційні періоди, що були позначені в Україні своїми відмінними рисами, насичені національно-визвольним рухом та складними процесами національного самовизначення, глибоко віддзеркалилися в художньому поступі, висунули свої пріоритети. «Авангардною» ставала сама доба, що породжувала нове мистецтво, водночас значною мірою «спроєктвана» його образними візіями.

Можливо, саме в цьому криється неоднозначність новітніх мистецьких рухів в Україні, які за певних аналогій із західними та російськими йшли своїми шляхами. Показово, що авангардні яви-

ща 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 виникає питання виокремлення українського авангарду від близького йому російського, а потім, після революції – і загально радянського. Тим більше, що зміст революційної ситуації в Україні, що насичувала вітчизняний авангардний рух, як в культурному, так і в політичному плані, відрізнявся від російської. А вже у 1917–1920-х роках в Україні, фактично, відбулося три революції: національно-визвольна (антиколоніальна), антимоноархічна та соціалістична, причому саме перша з них чи не найбільше відгукнулася у національно-суспільній свідомості, визначивши у 1920-х роках головне коло культурних дискусій новоствореної Української Радянської Республіки. Тому на відміну від глобальних претензій російського авангарду, найбільш актуальними залишалися в Україні проблеми національного самовизначення, окреслення традицій, вибір шляху культурного поступу. Не випадково більшість українських митців авангардистського спрямування так чи інакше інтегрувалися саме в російське мистецтво, суспільно-перебудовний проект якого за своїми інтенціями був більш суголосний їхнім творчим прагненням. На відміну від Росії, в Україні головними художниками революційної доби виявилися Г. Нарбут, О. Мурашко, М. Бурачек, В. Кричевський, М. Жук і наперед 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 і заходи нової української державності і в версії УНР, і в програмах гетьмана Скоропадського в галузі культури та мистецтва були цілком «традиційними», утверджуючи насамперед ліберально-демократичні та новодержавницькі цінності: проголошення Центральною Радою в душі буржуазних демократій рівноправної національно-культурної політики щодо національних меншин, що відгукнулося утворенням різних національно-культурних товариств, більшість з яких так чи інакше діяли і на початку 1920-х років, і найголовніше – заснування Української Академії Мистецтва восени 1918 року, тоді як у революційній Росії Академія саме була закрита через невідповідність цієї «застарілої інституції» новому проектові «пролетарської культури».

Заснування у Києві першого в Україні вищого навчального художнього закладу відкрило новий етап у національному розвитку, стало важливою складовою розбудови необхідної для повноцінного мистецького життя інфраструктури. І хоч 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 що впливовішими були культурні традиції в країні, то глибшими були художні пласти, які треба було «пересувати» для надання простору для новацій, то потужнішими ставали самі ці новації, то більшим виявлявся шар авангарду. Саме відсутність в Україні на початку ХХ століття «художніх академій» та достатньо активного художнього життя призвело до того, що багато митців, які потім зокрема 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, участь яких у її мистецькому житті 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 років відбувалося у двох версіях: будителівства «Гілеї» на чолі з Д. Бурлюком [5] та футуризму М. Семенка та митців, що 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, протягнувши дискусії навколо неї до кінця 1920-х років. Слід підкреслити, що обидва угруповання наче не помічали одне одного, зокрема група М. Семенка ніяк не відреагувала на відомий «футуристичний тур містами Південної Росії», який здійснили у 1913–1914 роках Д. Бурлюк, В. Маяковський та В. Каменський, виступаючи у Харкові, Херсоні, Симферополі, Севастополі, Керчі, Одесі, Миколаєві, Катеринославі, Києві та

Кишеневі. Хоч, як зазначає О. Крусанов, цей тур сколихнув творче середовище провінційних міст, залучивши до нового мистецького руху своїх прихильників [6].

У самому ж авангардному русі в Україні можна визначити два головних періоди: 1912–1913 роки (від першого маніфесту будитлян «Ляпас громадському смаку» 1912-го та заснування у Києві в 1913 році «Футуристичного гуртка» у складі М. та В. Семенків та П. Ковжуна) до 1921 року – завершення громадянської війни та остаточного утвердження в Україні радянської влади, та до кінця 1920-х, 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 обшарах та напрямках: у 1915 році з України назавжди виїжджає Д. Бурлюк, у 1920-му – О. Екстер, у 1919-му – П. Ковжун переїздить до Львова, де існувала зовсім інша культурно-мистецька ситуація і авангардні ідеї не були поширені. У 1920-му Київ залишає К. Редько, вже наступного року у Москві разом з колишніми киянами С. Нікрітіним та О. Тишлером, а також С. Лучишкіним та О. Лабасом засновуючи групу «протекціоністів» (або «Електроорганізм»)… Список 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. Але наскільки їхнє мистецтво й творча позиція відповідають авангардній моделі? Принаймні програмне теоретичне дослідження О. Богомазова «Живопис та елементи», присвячене формальному аналізу живописної мови, та й своєрідність картин художника свідчать скоріше про їхню модерністську природу. А творчість А. Петрицького в розмаїтті її проявів – живопис, графіка, сценографія, критичні виступи в пресі, участь з 1918-го та протягом 1920-х років у численних різноманітних угрупованнях в Україні, де пропонувалися ті чи інші новації, говорить скоріше про активність позиції, загальну спрямованість на нове, про належність не так до «авангарду», як до авангардного руху.

Виняткове місце в цьому зв'язку посідає в Україні творчість В. Єрмілова – чи не найпошлюбнішого авангардиста у нашому мистецтві. Його програма тісної взаємодії мистецтва з життям, створення нових його форм, що висували інші художні виміри (зокрема його текстові об'єкти 1920-х років постають сьогодні як предтечі майбутнього концептуалізму), скеровувала його діяльність від кінця 1910-х – до 1960-х років.

Однак, аналізуючи авангардний рух в Росії та Україні, окреслюючи розвиток їхніх ідей і творчих пропозицій, варто звернути увагу на думку М. Харджиєва, що, зокрема, ставить під сумнів новаторство 1920-х. Він писав: «Ніякого мистецтва 20-х років не було. Це було мистецтво передреволюційне, всі 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 вже в 15 році» [7]. Але за такої постановки питання відкидається конструктивізм, що склався у потужний рух у 1919 році, важливі дискусії про ідеологічні засади мистецтва, що набули особливого змісту після революції і склали засади вітчизняного авангарду.

При порівнянні розвитку подій в авангардних рухах в Україні та Росії протягом 1910–1920-х років, очевидною стає їхня «несинхронність», пов'язана із відмінностями суспільно-культурної ситуації, що суттєво вплинули на їхні обшари і творчу інтенсивність. Зокрема, якщо в Росії, як вважав М. Харджиєв [8], найактивнішим періодом авангарду стали 1912 – 1915-і роки, то в Україні авангардні спрямування в цей час лише склалися, а наближення фронтів Першої світової війни не дало можливості для повноцінного художнього розвитку. Та й далі, в Росії 1918 – 1921 рр. стали часом, коли нове мистецтво користувалося безпрецедентною підтримкою нової держави, а художники авангарду займали головні позиції в мистецтві та художньому житті, впливали на культурну політику більшовизму. Саме в Росії були створені й активно діяли новітні мистецькі інституції – СВО-МАС (Свободные мастерские, 1918–1920, потім реформовані у ВХУТЕМАС), Музей живописної (або художньої) культури та ІНХУК (Інститут художньої культури), УНОВІС у Вітебську (1920–1921). А Україна переживала тоді драматичні зміни політичної влади, що призвело до «трагічного спустошення» в художньому житті у 1919 – 1921 роках [9], а потім – до певної розгубленості в мистецькому процесі на початку 1920-х. Крім того, на 1917 – 1920-й припадають спроби утвердження україн-

ської незалежності, що надали нового – тепер вже національно-державницького – спрямування культурним рухам. Не випадково в ідейних засадах українського авангарду велике місце посідали національні проблеми, додаючи свої змісти до його концептуального поля. Та й чи не головною складовою культурного процесу 1920-х стала «українізація» 1923-1929 років, що розставила свої акценти в національному художньому поступі.

Очевидно, що культурно-мистецька проблематика 1920-х років в Україні суттєво відрізнялася від російської. Зокрема, з кінцем військового комунізму та початком НЕПу в Росії майже всі новітні мистецькі інституції закриваються, у 1922-му за ініціативою ОГПУ створюється об'єднання АХРР з його «героїчним реалізмом». У 1923-му нарком А. Луначарський висуває гасло «назад до передвижників!», а в резолюції ЦК РКП(б) 1925 року «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 стає «виробити відповідну форму, зрозумілу мільйонам» [10]. Усе це було справді державним наступом на мистецтво авангарду в Росії, натомість в Україні події розгорталися інакше. У вирії Першої світової та громадянської воєн 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-і стали тут «епохою національного Відродження», коли державне керівництво мистецтвом сприймалося як його «підтримка». Зокрема, у резолюції 1925 року, на відміну від Росії, в Україні 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 року в Україні починають активно формуватися великі творчі об'єднання, боротьба між якими визначила характерні риси кінця десятиліття. Показово, що у 1920-ті дореволюційний досвід авангарду піддається жорсткій критиці й відкидається як «формалізм».

Головний зміст художніх дискусій цього часу – підвищення професіоналізму та вибір кола традицій, на якому має зростати нове українське радянське мистецтво, про що йдеться у маніфестах майже кожного з творчих об'єднань. З іншого боку, в другій половині 1920-х років в Україні працюють такі видатні митці авангарду, як В. Татлін, К. Малевич, Д. Вертов, що, безперечно, мало надати її мистецтву нових імпульсів. Однак вплив цих постатей на українське мистецтво того часу ще чекає свого дослідника. Виняткове місце у підтриманні авангардного руху належить М. Семенку, часопис програмно авангардного спрямування якого «Нова генерація» проіснував в Україні до 1930 року. Саме в колі митців його групи склалося і особливе явище українського авангарду – поезомалярство (де працювали М. Семенко на А. Чужий), до певної міри близьке до проблематики «слова на свободі» італійських футуристів.

Показово, що на межі 1920–1930-х років авангардні ініціативи переходять до кінематографа, і саме прихід художників О. Довженка та І. Кавалерідзе в кіно визначив у ньому українську авангардну гілку.

Особливої уваги заслуговують мистецькі дискусії 1920-х років, і зокрема концепція «панфутуризму», висунута М. Семенком. Вона виростала із особливих умов, за яких існував авангард в Україні, постійно вступаючи у певні протиріччя з її культурною проблематикою національного Відродження, а також із проблем «державотворення» в царині СРСР та відставання української модернізації від європейського цивілізаційного поступу. «Панфутуризм» як система мистецтва пропонував об'єднати всі поодинокі авангардні ідеї й творчі практики, що існували в Україні, з метою саме на їхніх позиціях сформувати культурне будівництво. Як пише О. Ільницький: «... футуристи наївно вірили, що їхня раціонально обґрунтована теорія переконає політиків піднести авангардні принципи до рівня офіційної лінії партії» [11]. Однак часи авангарду добігали кінця. СРСР вступала в тоталітарну добу, 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.Л. Социология искусства и модернизм. – М., 1979. – С. 13.
4. Магаротто Л. Заметки об итальянском футуризме и русском кубофутуризме // Русский кубо-футуризм. – СПб., 2002. – С. 18.
5. Група «Гілея» була заснована у 1910 році, до її складу входили В. Хлебніков, Д. та М. Бурлюки, В. Маяковський, О. Гуро, О. Кручених, В. Каменський, Б. Лівшиц, але в перші роки її головні спрямування тяжіли скоріше до неопримітивізму.
6. Крусанов А. Русский авангард: В 3 томах. Т.1. – СПб., 1996. – С.1992 – 1996.
7. Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 томах. Т.1. – М., 1997. – С. 367.
8. Там само. – С. 369.
9. Історія української літератури ХХ століття. За ред. В.Г. Дончика: У 2 томах. – Кн. 1. – К., 1998. – С. 49.
10. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. – М., 1962. – С. 83.
11. Ільницький О. Український футуризм. 1914 – 1930. – Львів, 2003. – С. 222.

Людмила ЛИСЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент

УКРАЇНСЬКА СКУЛЬПТУРА МЕЖІ СТОЛІТЬ

Наприкінці ХХ на початку ХХІ ст. у мистецтві української скульптури відбулись якісні зміни, які сприяли активізації скульптурної діяльності майстрів різних регіонів України, зародженню нових скульптурних осередків. Серед найбільш впливових факторів цього процесу стали, по-перше, регулярні виставки Всеукраїнської триєнале, започатковані в 1999 р. Національною спілкою художників України. По-друге, з 2006 р. у практику скульптурного життя активно увійшли грандіозні експозиції скульптурних салонів. Їх ініціативним керівником стала директор Українського дому Наталя Заболотна. У березні 2010 р. відбудеться четвертий Великий скульптурний салон. І по-третє, це дедалі різноманітніша практика традиційних скульптурних симпозіумів, які ведуть свою історію в Україні ще з 1986 р. Особливості цих трьох ділянок скульптурної ниви ми й хотіли б розглянути в цьому науковому есе.

З самого початку і по сьогодні триєнале залишається єдиною заповідною територією професійної творчості в Україні. Саме на цих фахових виставках (їх проведено вже чотири) відбувається серйозний процес творчого пошуку нових пластичних ідей, поглиблене осмислення академічної традиції в умовах постмодерної цивілізації. Спілка художників видала каталоги першої і третьої триєнале (К., 1999, 2005), провела наукову конференцію в рамках першої, відзначила преміями двадцять провідних майстрів (серед них – вісім киян, п'ять харків'ян, два львів'янина і по одному скульптору з Черкас та Ужгорода). Ця нехитра статистика дає наочну картину нового розподілу творчих сил і демонструє зародження нових скульптурних осередків поряд із провідними скульптурними колективами Києва і Львова.

Тому розгляд головних тенденцій розвитку скульптури в Україні ми почнемо з київської школи. Вона має статус найстарішої, найконсервативнішої і найбільш представницької серед усіх відомих скульптурних шкіл. Імена призерів триєнале підтверджують цю закономірність. Першим на звімо Вячеслава Клокова (1928–2007). Його ретроспективна виставка наприкінці поз минулого року відбулася в Національному художньому музеї і ще раз наочно продемонструвала незмінну причетність майстра до класичного ідеалу. На його переконання, «класицизм є втіленням ідеалу «закономірної майстерності», що стверджує ідеї гармонії, культурної спадкоємності на противагу тенденціям «декласицизації мистецтва». Довершена композиція, що відтворює фігуру юного вершника на коні, звучить своєрідним заповітом скульптора. Нездійснена мрія майстра про гармонію,