



УДК 069 (477.54)

Мельникова У. П.

Харківський національний педагогічний
університет імені Г. С. Сковороди

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В УКРАЇНІ

Мельникова У. П. *Художньо-естетичні пошуки першої третини ХХ століття в Україні.* У статті досліджується низка художніх концепцій першої третини ХХ століття, які вплинули на розвиток пореволюційного українського мистецтва. У розвідці аналізуються провідні тенденції в теорії і практиці, що постали під впливом європейського художнього поступу. Розглядаються принципи взаємозв'язку мистецьких процесів, специфіка завоювання «чужого» досвіду, національна своєрідність українських художників, зокрема М. Бойчука, О. Богомазова, П. Голуб'ятникова, К. Малевича, В. Пальмова та ін. Особливу увагу приділено й впливу науково-технічного прогресу та наукових відкриттів, що стали підґрунтям для пошуку нових засобів образотворчості.

Ключові слова: європейське мистецтво, українське мистецтво, національна своєрідність, теорія мистецтва, зміст і форма, новітній реалізм.

Мельникова У. П. *Художественно-эстетические поиски первой трети XX века в Украине.* В статье исследуется ряд художественных концепций первой трети XX века, которые повлияли на развитие послереволюционного украинского искусства. Анализируются ведущие тенденции в теории и практике, которые появились под влиянием европейского художественного развития. Рассматриваются принципы взаимосвязи художественных процессов, специфика усвоения «чужого» опыта, национальное своеобразие теории и практики украинских ху-

дожников, в частности М. Бойчука, А. Богомазова, П. Голуб'ятникова, К. Малевича, В. Пальмова и др. Особое внимание уделено влиянию на художественные процессы научно-технического прогресса и научных открытий, которые стали основой для поиска новых средств изобразительности.

Ключевые слова: европейское искусство, теория и практика, украинское искусство, конструктивизм, реализм.

Melnykova U. P. *Artistically-aesthetic searches of first a third 20th century in Ukraine.* In the article exploring some artistic conceptions of first a third 20th century, which have influenced on the development of after revolutionary Ukrainian art. In exploration there are main tendencies in theory and practice of European artistic tread. The principles of interconnection between creative processes, specific character of the mastering of “foreign” experience, national originality by Ukrainian artists like M. Boychuk, O. Bogomazov, P. Golubiatnikov, K. Malevich, V. Palmov and other are considered. Especial attention is gave to the influence on scientific-technological process and scientific discoveries, which became a substratum for researching the new means of arts.

Keywords: European art, Ukrainian art, national originally, art theory, content and shape, modern realism.

Постановка проблеми. Тенденції і напрямки, теорія та практика в художній спадщині першої третини ХХ ст. під оглядом різноманітних концепцій — цікава й невичерпна тема, яка пояснює особливості становлення, розвитку стилевих напрямків у національному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окресленій темі зокрема присвячені сучасні наукові розвідки (Д. Горбачов [29], В. Маркаде [11; 12; 13; 14], М. Мудрак [15; 35], О. Ріпко [21; 22], Л. Соколюк [27], М. Шкандрій [32; 33]). Утім, попри увагу науковців, проблема й досі залишається розкритою лише почасти. Мета нашої розвідки — простежити взаємозв'язок українського та європейського мистецтва, а також дослідити теоретичне відображення художніх процесів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Глобальні геополітичні та соціально-економічні зрушення першої третини ХХ ст. торкнулися всіх сфер людського існування, а відтак були зафіксовані в художньо-естетичному поступі зміною світоглядних парадигм та ідейно-філософського контексту. Історичні та ідеологічні чинники вплинули на процеси оновлення й диференціації мистецтва, і перед художниками постала низка проблем, розв'язувати які підштовхувала сама пореволюційна доба. Питання взаємозв'язку європейського та українського мистецтва, способу моделювання художньої дійсності, масового і елітарного, колективного та індивідуального, пролетарського і національного, інтернаціонального та національного, індустріальної естетики й виробничого мистецтва — були визначальними на тоді, і гаряча дискусія навколо них не лише сформувала той осередок, що підштовхнув

до увиразнення суб'єктивних естетичних світоглядів митців, але й форсував події відокремлення від опонентів, об'єднання із однодумцями, поділ на «своїх» і «чужих».

Особливості загальноєвропейського мистецького руху наприкінці XIX — початку XX ст. полягали у змаганні поміж силами матеріалізму та ідеалізму, реалізму і абстракціонізму, об'єктивізму та суб'єктивізму, протиставленням масовості індивідуалізму, сюжетності в мистецтві — формі [28: 252–253].

Зміна епох характеризувалася насамперед зміною мистецької парадигми. Як зауважив Х. Ортега-і-Гасет, кожен стиль, який з'являється в історії, міг породити певну кількість різних форм, проте художній процес «не міг бути вічним, коли золоту жилу вичерпано... Тут, безумовно, можна вважати великою удачею те, що така ситуація збігається з появою нової художньої суттєвості, здатної досліджувати інші, незаймані розробки» [16: 245]. На межі століть художник від наслідування природи переходить на своєрідний шлях використання особливості форм, щоб найдодільнішою образною мовою налаштувати контакт із глядачем [26: 201]. За К. Малевичем, митець постає деміургом у разі відходу від копіювання натури [7: 174–175].

З початку століття Україна перебуває на маргінесах загальноєвропейських процесів, проте не поза ними. Незабаром усі нові віяння образотворчості, щоправда, з певним запізненням, доходять і до України [23]. Так, наприклад, із Франції Україна запозичила імпресіонізм та постімпресіонізм [29: 6]. На вітчизняному ґрунті нові впливи простежуються передусім на стилістичному рівні. Характеризуючи ці тенденції, Д. Горбачов виокремлює «передавангард» [29: 13] — сецесію, символізм [29: 14] та фовізм [29: 34]. За визначенням В. Седляра, доба «богемщини», що уособлювала футуризм, кубізм, супрематизм, на терени України прийшла вже у сформованому вигляді, без зовнішніх ефектних проявів, та й у час найбільшої активності ці напрямки не відігравали тієї ролі, яку вони мали у Європі та Росії. Кубізм та футуризм сприймалися як «нові відчуження», динаміка руху і протест проти пережитого [18: 82]. К. Малевич навіть закликав вивчати й дотримуватися сталих колористичних канонів, що вже існували у світовому мистецтві: сезанізм — це смарагдові фарби, імпресіонізм — блакитні, кубізм — коричневі, сірі, вохристі [9].

Українські митці засвоювали цінні здобутки мистецької культури, які принесло так зване «ліве» спрямування [24: 2]. Образотворче мистецтво на терені Радянського Союзу дещо перехопило з мистецького життя Заходу, але, як зауважив П. Горбенко, у революційну добу такі запозичення не стали пасивним відбитком закордонного художнього життя, як це було спершу [3: 203]. Не всі течії однаково вкоренилися на українському ґрунті, а найбільшого розповсюдження отримав конструктивізм. Естетика

конструктивізму перегукувалася із виробничим та функціональним мистецтвом.

Отже, тогочасне українське мистецтво характеризувалося як «багатобарвний, пульсуючий, складний і схвильований потік», у якому кипіло та буяло життя й творчість нових свіжих сил, де перехрещувалися різноманітні течії, напрямки, школи, вільно змагалися різноманітні тенденції і впливи [2: 118].

Нові естетичні засади європейського мистецтва склали основу творчості цілого покоління українських художників. Проте «європейство» в мистецтві не було даниною моді, а для багатьох митців воно стало практичним утіленням мистецьких задумів, що базувалися на європейській школі. Ціла низка митців художню освіту отримали за кордоном. Наприклад, по закінченні Петербурзької академії до Італії їздив Ф. Кричевський, В. Меллер навчався в Мюнхенській академії мистецтв та у «Вільних майстернях» Парижа, паризьку освіту мали також І. Кавалерідзе, О. Екстер, А. Таран, Л. Крамаренко. У майстерні О. Родена працювали Л. Блох та П. Мітковицер. М. Бойчук навчався у Віденській, Краківській та Мюнхенській академіях. До Мюнхена та Парижа їхали за європейською освітою С. Налепинська-Бойчук і Д. Бурлюк. Варшавську школу красних мистецтв пройшов Б. Кратко. У Кракові, Римі та Празі здобував освіту І. Северин, у Берліні та Парижі — І. Бабій. Філософську освіту Віденського університету мав Л. Курбас, у Берліні навчалися М. Глушенко, О. Довженко, Р. Лісовський, Празьку академію мистецтв закінчив В. Касіян.

Повертаючись на українські терени, митці доволі швидко призвичаювалися до місцевого мистецького осередку, знаходячи власну нішу, адже це не суперечило ідеї «пролетарськості», що полягала в засвоєнні й переосмисленому використанні світових здобутків та досягнень [6: 65].

«Європеїзація» в протиставленні до хуторянства й маргінальної обмеженості ставала засобом оновлення української культури. Ця проблема особливо гостро постала в Україні з кардинальними змінами в соціальній та національній сферах життя суспільства під час та після подій 1917–1921 рр. — власне, у час пробудження української нації, утворення спершу Української Народної Республіки, а по тому — хоч і сателітної, та все ж окремої, — Української Соціалістичної Радянської Республіки.

У мистецькому середовищі зацікавленість Україною та Європою була обопільною. На шпальтах тогочасної української періодики розгорталися теоретичні диспути щодо провідних тенденцій європейського мистецтва. Також митці експонували свої твори за кордоном, привертаючи там увагу провідних критиків. Загалом у 1920-ті рр. відзначався загострений інтерес до українського образотворчого мистецтва, як у РСФСР, так і за кордоном, зокрема, у США, Німеччині, Франції [30: 294]. У

німецькому виданні «*Das Neue Russland*» друкувалися критичні статті І. Врони [36], А. Тарана [31]. Статті в українських виданнях, а також закордонні публікації вітчизняних теоретиків мали на меті поширити та популяризувати новітнє українське мистецтво, увести його в загальносвітовий контекст.

Для новітньої доби досить симптоматичним стає той факт, що новаторство виявляється не лише у візуальних, але й у теоретичних студіях. Власне, і письменники, і художники все частіше, поруч із пошуком образотворчої мови, вдавалися до філософських та теоретичних роздумів, пояснень, окреслення власних мистецьких концепцій. З початку ХХ ст. теоретичні системи зводили кубісти, футуристи, дадаїсти, сюрреалісти, гуртуючись під спільними гаслами, деклараціями та ідеологіями. Чи не найприкметнішим явищем у цьому контексті є маніфести італійського футуризму Т. Марінетті [29: 56–57].

Така тенденція доби побутувала і в українській культурі, де інколи теорія навіть випереджала практику. У незліченних супровідних теоретичних розробках, статтях, деклараціях та статутах обґрунтовували своє бачення нових форм художньої діяльності окремі теоретики та мистецькі угруповання, що провокували, переконували, закликали до полеміки або ж до наслідування власних ідей. У теоретичних розробках М. Семенко вбачав значну цінність — «ми перебуваємо час, коли *теорія нас врятує*» [25: 222].

Поява теоретичних розробок засвідчила якісно новий рівень модерних художніх течій, що, в свою чергу, спонукало до їх більш глибокої інтерпретації. Принаймні це дає сучасному реципієнтові можливість уникнути неправильного потрактування, адже будь-яка передача інформації від покоління до покоління може бути неточно інтерпретованою, а найоб'єктивнішим тут є тлумачення самого митця [4: 10].

Позапредметну мистецьку концепцію вибудовує К. Малевич, відштовхуючись від теорій О. Богомазова [29: 6]. Написані В. Гроппіусом «Маніфест і план студій Баухауза» закарбували появу нової промислової естетики [34: 18–19]. Методичні й концептуальні розробки М. Бойчука склали основу не лише його навчальної програми, але й започаткували нову концепцію розвитку національного мистецтва, що увійшов в історію як «візантизм».

Широкий спектр теоретизувань був урізноманітнений розмірковуваннями про ймовірні концепції реалістичного мистецтва. У мистецькому просторі модерних та узагальнено-первісних мотивів критерії реалістичності трансформувалися в нові поняття, зокрема, аналітичного мистецтва. Відтоді сутність його сприймалася не в зовнішньому копіюванні, а в новій побудові реального світу.

Досить переконливо звучать обвинувачення французького українця Е. Райса на адресу реалізму: «не випадково Біблія осудила як гріх саме

реалізм, тобто відтворення в камені, на полотні чи папері уже існуючого. Воно — безплідне, воно свідчить про брак уяви і творчої здібності. Воно — плагіат у природи. І чим відтворення точніше, тобто реалістичніше, тим воно мертвіше, беззмістовніше, непотрібніше» [20: 63]. Автор розглядає реалізм як «небажання поворушити мізками» [20: 72].

Теорію новітнього реалізму окреслив К. Малевич, докладно відстеживши його становлення та беручи за точку відліку кубізм [10: 56]. Малевич називає супрематизм «новим реалізмом», осмислюючи єдиною правдивою реальністю безпредметний світ [14: 48].

Поняття реалізму за В. Пальмовим — це реальність кольорової картини, що розцінюється за мірою її впливу: «коли колір впливає, емоційно сприймається, значить елементи формально малярського реалізму наявні, значить картина реальна» [17: 45]. Реалізм у розумінні В. Пальмова постає в тому разі, коли в уяві залишається певний відбиток (асоціація, емоція). У цьому випадку наведений авторський реалізм Пальмова перегукується із теоретичними обґрунтуванням панфутуристів, які творчу діяльність уявляли плановою продуманою працею над мистецьким процесом для скерування його в річище організованого й свідомого впливу [19: 48].

Панфутуристи пропонували запровадити процес свідомої зміни характеру функції мистецтва, який мав би привести до розпаду мистецтва як ірраціональної сфери та злитися із раціональними розгалуженнями людської діяльності (науки, техніки) [19: 48]. Унаслідок цього вимальовується наступна теоретична концепція щодо реалістичності мистецтва, яке має ґрунтуватися на основі достеменних наукових знань. Розвиток мистецької свідомості має передбачалося провадити всебічно, залучаючи зокрема наукові чинники [5: 11].

Загалом естетика 1920-х рр. не могла розвиватися осторонь від поступу природничо-наукового знання, інакше, — наголошує К. Кулаєв, — нове перестало бути діючим, збагачуватися й розвиватися [8: 7]. Тому тогочасні критики вбачали по суті необхідність не тільки організовувати художнє життя, але й здійснювати це на міцному науковому підґрунті, робити його організованим і раціональним.

Новітні наукові відкриття дали поштовх до переосмислення й пошуку інших адекватно-реалістичних художніх засобів, які повною мірою могли б передати виразний образ. Так, наприклад, із відкриттям фізикою атому перегукується та ж сама ідея першоеlementу, який розпорошується на літери-звуки в поезомалярстві поета-футуриста М. Семенка, або ж у мініатюрах І. Іванова.

Упорядкований фізиками спектральний семибарвний «напівфабрикат», об'єднаний у логічне коло, підказував ймовірні шляхи його використання, і по тому був методично запроваджений митця-

ми-авангардистами. Естетичні засади й творчість В. Пальмова спираються на спектральне коло, яке постає у творчості художника як гранична реальність [17]. Психологічні аспекти кольорового впливу на той час вже були помічені російським фізіологом І. Павловим [17: 45].

Висновки. Заснована на міцній теоретичній основі, ідея новітнього реалізму увібрала наукові досягнення та відкриття. Проте, поява низки засад «нової реальності» не переключила сталі реалістичні форми. Паралельне співіснування реалістичних та модерних тенденцій відображало стан тогочасного українського мистецтва, тому формування його новітніх модусів було надзвичайно складним і суперечливим процесом. На той час склалися два протилежних підходи до будування нового мистецтва, у межах яких художники схилилися до однієї або іншої сторони [1: 91].

Перспективи подальших досліджень. У подальших студіях передбачається наступне розкриття теми поняття «реалістичного».

Література:

1. Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва / І. Врона // Життя й революція. — 1926. — № 4. — С. 89–98.
2. Врона Ів. Сучасні течії в українському малярстві / Ів. Врона // Критика. — 1928. — № 1. — С. 116–123.
3. Горбенко П. Сучасні проблеми образотворчого мистецтва / П. Горбенко // Червоний шлях. — 1927. — № 2. — С. 203–215.
4. Гадамер Г-Г. Естетика і герменевтика / Г-Г. Гадамер // Герменевтика і поетика. Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 7–15.
5. Досвітній Ол. До розвитку письменницьких сил / Ол. Досвітній // Вапліте. — 1926. — Зошит перший. — С. 5–17.
6. Качанюк М. Філософсько-теоретична основа модерних мистецьких течій / М. Качанюк // Критика. — 1929. — № 10. — С. 58–65.
7. Крючкова В. А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений / В. А. Крючкова. — М.: Изобразительное искусство, 1984. — 304 с.
8. Кулаев К. В. Советская эстетическая мысль 20-х годов / К. В. Кулаев. — М.: Знание, 1990. — 64 с.
9. Малевич К. Архітектура, станкове малярство та скульптура / К. Малевич // Авангард. — 1930. — № в (квітень). — С. 91–93.
10. Малевич К. Російські конструктивісти і конструктивізм / К. Малевич // Нова Генерація. — 1929. — № 9. — С. 53–61.
11. Маркаде В. Василь Єрмилов і деякі аспекти українського мистецтва початку двадцятого сторіччя / В. Маркаде // Сучасність. — 1984. — Ч. 6. — С. 38–48.
12. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казіміра Севериновича Малевича (1878–1953) / В. Маркаде // Сучасність. — 1979. — Ч. 2. — С. 65–76.
13. Маркаде В. Український внесок до авангардного мистецтва початку ХХ століття / В. Маркаде // Сучасність. — 1980. — Ч. 7–8. — С. 202–221.
14. Маркаде Ж.-К. К.С. Малевич: від чорного чотрикутника (1913) до білого на білому (1917), від екліпси об'єктів до визволення простору / Ж.-К. Маркаде // Сучасність. — 1984. — Ч. 10. — С. 38–48.
15. Мудрак М. Розрив чи туглість? Авангард України в пошуках системи / М. Мудрак // Феномен українського авангарду: каталог виставки. — Вінніпег. — 2001. — С. 85–90.
16. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Х. Ортега-і-Гасет // Вибрані твори / Перекл. з ісп. В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. — К.: Основи, 1994. — С. 238–272.
17. Пальмов В. Н. Проблема кольору в станковій картині / В. Н. Пальмов // Нова Генерація. — 1929. — № 7. — С. 42–48.
18. Петрицький А. Сучасне мистецтво і малярство / А. Петрицький // Вир революції. — Катеринослав, 1921. — С. 81–83.
19. Полторацький Ол. Панфутуризм. Роля мистецтва / Ол. Полторацький // Нова Генерація. — 1929. — № 2. — С. 42–50.
20. Райс Е. Присмерк реалізму / Е. Райс // Сучасність. — 1970. — Ч. 6. — С. 63–76.
21. Ріпко О. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Монументальне мистецтво, живопис, графіка, книга, декоративно-ужиткове мистецтво, скульптура, фотографії, документи: каталог виставки / О. Ріпко. — Львів: Ред.-вид. відділ обл. управління по пресі, 1991. — 88 с.
22. Ріпко О. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм / О. Ріпко // Сучасність. — 1991. — Ч. 7–8. — С. 76–117.
23. Ромов С. Від дадаїзму до сюрреалізму / С. Ромов // Нова Генерація. — 1929. — № 9. — С. 33–52.
24. Седляр В. Образотворче мистецтво на Україні / В. Седляр // Нове мистецтво. — 1926. — № 5. — С. 2–3.
25. Семенко М. Мистецтво як культ / М. Семенко // Червоний шлях. — 1924. — № 3. — С. 222–229.
26. Сліпко-Москальців К. Нове західне мистецтво / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. — 1928. — № 4. — С. 189–201.
27. Соколюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття / Л. Д. Соколюк. — К.: НМК ВО, 1993. — 48 с. — (Препринт / М-во освіти України, навч.-метод. кабінет вищої освіти, Харк. худ.-пром. ін-т).
28. Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво, монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів» / Б. Стебельський // Ідеї і творчість: Збірник статей та есеїв. — Торонто, 1991. — С. 252–270.
29. Український авангард 1910–1930 років: Альбом / Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. — К.: Мистецтво, 1996. — 400 с.
30. Хроника // Червоний шлях. — 1927. — № 1. — С. 284–304.
31. Хроника // Червоний шлях. — 1927. — № 3. — С. 180–197.
32. Шкандрій М. У пошуках нового: Революція в українському мистецтві 1920-их років / М. Шкандрій // Сучасність. — 1986. — Ч. 1. — 41–51.
33. Шкандрій М. У пошуках нового: Революція в українському мистецтві 1920-их років // М. Шкандрій // Сучасність. — 1986. — Ч. 2. — С. 42–58.
34. Bauchauss // Konzeption: Droste M. — Bauchauss. — Bauchauss-Archiv Museum für Gestaltung. — Köln — London — Madrid — New York — Paris — Tokio: Taschen, 2002. — 256 s.
35. Mudrak Myroslava. The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine / Myroslava Mudrak. — Michigan: UMI Research Press, 1986. — 282 p.
36. Wrona I. Wege der zeitgenössischen ukrainischen Kunst / I. Wrona // Das Neue Russland. — Berlin. — 1929. — Heft 1–2. — S. 43–46.