

III. МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ: УКРАЇНСЬКИЙ ШЛЯХ

УДК 7.036(477)

Орест ГОЛУБЕЦЬ,

*доктор мистецтвознавства,
професор Львівської національної академії мистецтв,
завідувач кафедри художньої кераміки*

Анотація. Автор розглядає одну із найважливіших проблем сучасної української культури, а саме – внесок у світову мистецьку скарбницю, вказуючи на незадовільний стан з вивченням модерного мистецтва як на теренах України, так і за її межами. Висловлює кілька можливих напрямків у дослідженні та систематизації українського модерного мистецтва.

Ключові слова: мистецтво, ХХ століття, модерн, мистецтвознавство.

У чому полягає особливість «українського шляху» в мистецтві ХХ ст. та чи існує взагалі потреба його виокремлення?

Під час численних зустрічей з іноземними колегами, художниками і мистецтвознавцями на міжнародних пленерах, симпозіумах і конференціях мені неодноразово доводилося стикатися з повним нерозумінням нашої мистецької ситуації, із завуальованими чи відвертими звинуваченнями нас в анахронізмі та відсталості. Обурення і розчарування поступово змінювало бажання виявити причини цього явища. Вагомим поштовхом до дії став перегляд виставки світового авангардного мистецтва «Документа» у Касселі (1991 р.). Досі пам'ятаю стан розгубленості і безпомічності, нездатності віднайти ключі до повноцінного сприйняття будь-якого з представлених на величезних площах творів, у тому числі й персональної виставки знаменитого, як я згодом довідався, Йозефа Бойса. Відчувалася наявність невидимого бар'єру: з однієї сторони я, випускник радянського мистецького ВНЗ, із захищеною у Москві кандидатською дисертацією, з іншої – звичайні люди, ша-

нувальники сучасного мистецтва, нерідко подружні пари у статечному віці. Вони жваво обговорювали мистецькі твори, які для мене нічого не означали. Відчуття було таке, ніби би ти потрапив на іншу планету...

Сьогодні ситуація істотно змінюється, і лише тепер, з певної віддалі часу, можемо стверджувати існування в нас певних підстав для серйозної, фахової розмови, до ґрунтовних, об'єктивних досліджень мистецтва ХХ ст. Говорячи в цьому контексті про певні часові відрізки-етапи «українського шляху», необхідно, насамперед, відштовхуватися від наявності двох часових катаклізмів, докорінних перемін та конфліктів поколінь. У першому випадку (початок 1930-х рр.) йдеться про протистояння художників, які отримали освіту європейського зразка і цілком вільно почували себе в середовищі модерністських та авангардних експериментів, та ідеологів від мистецтва, які створили і тривалий час підтримували штучно модельований позачасовий анахронізм – «передовий творчий метод», названий соцреалізмом.

У другому випадку (середина 1980-х рр.) маємо справу зі зіткненням останніх (а також вихованою ними «гідною зміною») з молодістю генерацією, яка зросла у межах тоталітарного суспільства, опираючись на непохитну позицію нонконформістів та середовище андеграунду, або значно пізніше, поза його межами, в роки державної незалежності. Мусимо визнати, що саме ці «часові зсуви» визначають нашу нинішню «іншість», наявність у творчості українських художників явищ, здатних викликати здивування та нерозуміння у західних фахівців.

Наукові дослідження і програмно організовані фондові музейні виставки останніх років відкривають правдиву інформацію про мистецтво початку ХХ століття – Україна по праву може гордитися видатними представниками та засновниками багатьох течій авангарду. Десятки років формувалася в нас хибна думка, що авангард є немов би чужим для української традиції та ментальності. Більшість видатних митців авангарду (як і саме це явище) досі були відомі у світі лише під означенням «russian». Радянський варіант історії українського мистецтва 1910-1930-х рр., сповнений фальшувань, відвертих підтасовок та приховування фактів, потребував докорінного перегляду. Важливою віхою у цьому процесі став проект «Перехрестя: український модернізм 1910-1930 років» («Crossroads:

Ukrainian Modernism 1910s-1930s»). Його презентація в Чикаго і Нью-Йорку упродовж 2006-2007 рр. Спричинила справжній переворот у сприйнятті світового авангарду.

Показу колекції в Нью-Йорку передувала наукова конференція «Український модернізм у контексті 1910-1930 років», проведена Українським дослідним інститутом Гарвардського університету за участю низки провідних спеціалістів усього світу. Напередодні в Києві був виданий багато ілюстрований альбом «Український модернізм 1910-1930».¹ У ньому вміщені вступні статті – звернення організаторів до глядачів, а також окремі виступи майбутніх учасників наукової конференції, в яких відзначена важлива роль українського авангарду у розвитку світового модерного мистецтва. Зокрема, автор ідеї проекту Микита Лобанов-Ростовський констатує, що виставка «демонструє глядачам і спеціалістам США талант і самобутність українських авангардистів і допоможе зрозуміти, що вони не росіяни, а українці, чого в Штатах майже не відокремлюють, не знають...» Наголошуючи на важливості акції, він згадує про упередженість думки американської адміністрації «ще часів початку розвалу СРСР, яка вважала, що націоналізм знищить Україну». Така думка по суті «співпадала із радянськими та російськими традиційними поглядами на те, що Україна є тільки частиною Росії чи СРСР».²

Таким чином, можемо стверджувати, що на шляху утвердження національних пріоритетів у мистецтві 1910-1930 рр. зроблено вже чимало. Особливе місце займають тут період «українізації» в Східній Україні 1920-их рр. та безпрецедентне єднання українських творчих сил в Галичині у 1930-их. Значно складнішою виглядає оцінка тривалого періоду панування в українському мистецтві соцреалізму. Прояви тоталітаризму у мистецькій сфері в СРСР не були поодинокими. Цілком симетричні події відбувалися у фашистській Німеччині. Обидві виразно агресивні сили володіли потужним ідеологічним апаратом, невід'ємною частиною якого мав стати художник, перетворений у слухняну прислугу: «...СРСР і Німеччина прямували буквально крок в крок у своїх культурних акціях, збері-

¹ Український модернізм 1910-1930 / Альбом. – Хмельницький: Галерея, 2006. – 288 с.

² Лобанов-Ростовський М. Перехрестя: український модернізм 1910-1930 // Український модернізм 1910-1930 / Альбом. – Хмельницький: Галерея, 2006. – С. 5.

гаючи достойну часову дистанцію чи видимість почерговості в ініціативах. Заборона всіх мистецьких угруповань і заміна їх державними відомствами культури, контроль над розподілом художніх замовлень і можливістю виставлятися, акції репресій політично ненадійних майстрів, плани генеральних реконструкцій Москви і Берліна як імперських столиць, пряме суперництво архітекторів і художників обидвох країн на ЕКСПО-37 в Парижі, запровадження державних премій в області культури і т. п.» (переклад з російської – О. Г.).³

Насильне запровадження соцреалізму виключало будь-яке відкрите протистояння, толерантну розмову чи цивілізовані форми фахової дискусії. Грубе втручання в елітарний світ мистецтва, в його споконвічні естетичні підвалини здійснювали люди без відповідної професійної підготовки, здебільшого обмежені догматики і циніки, до того ж агресивні у своєму невігластві: «Кадри мистецтва стали «перетрушувати» державним чином і таким же чином переглядати міру відповідності кожного «кадра», але не мистецтву, а пролітиці держави» (переклад з російської – О. Г.).⁴ Ідеологічні «бійці» з питань культури дали художникам у повній мірі відчутти, що таке диктатура, втілена в ідеологічній формі соцреалізму. Достатаньо згадати хоча б долю знаменитого українського скульптора І. Кавалерідзе, ровесника та однодумця знаменитого О. Архипенка: «У 20-х роках його таврували як «прихильника кубістично-конструктивних форм». У 30-х за вказівкою Й. Сталіна визнали формалістом, а у 63-у році М. Хрущов у своїй доповіді перед художньою інтелігенцією оголосив його кубістом».⁵

Різниця спричиненого тоталітарними режимами ефекту полягає в часовій тривалості. У позаемоційних оцінках, стосовно загального перебігу історії, період зародження і панування фашизму виявляється відносно коротким. Якщо в якості крайніх меж оберемо 1933 р. (офіційний прихід до влади у

³ Маркин Ю. П. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль, практика художественного синтеза // Художественные модели мироздания. Кн. вторая, XX век. Под общей ред. В.П. Толстого. – М: Наука, 1999. – С. 123.

⁴ Манин В. С. Искусство в резервации (Художественная жизнь России 1917-1941 гг.). – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – С. 146.

⁵ Синько Р. Олександр Архипенко та Іван Кавалерідзе // Матеріали конференції «О. Архипенко і світова культура ХХ століття». – Національний художній музей України, 2001. – С. 72.

Німеччині націонал-соціалістів) і 1945 р. (завершення Другої світової війни та наступний Нюрнберзький процес), то отримуємо часовий відрізок значно менший від загальновизнаного двадцятилітнього циклу зміни поколінь. Це дає підстави стверджувати, що на перший план у такому випадку виходить не часове протистояння поколінь, а фактор грубого ідеологічного тиску.

У колишніх республіках СРСР, які нині стали незалежними державами, ситуація була цілком іншою, а її реальні наслідки до сьогодні маловивчені і на загал не відомі для навколишнього оточення. Переможне завершення Другої світової війни зумовило тут не падіння (як це було у фашистській Німеччині та її сателітах), а подальше утвердження тоталітарного режиму, його модернізацію і, що найгірше, здатність творити ілюзії та пристосовуватися до нових умов. Внаслідок цього, соціалістичний реалізм, у якості офіційної державної культурно-мистецької ідеології, фактично панував у нас від 1932 р. до середини 1980-х рр. і, таким чином, зміг сплундрувати своїм впливом майже три покоління художників. Саме цей фактор зумовлює основну відмінність «українського шляху», потребу його виокремлення і ґрунтовного вивчення.

У тривалому періоді панування в нас тоталітарного мистецтва, в іпостасі соцреалізму, особливої ваги набуває час так званої «відлиги» 1960-х. За своєю значимістю він може бути прирівняний до «українізації» 1920-х. Без нього важко уявити національне відродження кінця 1980-х – початку 1990-х років: надто великим міг виявитися часовий розрив. «Відлига» 1960-х стала немов би тією потужною опорою, без якої сьогодні неможливим було б зведення «трансчасового моста» українського національного мистецтва.

Послаблення контролю за «національними питаннями» в Україні 1960-их справило надзвичайний ефект, який можна порівняти хіба що з дією несподівано звільненої могутньої пружини. Розпрямлюючись, вона винесла на поверхню потужну, несподівану для багатьох хвилю національно-культурного відродження. Доцільно тут згадати слова відомого львівського мистецтвознавця і політика Богдана Гориня: «Підсвідома національна стихія після пробудження має особливу силу. Збережена, сконцентрована, вона у своєму вияві подібна до вибуху, що перетворюється у вічне горіння. Це нагадує довгозбережуваний у підземних жилах газ – він непомітний, але досить іск-

ри, щоб вибухнув, а потім уже ніяка сила не здатна вгамувати вогняного вулкана...».⁶

Потужний енергетичний заряд «шістдесятників», їх безмежна відданість національним ідеям знайшли своє втілення у процесах національного відродження кінця 1980 – початку 1990-их рр. Перетворення у мистецьких сферах супроводжувала небувала динаміка. Її кінцевим результатом стали остаточно дезорієнтація, втрата реальної шкали цінностей і логічно аргументованих шляхів розвитку.

Вирішення актуальних для новітньої історії українського мистецтва проблем набуває особливої складності за відсутності у нас україномовного видання справжньої історії світового мистецтва. Існуючі до цього радянські видання насправді представляли лише її ідеологізований у потрібному руслі варіант. Адже теоретична аргументація появи соцреалізму передбачала не тільки його прив'язку до конкретного періоду, а й зведення «міцного» історичного підґрунтя. Таким чином, було штучно вибудовано пріоритетну лінію: антична Греція та Рим – епоха Ренесансу – класицизм-академізм – критичний реалізм передвижників – соціалістичний реалізм. Прикметним можна вважати також той факт, що в такій схемі центр «передового мистецтва» поступово немов би наближався до Російської імперії. Внаслідок подібного підходу рис відсталості, деградації чи занепаду могло набирати, наприклад, мистецтво стародавнього Єгипту, середньовіччя, бароко і рококо, імпресіонізму, сецесії-модерну і, безумовно, авангарду, включаючи увесь комплекс існуючих у ньому різнорідних явищ і течій. Саме представники авангарду, найближчі у часовому вимірі, стали найлютішими «ворогами» та антиподами соцреалізму.

Варто звернути увагу на ще один парадоксальний факт. Не випадково в радянському варіанті прочитання світової історії так мало уваги приділялося мистецтву сходу. Причина в тому, що будь-яке натуралістично-реалістичне копіювання природи тут завжди вважалося недопустимим, суперечило споконвічному глибинному способу філософсько-естетичного осмислення та відтворення навколишнього світу. Виразна домінанта духовного, а не поверхнево-зображального начала, суперечила ідеологічним постулатам соцреалізму.

⁶ Горинь Б. Опанас Заливаха: вибір шляху. – К.: Видання секретаріату Укр. Респ. партії, 1995. – С. 13.

Повертаючись до проблем сьогодення, ще раз наголосимо, що йдеться про дуже серйозні і важливі для нас реалії. Незважаючи на відсутність «залізної завіси», ефект інерції продовжує творити своєрідний невидимий заслон, на глибинному рівні нашої підсвідомості. Рудименти минулого породжують дивну багатовекторність, хаотичність, непослідовність рухів у ділянках української культури і мистецтва. Українське мистецтво, потрапивши у тривалий стан примусової ізоляції, не пройшло кінцевих стадій розвитку модернізму, а, крім того, повністю «пропустило» момент зародження та еволюції філософських основ постмодернізму. Роль модернізму і постмодернізму в історії модерної світової цивілізації є загальноновизнаною і незаперечною. Тому будь-які наші сумніви, просторікування, а тим більше спроби продовження «ідеологічної боротьби» та ігнорування очевидних фактів можуть лише посилювати актуальність тези про нашу відносну причетність до вирішення мистецьких проблем сьогодення. Критика має сьогодні базуватися на ґрунтовному дослідженні та аналізі, аргументованих доказах і теоретичних твердженнях.

Фальсифікації фактів та нерозуміння процесів розвитку сучасного мистецтва привели до фатальних наслідків – повної відсутності в нас музеїв мистецтва ХХ ст. та музеїв сучасного мистецтва, до випадків варварського знищення унікальних музейних колекцій і заперечення потреби створення нових. Вони ж породжують парадоксальні термінологічні непорозуміння. Так, наприклад, поняття «сучасне мистецтво» в нас може дивним чином сягати авангардних експериментів початку минулого століття. Разом із тим окремі українські художники, претендуючи на суперсучасні помисли, насправді роблять своєрідні репліки на давно вже минулі та відомі у західному середовищі концепти. Специфічну гіпертрофовано-іронічну образну мову епохи постмодернізму важко адаптує у нас не лише пересічний глядач, але й в цілому мистецька громада. Практично невідомими для широкого загалу залишаються новітні сфери формотворення та мистецького виразу, здатні переходити не лише межі загальноприйнятих естетичних уявлень, але й сягати відвертої антиестетики.

Незважаючи на наведені факти, важливим сьогодні є розуміння органічної єдності українського мистецтва ХХ ст. з низкою актуальних явищ, які відбувалися в загальноєвропейському просторі. Навіть у найважчі часи Україна не знаходи-

лася на маргінесах актуальних мистецьких пошуків. Більше того, у багатьох випадках українські художники були не лише активними їх учасниками, але й законодавцями новітніх віянь. Яскравим свідченням тому є творчий доробок грона видатних художників, серед яких одне з почесних місць займає А. Ерделі.

ART XX CENTURY: UKRAINIAN WAY

Orest HOLUBETS,

*Doctor of Arts, professor of Lviv National Academy of Arts,
Head of Art Ceramics*

Annotation. *The author examines one of the most important problems of contemporary Ukrainian culture - namely, contribution to world art treasury, pointing to the poor state of the study of modern art both in Ukraine and abroad. Some possible directions in research and systematization of Ukrainian modern art are expressed.*

Keywords: *art of the twentieth century, modern art, art criticism.*