

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ В ТВОРАХ ЙОГО ЗАСНОВНИКІВ ТА ІДЕОЛОГІВ

Проблема виникнення русько-українського авангардного мистецтва має культурологічний і історичний аспекти. Змістовна сутність авангарду пов'язана з традиціями національного мистецтва. Формування самобутності українського мистецтва було пов'язано з іменами митців і теоретиків авангарду: Д. Бурлюка, О. Кручених, О. Гуро, О. Екстер, К. Малевич, Б. Лівшиця, В. Каменського, М. Матюшина.

Ключові слова: авангард, художник, футуризм, маніфест.

Проблема появления русско-украинского авангардного искусства имеет культурологический и исторический аспекты. Смысловая суть авангарда связана с традициями национального искусства. Формирование украинского искусства было связано с именами художников и теоретиков авангарда: Д. Бурлюка, А. Кручёных, Е. Гуро, Е. Экстер, К. Малевича, Б. Лившица, В. Каменского, М. Матюшина.

Ключевые слова: авангард, художник, футуризм, манифест.

The problem of forming of the Russian-Ukrainian vanguard of Art has cultural and historical aspects. The main point of the Ukrainian Van is closely connected with the traditions of national Art. Forming of the Ukrainian's Art originality is linked with the name artist and theorists of Van D. Burluk, O. Kruchenykh, O. Guro, O. Ekster, K. Malevich, B. Levshits, V. Kamensky, M. Matyushin.

Key words: vanguard, futurism, artist, manifesto.

Більшість дослідників авангардного мистецтва визначають, що він є характерним для ХХ ст., як і будь-яке наукове відкриття. В його багатолітності віддзеркалюються різні взаємовідносини культурного, соціального і політичного життя на межі століть. Типовим для авангарду була загальна тенденція бунтарства, яка виявлялася не тільки в заклик до художньо-мистецької революції, а й проголошувалась революція в свідомості. Ці глобальні замаху були викликані світовими проблемами, передчуттям майбутніх історичних перетворень.

У статті ставиться на меті показати теоретичні засади російсько-українського авангарду у творах його засновників та ідеологів.

Відомий дослідник художнього авангарду – В. С. Турчин, визначає, що під «авангардом» розуміють всі крайнощі художньої культури ХХ ст., а під терміном «модернізм» – компроміс нового з традиційним». Виникнення поняття «модерну» він пов'язує з боротьбою двох художніх шкіл часів італійського Відродження: французької класичної школи Н. Пуссена і експресивної, динамічної П. Рубенса. Таким чином, підкреслюючи смислову сутність художнього модерну (від франц. moderne – сучасний), слід позначати нові тенденції на протигагу попереднім класичним формам і принципам мистецтва. Однак, «авангард» і «модерн» не можна сприймати як синоніми, хоч іноді ними позначають «нове

мистецтво». У самому понятті «авангард» (від франц. avant – уперед) закладений «*пафос боротьби*», рух до нового, незвичайного і парадоксального. Авангард – це результат інтелектуальних пошуків інтелігенції, яка мріяла про свободу. Це прагнення штовхало до створення парадоксальних речей, які несли «*закодовану інформацію*», «*вона інтригувала, змушувала ставити безкінечні питання, провокуючи уяву...*» [1, с. 4].

Конфлікт між традиційним мистецтвом і художнім авангардом як основною тенденцією мистецтва ХХ ст., визначає Л. Л. Матвеева. Він ґрунтується в першу чергу, «*на принциповій незрозумілості авангарду*». «*Авангардні митці ХХ ст., окрім історії мистецтва, нерідко вивчають наукові теорії, створюють власні світоглядні концепції, висувають футуристичні прогнози, а потім тільки упередметнюють їх у традиційних мистецьких матеріалах та формах. Твір авангардного мистецтва дуже часто є вторинним щодо творчої концепції явищем, його фізичне існування не набуває самодостатності, як це ми бачимо у традиційному мистецтві*» [2, с. 379].

Для сфери мистецтва це був дійсно новий спосіб формування художнього середовища, змінювалися принципи, засоби створення мистецького твору. Такі тенденції були викликані не тільки духовною і естетичною кризою мистецтва наприкінці ХІХ ст., а й

пов'язано із новітніми процесами суспільного життя. Наука, техніка, політика здійснювали експансію у світ мистецтва і культури. Митці-авангардисти жваво цікавились досягненнями природознавчих наук, використовували відкриття в художніх прийомах і теоретичних обґрунтуваннях новітнього мистецтва. Так європейські художники-фовісти, для яких колір був основним об'єктом уваги, цікавились дослідженнями його впливу на людський організм. З наукового ж погляду слід говорити не про силу кольору, а про оптичне випромінювання, від цього суть справи не змінюється. На формування кубізму, як художнього напрямку, вплинули відкриття в галузях математики, фізики [2, с. 373]. Динамічність суспільних процесів, розвиток інтелекту сприяли формуванню нового світобачення, нового покоління митців, для яких рамки класичних канонів були кайданами. Прагнення вийти за межі площини живописної картини, відобразити світ у його трьохмірності, постійній рухливості і протирічності – стало рушійною силою авангардного руху. Цим і пояснюється так звана «незрозумілість авангарду», як усе нове, воно критично сприймається суспільством, викликаючи навіть огидність.

Д. Бурлюк у «Фрагментах из воспоминаний футуриста» пригадує про виставку 1909 р. у Херсоні: «Посетители, высказывая с выставки в соседний сквер, кричали: «Ну и выставка...» [3, с. 40]. У місцевій пресі художників називають анархістами і руйнівниками, мистецтво яких розраховано «на психологию толпы – привлечь новинкой и огорошить публику, подействовать на зрительные ощущения невозможным рисунком, даже отсутствием такового, диким сочетанием красок» [4, с. 4]. До такої реакції новатори звикли, вона відповідала самому духу мистецтва – змусити глядача виявити свою емоційну активність, розштовхати сплячу свідомість. Формула «якщо так ще ніколи не робилось, то це треба зробити» стала не стільки епатажним випадком, а естетичним кредо нового мистецтва.

У перші роки свого становлення авангард намагався звільнити місце в мистецькому світі для формування іншої пластичної культури, в якій би не існувало жодних догм, відбувався синтез мистецьких форм, канони жанру не обмежували б творчість митця.

Авангардні експерименти проникали у всі сфери культури: живопис, театр, музику, театр, літературу, скульптуру, архітектуру і це сприяло формуванню широкого естетичного простору, культури для мас. Авангард намагався змінити не тільки художні форми, але й саму змістовну сутність, перетворюючи кастовий принцип «мистецтва заради мистецтва» на мистецтво заради життя. Таким чином, він розробляє програму створення нового суспільства і людини. Тенденції глобальної перебудови життя було характерним для всього слов'янського авангардного мистецтва, воно формувалось на початку ХХ ст., вбираючи біль і гнів епохи, відчуття революції і сподівання на майбутнє.

У 1930 р. у Нью-Йорку Д. Бурлюк видав збірку критичних і теоретичних статей під назвою «Ентелехізм. До 20-річчя футуризму», в якій надрукував

лист одного із засновників російського авангардного руху, його теоретика і захисника – В. Каменського, зі зверненням «першого футуриста» до людства. Воскрешаючи гасла 1911 р.: «все мистецтво – всьому народу», «нове мистецтво – революційним масам», В. Каменський дійсно вважав, що «переворот, революція в мистецтві, як єдине, що готове створити нові форми у творчості». Зі щирим ентузіазмом він навіть пропонував збудувати пам'ятник зачинателям «першого мистецтва Революції Пролетарської», на його думку, «футуризм – у кожному творі сучасного мистецтва і в серцях будівників майбутнього». Це нагадує перші маніфести футуристів, заклик «здати в архіви і музеї форми естетики, якими захоплювались дворяни і генерали разом з реліквіями поваленої монархії» [5, с. 3]. В. Каменський пропонував вивчати старе мистецтво тільки для того, щоб створювати нове. Навіть в цих закликах закладено внутрішнє протиріччя авангардного руху – зовнішній нігілізм і підсвідоме розуміння значення класичного мистецтва.

Палка віра теоретиків і митців авангарду в перетворюючу силу революції і футуризму, сучасними дослідниками інколи розглядається як соціальний і естетичний утопізм.

І. Ю. Іванюшина вважає, що тенденції футуризму до створення «нового мистецтва» є нічим іншим ніж проявом догматизму. «Тенденция некоторых авангардных течений, в частности футуризма, к догматизму, диктату и сближению с тоталитарной властью – это типологическое свойство лежащего в их основе утопического сознания. Путь от релятивизма к догматизму, от провозглашения свободы творчества к диктату одного художественного направления – обычный путь утопизма...» [6, с. 39]. Намагання футуристів співпрацювати з новою владою автор розглядає як тенденцію до узурпації ними влади в мистецтві. У підтвердження цього, наводяться зухвалі висловлювання з газети футуристів «Искусство футуристов»: «Мы – первая и единственная федерация революционного искусства», «...скоро придет Час – когда на вершине человеческих достижений – будем сиять мы – футуристы – гениальные дети новорожденного мира» [6, с. 41].

Войовничий характер гасел дійсно відповідає теоретичній і духовній сутності авангарду. Це доводять маніфести, теоретичні трактати митців, їх спогади. Питання полягає не в тому, наскільки ідеологічно вони були праві, а в тому, наскільки багатогранне їх мистецтво відобразило час, проблеми і тенденції художнього розвитку.

З позиції сучасності можна звинувачувати авангард в утопізмі і догматизмі, аналізуючи минуле в аспекті сьогоденних історичних реалій, однак це буде головною помилкою в дослідженні історії авангардного руху, будь-які ідеологічні ярлики ставлять крапку в дослідницькій роботі. Мистецтво, як і інші форми духовної активності, треба розглядати тільки в канві історичних подій, світоглядних тенденцій минулого.

Прагнення футуристів стояти в авангарді революційних змін у мистецтві історично з'єдналося з соціально-політичними подіями на початку століття. Навіть форма їх газетних і усних виступів нагадувала

революційні лозунги. Російсько-український авангард намагався бути співучасником історичних подій, використовуючи ті форми соціальної боротьби, які обирала нова влада. Чи усвідомлювали митці-футуристи «утопічність» ідеї будівництва пролетарського суспільства? Мабуть ні. Доленосні події початку століття: від падіння царизму до встановлення диктатури пролетаріату, – більшість футуристів сприймала як шлях оновлення суспільства і мистецтва. У жовтні 1917 р. нову владу підтримало літературно-мистецьке товариство «Гілея», організоване Д. Бурлюком (1910-1914). Воно об'єднувало видатних письменників і художників, етнічно пов'язаних з Україною: В. Хлебнікова, Б. Лівшиця, О. Гуро, В. Каменського, О. Кручених, В. Маяковського, В. Бурлюка [7, с. 10]. «Гілейці», мабуть, були єдиними у своєму пориві підтримати нову владу, не дивлячись на терор і грабунки, які розпочав уряд «червоних революціонерів». Мистецтво кубофутуризму, засновниками якого можна вважати «гілейців», стало зрозумілим і затребуваним. Його представники зайняли керівні урядові посади в мистецьких структурах уряду Росії. «Більшовицька Росія була «офутурищина»: кожний, хто писав гірше за О. Пушкіна чи малював не так, як І. Рєпін, вважав себе митцем-футуристом, і таких з'явилося тисячі. У кінці 1917 – на початку 1918 рр. футуристи – «гілейці» перебувають на вершині своєї кар'єри. Маяковський, Бурлюк, Каменський, Кручених, Асєєв практично починають керувати мистецьким життям Росії. Футуризм на короткий час стає офіційним державним напрямком у мистецтві радянської Росії» [7, с. 12–13].

Здавалося, що нова влада повинна була підтримувати «гілейців» у здійсненні їх мети – оновлення мистецтва змістовно і художньо. Однак, з'явилися внутрішні протиріччя між футуристами у поглядах на цей шлях. У відповідь на надрукований у «Газеті футуристів» «Декрет №1 про демократизацію мистецтва (література мас і живопис площ)», Д. Бурлюк пише статтю «Звернення до молодих художників», в якій висловлює незгоду з офіційною трактовкою подальшого розвитку мистецтва. Позиція керівників більшовицької держави заперечувала можливість будь-якого вільного змагання з представниками інших художніх шкіл. Д. Бурлюк висловлював стурбованість щодо збереження культурних цінностей минулого. «Будемо завжди поважати творчу особистість, яка тягнеться до волі. Розділимо всі студії, приміщення художніх шкіл і академій порівну між усіма напрямками різноманітних художніх вірувань, щоб кожен міг вільно працювати на славу рідного мистецтва... Усі напрямки повинні бути представлені на своєрідному конкурсі сердець, приречених на красу» [8, с. 8].

«Звернення» Д. Бурлюка свідчить про відсутність єдності в рядах так званого «лівого блоку» діячів мистецтва. Як розумна і далекоглядна людина, Д. Бурлюк бачить реальну загрозу не тільки політичного диктату більшовиків, які вже на початку 1918 р. забороняли політичні партії, газети, переслідували діячів політики, культури. Його лякає придушення свободи творчості, прагнення втиснути

мистецтво в межі одного художнього напрямку, навіть якщо цим напрямком є футуризм. Не поділяє стурбованості і позиції Д. Бурлюка його найближчий товариш – В. Маяковський, який у тій же газеті друкує іншу статтю – «Відкритий лист робітникам». Він підтримує політику більшовиків, спрямовану на придушення будь-яких творчих альтернатив у мистецтві. «Знайте, – звертався він до художників, які відкидали футуризм, – нашим шиям, шиям Голафа праці, нема підходящих номерів у гардеробі комірців буржуазії» [7, с. 13].

Влада намагалася зробити з мистецтва і митців-футуристів ще одну зброю революційної боротьби, не вдаючись до проблем художнього життя. Це доводиться спогадами Д. Бурлюка: «Сезон 1917-1918 гг. ... У нас по-прежнему не было денег на свой орган, чтобы защититься. В то время Вася Каменский основал «Кафе поэтов», я с Д. Петровским его расписали и, ...обзавелись мы наконец прессой нищих: «устной, ежевечерней литературно-критической художественной листовкой». Как-то в конце существования, уже к весне даже, А. Луначарский побывал у нас и указал, как много, вытукло, ярко итальянец Маринетти и «К» сделали ...как бледны и неопределенны мы – русские футуристы...» [3, с. 16–17].

Л. Троцький, Г. Зинов'єв, М. Бухарін критично ставились до футуризму. В. Луначарський теж обачливо визнавав, що не можна говорити про футуризм як про пролетарське мистецтво в цілому, а тільки про окремих художників-футуристів, близьких пролетаріатові [6, с. 42]. В. Хлебнікова влада не визнала пролетарським поетом, йому було відмовлено в підтримці, навіть в гуртожитку. Як пише Д. Бурлюк, він помер у порожній бані, без речей, 28 червня 1922 р., а через сім років Державний інститут Історії Мистецтв (Ленінград) випустив повне зібрання творів В. Хлебнікова [3, с. 18].

Історично поява авангарду була обумовлена всією атмосферою початку ХХ ст. Яскраву картину російсько-української дійсності зобразив у своїх спогадах Б. Лівшиць – безпосередній учасник футуристичного руху: «По всей России шла дикая свистопляска Гермогенов, Илиодоров, Коновницыных, Замысловских, Пуришкевичей. Яд человеко-ненавистничества был разлит в воздухе и обнаруживал свое действие порою в самых неожиданных формах и совсем не там, где это можно было бы предположить. Киев в ту пору был оплотом русского мракобесия, цитаделью махрового черносотенства. В самом университете (Київському – авт.) атмосфера была тошнотворная. По коридорам расхаживали с наглым видом академисты-двуглавцы, члены монархической организации «Двуглавый орел», студенческого филиала «Союза русского народа». Жалкая горсточка, десятка два белоподкладочников, провинциальных хлыщей и безнадежных тупиц, благодаря попустительству и прямому поощрению черносотенной киевской профессуры с молниеносной быстротой проделывавшие университетскую карьеру, были полновластными хозяевами положения. На лекции они приходили вооруженные до зубов, поблескивая никелированными кастетами, вызывающе

перекладывая из кармана в карман щегольские браунинги, громыхая налитыми свинцом дубинками: за ними стояла полиция, жандармерия, войско – весь солидно налаженный аппарат «подавления и предотвращения крамолы» [9, с. 348–350].

Змальована картина дійсності свідчила про невідворотність революційних подій у Російській імперії. В обстановці політичної нестабільності і анархічності, культурне життя зберігало деяку автономність. Тут революційні процеси мали свої коріння, вони були пов'язані, в першу чергу, із загальномистецькими тенденціями розвитку авангарду. Треба враховувати і слов'янську історичну специфіку взаємозв'язку мистецтва із суспільним життям. Б. Лівшиць, як один з учасників і теоретиків авангардного руху, ще у 1913 р. першим поставив питання про те, що представляє собою російське авангардне мистецтво [9, с. 414–415].

У своїх спогадах він здійснює спробу відповісти на нього, пригадуючи обставини формування «бутерлянської» «Гілеї», яким чином її учасники стали «футуристами», раніше вважаючи цю назву «лайливим прізвиськом». Б. Лівшиць намагається показати існуючу різницю між російським і італійським футуризмом.

Полеміка з метром італійського футуризму Ф. Марінетті остаточно відвертає Б. Лівшиця від лівих «потуг» [9, с. 515].

Незважаючи на відверто песимістичне завершення спогадів, яке співпадає з початком Першої світової війни, вони є цінним історичним матеріалом, відтворюючим час, події, образи людей. На думку Б. Лівшиця, трагедія російсько-українського авангардного руху була у відсутності єдиної філософії світосприйняття лівого руху [9, с. 415–416].

Таким чином, на процес становлення українського авангардного мистецтва вплинули загальнокультурні тенденції початку ХХ ст. Наукові концепції, технічні винаходи межі століть сформували теоретичне і художнє підґрунтя мистецьких експериментів майбутнього. Теоретичні засади авангардного мистецтва, що розвивався на теренах Російської імперії відрізнялися від європейських стандартів. На відміну від політико-агресивного італійського футуризму, у слов'янському виявлялося соціальне підґрунтя його «протинаправленських виступів». У своїй основі він був антипартійним (це визначення відноситься до 1913-1914 рр.).

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993 – 248 с.
2. Матвеева Л. Л. Культурология: Курс лекций / Л. Л. Матвеева. – К. : Либідь, 2005. – 512 с.
3. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / Д. Бурлюк. – СПб. : Пушкинский фонд. С-Петербург, 1994. – 383 с.
4. NN. Выставка картин художников импрессионистов в г. Херсоне // Родной край (Херсон). – 1909. – № 193.
5. Каменский В. К двадцатилетию футуризма (1909-1929). Слово Первых Футуристов / В. Каменский // Бурлюк Д. Ентелехизм. К 20-летию футуризма. Теория. Критика. Стихи. Картины (1907-1930). – Нью-Йорк : Изд-во М. Н. Бурлюк, 1930. – С. 3–15.
6. Иванюшина И. Ю. Утопии искусства коммуны / И. Ю. Иванюшина // «Звездолики Гилеи». Тезисы докладов II между. наук. конф. по авангарду. – Херсон, 1995. – С. 39–42.
7. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво Всесвітнього авангарду / О. Нога. – Львів : Основа, 1993. – С. 243.
8. Балатова Н. Возвращенное имя / Н. Балатова, А. Никитин // Огонек. – М., 1989. – № 27. – С. 6–12.
9. Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания / Б. Лившиц. – Л. : Советский писатель, 1989. – 720 с.

Рецензенти: Котляр Ю. В., д.і.н., професор, завідувач кафедри Чорноморського державного університету імені Петра Могили;
Пронь С. В., д.і.н., професор, завідувач кафедри Чорноморського державного університету імені Петра Могили.