

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М.П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

ДЕМИДЕНКО Ярослава Сергіївна

УДК 18 : 7.011

**УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРДИЗМ:
ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ ДИСКУРС**

09.00.08 – естетика

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Науковий керівник:
ЧЕКАЛЬ Леонід Андрійович,
кандидат філософських наук, професор

Київ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН АВАНГАРДИЗМУ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ: ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	12
1.1. Філософсько-естетичні передумови виникнення феномену авангардизму	12
1.2. Авангардизм як художньо-естетичний феномен: підходи до дослідження, періодизація та особливості змін смислового навантаження	37
1.3. Категоріальний апарат дослідження: авангардизм, авангард, модерн, модернізм	69
Висновки до першого розділу	83
РОЗДІЛ 2 УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРДИЗМ У СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКО- ЕСТЕТИЧНИХ ПОШУКІВ ХХ–ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	90
2.1. Теоретичні реконструкції українського авангардизму: філософсько- естетична рефлексія сучасників	90
2.2. Український авангард у філософсько-естетичному дискурсі сьогодення	132
Висновки до другого розділу	162
ВИСНОВКИ	167
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	172

ВСТУП

Актуальність дослідження. Одним із загальних принципів функціонування світу мистецтва є балансування в межах таких категорій як традиція та новаторство. Домінування однієї з них свідчить про наявність або відсутність якісних змін, що відбуваються в мистецтві. Лише ряд кардинально нових мистецьких подій може претендувати на виключно новаторський характер, натомість, можна простежити риси стильових напрямків попередніх століть, своєрідну їх творчу «реінкарнацію» у найбільш впливових явищах модерної художньої культури. Філософсько-естетичний ракурс дослідження українського мистецького креативного простору є актуальним завданням, яке здатне не лише сприяти кращому усвідомленню ціннісних вимірів вітчизняної художньої практики, але й впливати на формування світоглядних перспектив її подальшого розвитку.

Звернення до авангардистського руху як такого, що є уособленням надзвичайно бурхливого творчого імпульсу в різних видах мистецтва, передусім у живописі та поезії, є закономірним, адже він став підставою для зміни естетичного світогляду. Митці початку ХХ ст. відкрили абсолютно нові підходи до створення художнього образу, часом абсолютно заперечуючи слідування міметичному принципу у своїй творчості, апелюючи до ірраціональних, суб'єктивних начал, які згодом стали прикладом для наступних стильових напрямків. Філософсько-естетичний аналіз феномену авангардизму є доцільним, адже наявною є спільність умов індивідуального та суспільного існування людини на зламі ХІХ – ХХ та ХХ – ХХІ ст., відповідно. Мається на увазі зростання передчуття невідворотності кардинальних змін, яке зазвичай проявляється у запереченні усталених догм, втраті довіри до цінностей, світоглядних установок, ідеалів та пріоритетів, що існували до певного часу.

На початку ХХ ст. і в перші десятиліття ХХІ ст. український мистецький простір розвивався під гаслами перманентного процесу змін,

притаманного практично усім сферам людської життєдіяльності. Спостерігається зникнення усталеного погляду щодо відображення дійсності, яке, втілюючись у вже відомих жанрах, набуває іншого смислового навантаження. Відбувається трансформація формального та змістовного рівнів мистецького твору. Подібне переосмислення цієї класичної естетичної пари категорій «форма-зміст» можна віднайти і в українському просторі сьогодення. Безперечне переосмислення ідеалів та принципів авангардизму в мистецькій практиці ХХІ ст. заслуговує належної уваги в аспекті філософсько-естетичного дослідження.

Характерною ознакою творчого підходу представників мистецьких кіл часів розквіту українського авангардизму було прагнення максимально розвинути креативний потенціал, що передбачало появу неординарних шляхів до його реалізації. Так, у творчій діяльності на перший план висуваються художні експерименти, результати яких маніфестуються та проklamуються, шокуючи публіку та здійснюючи виклик усталеним нормам, естетосфері суспільства. З'являється «Homo aestheticus», що пориває з одномірністю і визначеністю світу, занурюючись в естетичний простір, утворений шляхом синестезії слова, звуку, кольору. Настає тотальна естетизація буття, що супроводжується апеляцією до всіх рівнів чуттєвості. Український авангард того часу розвивається у культурно-інформаційному полі світового мистецтва, шокуючи глядачів абсолютно новими формами. Осмисленню описаних щойно проблем саме і присвячена представлена дисертаційна робота. Здійснюючи філософсько-естетичний аналіз феномену українського авангардизму, автор прагне окреслити основні паралелі між художньо-естетичними принципами творчості сьогодення та надбаннями початку ХХ ст., що стануть основою для підтвердження взаємодії традицій та новаторства як основи створення художнього твору, чим і обумовлена актуальність цієї дисертації.

Стан наукової розробки проблеми. Дослідженню феномену авангардизму й особливостей його становлення і розвитку присвячена низка

робіт представників сучасної філософсько-естетичної думки. В Україні естетико-культурологічні розвідки, пов'язані з функціонуванням мистецтва загалом та авангардизму зокрема, представлені у працях В.Вовкуна, М.Каранди, Л.Мізіної, О.Петрової, В.Черепанина та інших. Серед плеяди українських естетиків, роботи яких є підґрунтям для розуміння історії авангардистських пошуків на межі XIX-XX ст., є праці Т.Андрущенко, М.Бровка, Л.Левчук, В.Личковаха, Г.Меднікової, О.Оніщенко, О.Павлової, Р.Русіна, С.Стоян, Ю.Юхимик. Також є ряд наукових розвідок, присвячених українському авангардизму, які належать західним дослідникам, зокрема: В.Маркаде, О.Накову, Ж.Шеньє-Жандрон (Франція), Дж.Боулту та Ш.Дуглас (США).

Аналізу різних аспектів творчості в руслі авангардизму значну увагу приділили закордонні автори С.Батракова, В.Бичков, Е.Бобринська, К.Грінберг, Б.Гройс, Г.Горячева, Н.Гурьянова, Р.Краусс, А.Крусанов, В.Крючкова, Д.Сарабьянов, В.Турчин, О.Якимович, Є.Яковлев та інші науковці. Серед праць, присвячених різним мистецьким проявам у межах українського авангардизму 1910-30-х років XX ст. та стилям, що виникли під його впливом, присвячені роботи таких сучасних вітчизняних дослідників, як Л.Бокотей, Л.Вежбовської, Л.Волошин, О.Городецької, О.Козаренко, Я.Кравченко, І.Мелешкіної, П.Рудь, Н.Столярчук, О.Суховерської, Н.Титаренко та інших.

Осмислення фундаментальних принципів розвитку мистецької практики в контексті історії розвитку філософсько-естетичної думки зумовило звернення до робіт таких мислителів, як І.Кант, Ф.Ніцше, А.Шопенгауер, З.Фрейд, А.Бергсон, В.Дільтей, Г.Гадамер. Важливим джерелом цього наукового дослідження є теоретичні праці представників авангардизму, насамперед В.Кандинського, К.Малевича, які не лише сприяли кращому розумінню їх мистецьких принципів, але й змогли особисто співставити взаємодію між теорією та практикою у творчій діяльності митця.

Досліджуючи український авангардизм, варто підкреслити потужний

науковий доробок вітчизняного мистецтвознавця Д.Горбачова. Його дослідницька увага зосереджена на висвітленні історії, теорії та творчих здобутків представників українського авангарду. Варто також відзначити роботи А.Білої, Е.Бобринської, С.Жадана, О.Ільницького, Н.Канішиної, Л.Ковальської, О.Найден, Г.Скляренко, А.Шатских, М.Шкандрій, частина яких присвячено творчості українських митців-авангардистів.

Важливу частину джерельної бази дослідження становлять теоретичні узагальнення представників музичного авангарду, таких як А. Шенберг, П. Булез. Заслужують на увагу праці визначного філософа та соціолога музики Т.Адорно, який обґрунтовує специфіку «нової музики» на прикладі діяльності А.Шенберга та І.Стравінського. В дослідженні угорського мистецтвознавця Ц.Когоутека представлені та обґрунтовані основні композиційні техніки провідних композиторів-авангардистів ХХ ст. Проблеми музичного мислення представлені в роботах музикознавців О.Козаренка та Ю.Холопова. Чималий науковий інтерес для розуміння особливостей розвитку українського музичного авангарду представляють лекції-бесіди, проведені з учасником групи «Київський авангард», провідним сучасним композитором В.Сильвестровим.

Отже, існує досить вагомий та широкий за проблематикою і методологією спектр наукових робіт філософсько-естетичного, культурологічного та мистецтвознавчого спрямування з проблем авангарду в мистецтві. Проте спеціальної наукової розвідки, яка б концентрувалася навколо аналізу й осмислення українського авангардизму в контексті визначення філософсько-естетичних засад цього явища і в якому б розкривались специфіка його впливу на мистецьку практику сьогодення та взаємодія між традицією та новаторством на шляху формування нових стильових утворень, наразі бракує.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Загальний напрям дисертаційної роботи пов'язаний із темами дослідження кафедри філософії Національного університету біоресурсів і

природокористування України «Дослідження соціальної захищеності сільської молоді: стан, тенденції та перспективи» (номер державної реєстрації 0108U001972). Тема дисертації затверджена проблемною вченою радою НДІ природничих і гуманітарних наук Національного університету біоресурсів та природокористування України (протокол №3 від 18 березня 2014 р.).

Метою дослідження є філософсько-естетичний аналіз українського авангардизму та його впливу на світ мистецтва сьогодення.

Реалізація поставленої мети передбачає послідовне виконання таких **дослідницьких завдань**:

- представити філософсько-естетичні передумови виникнення феномену авангардизму;
- дослідити кореляцію між поняттями «авангардизм» та «авангард», «модерн» і «модернізм»;
- розкрити ключові властивості феномену авангардизму крізь призму сучасного філософсько-естетичного дискурсу;
- осмислити характерні особливості та творчу самобутність українського авангардизму, звертаючись до творчого спадку О.Архипенка, О.Богомазова, М.Бойчука, Д.Бурлюка, О.Екстер, К.Малевича, В.Пальмова, А.Петрицького, М.Семенка та інших митців;
- проаналізувати теоретичні рефлексії представників українського авангардизму та їх сучасників з метою виокремлення складної взаємодії між теорією і практикою;
- висвітлити специфіку західноєвропейського й українського музичного авангарду;
- простежити особливості впливу феномену авангардизму на сучасну українську мистецьку практику на прикладі творчості представників сквоту «Паризька комуна» та явища трансавангарду.

Об'єкт дослідження: феномен українського авангардизму в мистецтві.

Предмет дослідження: філософсько-естетичний вимір українського

авангардизму.

Теоретико-методологічна основа дослідження. Особливості поставлених дослідницьких мети та завдань, специфіка об'єкту та предмету дослідження зумовили вибір низки методів, принципів і підходів, які б у своєму поєднанні дозволили сформуванню цілісного уявлення про суть феномену «авангардизм» в цілому та українського авангардизму зокрема, взаємодії традиції та новаторства на прикладі напрямків, що склалися під впливом авангардизму.

Природно, що в основі будь-якого дослідження закладені загальнонаукові методи аналізу, синтезу, порівняння, а також індукції, дедукції та діалектики. Застосування феноменологічного і герменевтичного методів дозволило дисертанту подивитися на твори авангардного мистецтва як на своєрідний текст, що його передає автор реципієнту, тим самим роблячи сферу власних переживань доступною для сприйняття іншими.

У ході наукового дослідження дисертант вдається до естетичного та мистецтвознавчого аналізу, застосування яких сприяло проясненню особливостей зародження та становлення феномену авангардизму, характерних рис українського авангардизму, котрі роблять його самобутнім мистецьким феноменом. Значну роль в осмисленні феномену авангардизму відіграв також міждисциплінарний підхід, звернення до якого дало можливість здійснити цілісний аналіз предмету цього наукового дослідження завдяки широкому залученню наукових доробок у царині філософії, естетики, культурології, мистецтвознавства.

Наукова новизна одержаних результатів полягає насамперед у здійсненні всебічного аналізу сутності, функціонального й естетично-ціннісного навантаження українського авангардизму, виокремленні його самобутності в контексті осмислення феномену авангардизму в цілому та його впливу на мистецькі явища сьогодення.

Наукова новизна результатів дослідження конкретизується у таких положеннях.

Вперше:

- проведено аналіз творчого доробку та публічної активності представників авангардизму задля виявлення складної взаємодії естетичних теоретичних настанов та їх втілення у мистецькій практиці; досліджено співвідношення між викликами часу і творчими спрямуваннями митців;
- комплексно представлено специфіку авангардизму в різних видах мистецтва – образотворчому, поетичному, музичному та проаналізовано його вплив на розвиток мистецтва середини ХХ – початку ХХІ ст.;
- досліджено особливості впливу феномену авангардизму на сучасну українську мистецьку практику на прикладі творчості представників сквоту «Паризька комуна» та явища трансавангарду.

Уточнено:

- співвідношення й особливості взаємодії традиції та новаторства на прикладі феномену авангардизму і мистецьких явищ, що виникли під його впливом;
- особливості втілення принципів авангардизму в українському мистецтві та культурі у першій третині ХХ ст., що мали яскраво виражене національне забарвлення.

Набуло подальшого розвитку:

- осмислення ключових властивостей і принципів авангардного мистецтва, за посередництва яких досягався «ефект прориву» в світ невідомого або в підсвідомі пласти психіки в контексті фрейдизму, сакральні сфери в контексті християнства чи трансцендентну сферу у світлі кантівської філософії;
- обґрунтування значення феномену авангардизму як руху, який докорінним чином змінив характер взаємодії між реальністю та художнім образом.

Практичне та теоретичне значення дисертації полягає у розширенні і збагаченні контекстів філософського розуміння феномену авангардизму в цілому та українського авангардизму зокрема. Викладені й обґрунтовані

положення і висновки можуть бути використані для подальшого теоретичного дослідження авангардизму в мистецтві. Матеріали дисертації, її положення та результати також можуть бути використані у ході підготовки до викладання естетики, культурології, історії мистецтва, окремих спецкурсів.

Особистий внесок здобувача. Дисертаційна робота є результатом самостійного дослідження автора, в якому висвітлені власні ідеї і розробки, що дозволили вирішити поставлені завдання. Робота містить теоретичні та методологічні положення і висновки, сформульовані дисертантом особисто. Основні концептуальні ідеї, положення та висновки, які опубліковано у вітчизняних та зарубіжних виданнях, належать безпосередньо автору.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри філософії Національного університету біоресурсів та природокористування України, а також були апробовані під час виступів на наукових міжнародних та всеукраїнських конференціях: Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету» (Київ, 2009–2012 рр. та 2015–2016 рр.); Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (Одеса, 2015 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Суспільні науки: історія, сучасність, майбутнє» (Київ, 2015 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Розвиток сучасної освіти: теорія, практика, інновації» (Київ, 2016 р.).

Публікації. Основні положення і результати дослідження висвітлено у 18-ти наукових публікаціях: 5 статей опубліковано у вітчизняних фахових виданнях із філософських наук, 1 – стаття в українському фаховому виданні з інших галузей науки (мистецтвознавство, культурологія), 1 стаття – у науковому виданні України, яке входить до міжнародних наукометричних баз, та в 11 тезах доповідей, надрукованих у збірниках матеріалів міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, двох

розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, висновків та списку використаних джерел (294 позиції, з них – 16 іноземними мовами). Загальний обсяг дисертації становить 198 сторінок. Обсяг основного тексту – 171 сторінка.

РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН АВАНГАРДИЗМУ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ: ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Філософсько-естетичні передумови виникнення феномену авангардизму

Культурно-мистецьке життя, що вирувало на зламі ХІХ–ХХ століть, вирізняється особливою колоритністю та парадоксальністю. Йому притаманне розмаїття форм та засобів вираження. Колосальне розширення та нарощування технічних можливостей призводило до виникнення численних нових жанрів. Поряд із цим починають виникати цікаві й оригінальні інтерпретації традиційних жанрів мистецтва. Вже не можна знайти колишньої стильової єдності: поряд існують як консервативний традиціоналізм, так і нестримне новаторство. Тож у просторі культури модерну, що розквітає на межі століть, синтез мистецтв стає звичним явищем. При цьому, на нашу думку, варто відзначити, що традиція та новаторство не виступають як константні філософсько-естетичні категорії. Про це влучно зазначає українська дослідниця О. Павлова: «Традиція та інновація не є абсолютними протилежностями, а статус однієї корелює зі статусом іншої. Відношення зовнішнього світу завжди розглядається людиною крізь призму тієї системи суспільних значень предметів, яку вона засвоїла і яка вже закріпилася в певних схемах доцільності людської діяльності. Інновація завжди є окремим витвором, як будь-який витвір мистецтва» [203, с.164].

На теренах Європи кінець ХІХ – початок ХХ століття ознаменовується потужним творчим розквітом практично усіх різновидів мистецтва. Зокрема символізм, притаманний поезії П. Верлена та А. Рембо, незвичність словесних форм імажизму, піднесеність поезії Г. Аполлінера та В. Маяковського, загадковість романів О. Уайльда та ранніх Т. Манна і Г. Гессе засвідчують хвилю особливого творчого злету в літературі.

Принципово інший характер здобуває й музичне мистецтво на межі згаданих століть. Захоплюють своєю неповторністю шедеври образотворчого мистецтва в стилістиці постімпресіонізму П. Сезанна, В. ван Гога та П. Гогена.

Визначною віхою середини XIX століття, що стає поштовхом до зміни обличчя мистецької практики, стає виникнення фотографії. Процес відтворення реальності шляхом залучення технічних засобів знімає потребу в слідуванні міметичному принципу в живописі. А власне фотографія починає поступово посідати чільне місце у мистецькій практиці. Про це дуже влучно зазначає Вальтер Беньямін: «На межі XIX і XX століть засоби технічної репродукції досягли рівня, перебуваючи на якому вони не тільки почали перетворювати в свій об'єкт всю сукупність наявних творів мистецтва і дуже серйозно змінювати їх вплив на публіку, а й зайняли самостійне місце серед видів художньої діяльності» [14, с.19]. Так само і виникнення інших технічних засобів відтворення інформації, як-от, фонограф, радіо, кінематограф, сприяють зміні характеру взаємодії між мистецьким твором і публікою. Винахід фонографа і радіо поклав початок безповоротному зміщенню акцентів у мистецтві: відтепер воно стає повсякчас доступним для «споживання» широкими верствами населення. Це не могло не відобразитися на стилі й способах вираження практично в усіх напрямках мистецтва. Активний розвиток «масового» мистецтва став одним із факторів, що став спонукати митців до пошуку нових форм вираження своїх творчих задумів, що й спричиняє виникнення авангардизму. Він стає закономірною відповіддю на запити часу, адже прагнення до експерименту, змін практично у всіх видах мистецтва корелює зі змінами в науково-технічному розвитку. Поєднання всіх умов і обставин існування Старого Світу або й світу в цілому на зламі двох попередніх століть, розквіт авангардизму та його динамічне поширення країнами і національними культурами дають певні підстави говорити про виникнення нового рівня

естетичної свідомості та соціокультурних відносин не лише в Європі, але й у масштабах всього людства.

Характерними рисами авангардизму стають розхитування та руйнування традиційних естетичних норм і принципів, форм і методів художнього виразу, відкриття можливості необмежених новацій в усіх напрямках індивідуального та колективного самовираження, часом опертих на найновіші досягнення науки і техніки. В. Бичков у «Новій філософській енциклопедії» наводить наступне визначення авангарду: «Авангард (фр. *Avantgarde* – передовий загін) – категорія, що означає в сучасній естетиці та мистецтвознавстві сукупність всіх строкатих і різноманітних новаторських, революційних, бунтарських рухів і напрямів у мистецтві першої половини ХХ ст., що ознаменували завершення багатовікового періоду існування класичної європейсько-середземноморської художньої культури і початок її глобального переходу в іншу якість. У Росії його вперше вжив А. Бенуа в 1910 р. в негативно-іронічному сенсі для характеристики ряду «авангардистів» на виставці «Союзу російських художників» [37, с.27].

Українська дослідниця Н. Столярчук пропонує наступну дефініцію, що, на нашу думку, є дуже влучною: «Авангард, авангардизм – умовний термін для означення загальних новаторських, експериментальних поглядів, концепцій, течій, шкіл у художній культурі ХХ ст., для яких характерні прагнення докорінно оновити художню практику, пошук нових, незвичних засобів вираження форми і змісту творів. Загалом авангардизм розуміється як найактивніша тенденція, граничний вираз більш широкого явища – модернізму» [235, с.134]. Авангардистські тенденції проявилися у мистецькій практиці різних країн світу. Причому спектр стильових течій є чималим, зокрема: фовізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм, супрематизм, неопластицизм, конструктивізм.

Звісно, чи не кожній історичній добі притаманне виникнення новаторських явищ у мистецтві, проте на початку ХХ століття в лоні живопису започатковується дещо своєрідне. Цим новаторським і є

авангардизм, якому належало виконати функцію поборювача цінностей мистецтва минулих століть. Так, навіть живопис імпресіоністів зазнав значної критики з боку авангардистів, адже, як відомо, їм не подобалось пасивне сприйняття навколишнього світу. Їх творчим кредо була активність, яка заперечувала визнання дійсності як визначального об'єкту мистецтва. А разом зі зміною попередніх естетичних ідеалів змінився й метод художників-авангардистів. Принаймні, вони відмовляються від реалістичного методу, суттю якого є «фотографічне» відображення дійсності, та вдаються до розробки новітніх авторських прийомів.

При цьому ґрунтовне знайомство з авангардизмом переконує в тому, що згаданий пошук є далеко не завжди проявом епатажу. Принаймні, як засвідчували вони самі та доходили висновку дослідники їх творчості, наміри представників авангардистського мистецтва були цілком серйозними. Врешті-решт, як особливий прояв творчої активності людини авангардизм посідав визначне місце в культурі ХХ століття та мав значний вплив на подальший розвиток культури і мистецтва. При цьому під авангардизмом найчастіше в наукових колах прийнято розуміти множину різноманітних новаторських відкриттів, притаманних практично усім сферам художньої діяльності (живопису, архітектурі, літературі, музиці тощо), починаючи з 1900-х рр., які прийняли за універсальний принцип відмову від західноєвропейської художньої традиції [216, с.236].

Аналітика філософських досліджень цього періоду показує, що формування філософських шкіл і течій другої половини ХІХ століття залежало від специфіки розвитку європейського класичного раціоналізму. Філософи доби Просвітництва були впевнені в тому, що розум є оптимальним інструментом трансформації людського життя. Головною силою, яка допоможе вирішити всі проблеми окремої людини та людства в цілому, вважалось знання та раціональне пізнання. Знання повинно бути ясним, чітким, зведеним до логічної системи. Тоді воно буде відповідати навколишньому світу, в якому, згідно з класичним світорозумінням, панує

внутрішній порядок. Філософський раціоналізм вважав, що не лише проблеми навколишнього світу, пізнання, але і питання про Бога, віру та релігію можна трактувати раціоналістично. Передбачалось, що принципи розуму можуть бути основою моралі, політики, свободи, а також саме на цих принципах, як переконували просвітники, слід створювати ідеальну державу.

Але вже Французька революція, шлях якій відкривали ідеї Просвітництва, поставила під сумнів істинність і доцільність доктрини раціоналізму. Стає очевидним, що розвиток Просвітництва, прогрес науки і техніки не є засобом для вирішення «вічних» проблем суспільного розвитку. На зміну періоду оптимістичного раціоналізму приходить етап розчарувань, породжених сумнівом у всеохоплюючих пізнавальних та креативних можливостях розуму. Відтак, у лоні самої класичної філософії зароджується тенденція до обмеження ролі й значимості розуму в житті, а надто пізнавальній активності людини. Як відомо з історії філософії, І. Кант заперечував можливість пізнання «речей в собі» за посередництвом розуму, І. Г. Фіхте проголошував ідею пріоритету практичного (морального) розуму над теоретичним, Ф. Шеллінг вважав вищою здатністю розуму не раціонально-теоретичне мислення, а інтуїцію. Таким чином, формуються як внутрішні, так і зовнішні передумови для виникнення посткласичних філософських систем.

Виразити кризовий стан світу і знайти підстави для оптимізму намагалися представники мистецьких кіл у руслі ідей авангардизму. Тому цілком логічно вважати, що авангардизм – це, насамперед, реакція філософсько-естетичної свідомості на глобальні зміни у культурно-цивілізаційних процесах, викликаних науково-технічним прогресом останнього століття. Зародження та становлення авангардизму пов'язане з відмовою від позитивізму в естетиці та реалізму в мистецтві. При цьому на становлення авангардизму помітний вплив мали вчення посткласичної філософії, серед яких чільне місце належить А. Шопенгауеру та С. К'єркегору, а також Ф. Ніцше.

Зокрема, процеси зневіри і розчарування в «силі» розуму відобразив ірраціоналізм, засновником якого вважається А. Шопенгауер. У своїй головній праці «Світ як воля і уявлення» філософ вдається до розрізнення двох світів, а саме: один – як дійсність, відкрита сприйняттю людині, в якій панує причинність, як і в усьому, що наділено протяжністю в часі та просторі, другий світ не співвіднесений ані з часом, ані з простором, він позбавлений звичних обмежуючих атрибутів, це – світ волі. Воля – джерело всього існуючого, сутність прихованого буття феноменів, вона багатоліка і всюдиуща. Наприклад, у світі тварин є прагнення до збереження життя, у фізичному світі – тяжіння, магнетизм, у суспільстві – воля держав, рас, народів. Головна характеристика волі полягає в тому, що вона сліпа й ірраціональна. Відповідно, історія позбавлена смислу, в ній немає розумної основи. На людському рівні воля існує як «воля до життя», пристрасті. «Воля до життя» тягне за собою егоїзм, головна помилка якого полягає у неадекватній дійсному стану речей оцінці іншої людини як «не – Я». Таке протиставлення, на думку А. Шопенгауера, помилкове.

На думку філософа, як він вказує у праці «Світ як воля та уявлення», людина сприймає світ через уявлення – вона відчуває, бачить світ таким, яким світ постав перед нею, завдяки органам чуття. Світ виступає в якості світу духу, а не тільки як об'єктивна реальність. Отож, «основне завдання філософії полягає в спогляданні життя, яке може відбуватись двома шляхами. Один шлях полягає в спогляданні життя за допомогою розумового начала, логосу. Інший шлях – це споглядання ідеї. А. Шопенгауер зазначає, що споглядати, беручи в якості інструментарію науку, приречене на поразку і лише мистецтво може надати бажаних результатів» [241, с.80–81]. Ідея обмеженості пізнання за допомогою наукових знань пов'язана в А. Шопенгауера з переконаністю, що будь-яка наука є збіднілою, вона позбавлена людяності й науковцем може стати будь-яка людина, хоча й результативність її діяльності може бути різною. А справжньою філософією

та мистецтвом здатні займатись лише обрані, що надає їм особливого елітарного характеру.

Відповідно, мистецтво для А. Шопенгауера набирає обрисів засобу подолання раціональності та стає синонімом справжнього відношення до світу. Тільки художник може виразити у своєму творі сутність ідеї, тільки художній твір здатен відповісти на питання: «що є життя?». Філософія А. Шопенгауера дозволяла художнику відчувати себе вищим створінням, покликаним розкрити для людей суть недосяжних для них явищ. Мистецький твір стає своєрідним відкриттям, в якому людина бачить саму себе: «Від мистецтва кожний отримує лише стільки, скільки він вкладає в нього сам, але тільки в нерозвиненому вигляді <...> Тому що мистецтво має справу не з одним лише розумом, подібно до науки, а з найсокровеннішою сутністю людини, а в цьому випадку кожна людина означає лише те, ким вона є. Те саме буде з моєю філософією, бо вона буде філософією як мистецтво» [93, с.198].

Уявлення про естетичну насолоду як про пасивне споглядання, що відводить від хвилюючих проблем дійсності, пов'язується у мислителя із запереченням осмисленого змісту в мистецтві: «Поняття для мистецтва завжди безплідне і може керувати лише його технікою. Сфера поняття – наука» [266, с.225]. А. Шопенгауер не допускає участі розуму в процесі художньої творчості на найвищому рівні його прояву. Розумом можна осягнути лише явища дійсності, але не це потрібно митцю, адже справжній художник «намагається в кожній речі осягнути її ідею, а не відношення до інших речей» [266, с.194]. Зрештою, відкриття ірраціонального світу є безсумнівним здобутком А. Шопенгауера та набутком світової філософської думки.

В той же саме час раціоналізм стає предметом критики С. К'єркегора, який висуває ідею «екзистенціального мислення». На думку філософа, воно пов'язане з внутрішнім духовним життям особистості. В центрі цього мислення повинні бути переживання, значущі тільки для конкретної людини.

Найголовнішим переживанням людини є страх, який виражає існування особи перед обличчям смерті. Саме роздуми про самого себе в очікування неминучої смерті і є справжнім, істинним існуванням особистості. В своєму творі «Або – або» автор порівнює два взаємоворогуючі стани самосвідомості особистості: естетичної та етичної. Естетична людина живе переживаннями сьогодення, для неї головна категорія – насолода. Етична людина будує своє життя, ґрунтуючись на поняттях моральності та почутті обов'язку, турботою про майбутнє. Проте, на думку данського філософа, жоден із вимірів не є вищою стадією пізнання людиною суті власного існування. Лише віра дозволяє людині піднятися на найвищу ступінь і жити відчуттям вічності.

Іспанський мислитель Х. Ортега-і-Гассет вважав, що разом із філософією мистецтво змінювалося залежно від зміни точки зору митців на навколишній світ. Філософ окреслив закономірність, за якою увага митця передусім зосереджувалася на зовнішній реальності, потім – на суб'єктивному, а в кінцевому результаті зміщується на інтерсуб'єктивне. Три згадані етапи фіксації уваги – це три точки однієї й тієї ж когнітивної прямої. Як зазначає Х. Ортега-і-Гассет, «від зображення предметів перейшли до зображення ідей: художник осліп для зовнішнього світу і повернув свою зіницю усередину, у бік суб'єктивного ландшафту» [200, с.248]. Звісно, подібний шлях зміщення акцентів пройшла і сама західна філософія.

Таким чином, у системі філософського знання на межі ХІХ–ХХ століть відбуваються якісні зміни, що знайшли своє втілення у критиці раціоналізму та переході до ірраціоналізму. Подібні процеси відбуваються й у сфері мистецтва з його численними течіями. Тож мистецька сфера згаданого періоду позначена складними та суперечливими процесами. Чи не провідним рушійним принципом творчої активності митців доби авангардизму виступає переконання, відповідно до якого, чим менше в мистецтві життя, тим більше воно є мистецтвом, і навпаки. Як наслідок, максимальний розвиток художнього начала потребує повної відмови від життя, адже максимальне

наближення до реальності вбиває мистецтво. Відтак, усунення із поля уваги наочних ідеалів та природних взірців для відтворення призводить до втрати інтересу до предметного світу загалом, оскільки світ завжди присутній у мистецтві у своєму людському значенні, як опосередкування певних суспільних відносин. Відмовившись від будь-яких ідеалів, мистецтво стає асоціальним. І тому предметний зміст дійсності починає перетворюватись на щось несуттєве, другорядне.

У ХХ столітті авангардизм набув глобального значення потужного феномену культури, пронизуючи собою практично всі більш чи менш значущі явища суспільного існування, тим самим ознаменовуючи якісно новий етап. Авангардизм прагне знайти нові засоби естетичного впливу на смаки і цінності, а надто – на світогляд людини та її установки. Відповідно, досліджуючи феномен авангардизму, можна помітити, що його зародження та розквіт сполучені із суттєвими змінами, притаманними практично усім сферам людської активності на зламі століть.

Необхідно відзначити, що досить співзвучною виявилася ідея Світової Волі А. Шопенгауера. Відповідно до його філософської концепції, Світова Воля – це могутній всепронизуючий творчий принцип, який породжує всі речі й процеси, але в ньому закорінене щось абсурдне і негативне: Світова Воля «голодна». Люди вимушені боротися з Світовою Волею, щоб спонукати її до самоусунення. Характерний для лірики експресіонізму та футуризму мотив злого Бога і боротьби з ним, до якої береться ліричний герой, може бути витлумачений за посередництвом ключових понять шопенгауерівського філософування. Можуть бути проведені й інші паралелі, – наприклад, між естетикою німецького філософа і художньою поведінкою авангардистів. Зокрема, відомий дослідник експресіонізму Х.-Г. Кемпер, аналізуючи низку експресіоністських текстів, розкриває особливості впливу поглядів А. Шопенгауера на світову культуру та мистецтво.

Вагомий внесок у розвиток філософської думки з приводу унікальності конкретної людини, зафіксованій насамперед в її індивідуальності, вносить

Фрідріх Ніцше. Серед численних свідчень явного зв'язку між філософуванням Ф. Ніцше та різновидами авангардизму, показовим, зокрема, є твердження німецького мислителя Г. Мартенса, в якому він констатує «множинність суб'єкту»: «Суб'єкт як безліч» є множинність.

Відповідно до переконань Ф. Ніцше, не існує жодного «субстрату», який об'єднував би безліч станів людини до певного цілого – «Я». Розпад «Я» – останньої збереженої до початку ХХ століття системи координат – став відправною точкою авангардизму. У різних формах фіксуючи цю втрату, авангардизм неминуче приходять до необхідності створення нової «міри світу», до створення нової дійсності. Співвідношення цих двох тенденцій – втрата центру та прагнення до створення нової системи координат, – нашу на думку, чи не найповніше та найточніше характеризує авангардизм.

Загалом, на зламі ХІХ–ХХ століття яскраво проявилася змістовно-концептуальна схожість мистецтва та філософії передусім у їх некласичних формах. Помітним прикладом поєднання філософії та мистецтва стала духовна творчість Ф. Ніцше, яка посіла визначне місце серед філософських доробків і водночас несла в собі колосальне навантаження як надбання художньої літератури. Ставши певною мірою передвісником не тільки соціальних, але й антропологічних змін, Ф. Ніцше зробив значний внесок у дослідження щодо трансформації природи людини. Відтак, погляди філософа стали важливим духовним орієнтиром для представників авангардизму початку ХХ століття.

Майже всі дослідники художньої культури ХХ століття так чи інакше наголошують на виразному впливі Ф. Ніцше на її становлення. Але, як правило, обмежуються загальною констатацією важливості та значущості ідейної концепції німецького мислителя, розглядають лише певні напрями або безпосередньо творчість окремих митців щодо їх зв'язку з філософією Ф. Ніцше.

Чого тільки варта, хоча й досить контраверсійна, однак заряджена колосальною енергією до зрушень, теза «Бог помер», яку проголосив

Ф. Ніцше в той час, коли гартувався менталітет митців авангардизму (1910–1920-х рр.). Подібного роду ідеї давали неймовірний поштовх для перегляду ключових установок світогляду в цілому та погляду на мистецтво зокрема. Відтак людство постає перед дилемою: «Якщо Бога немає, то все дозволено» [161, с.16]. І далі Дж. Лоолер продовжує: «Але Бог помер, і разом із ним померла віра в пов'язані з ним моральні цінності» [161, с.16], як зрештою і будь-які обмежуючі начала й орієнтири. Відштовхуючись від подібної ідеї, митець доходив переконання, що відтепер у творчості головною стає воля автора, який претендує на те, аби зайняти місце Бога-творця.

Зрештою, у своїй творчості Ф. Ніцше відобразив системну кризу європейської культури, залучивши до наукового обігу ідею декадансу. Тож сучасний йому стан культури впливовий філософ інтерпретував як «культуру декадансу», за якої зростання значимості інтелекту в життєдіяльності людини послаблює її природні інстинкти та поривання, тим самим приглушуючи відчуття злиття її з природою, приглушуючи відчуття смаку до життя як абсолютної цінності. Усе людство, на переконання мислителя, охоплене епідемією безглуздя, коли применшується цінність біологічного, земного життя і посилюються принципи слабкості «вчування» і «вростання» в оточуючий світ, у природу. Розглядаючи мистецтво, Ф. Ніцше виділяє в ньому два начала: діонісійське – стихійне, оргістичне, екстатичне, та аполлонівське – просвітлене, гармонійне, рефлексивне. Згідно його концепції, ці два начала перебувають у одвічному протистоянні та протиборстві, розкриваючи глибинну суть самого буття та рушійну силу будь-якої активності. До того ж, саме діонісійське, вітальне начало є первинним підґрунтям буття, а аполлонічне – його видозміненим довершенням. А.Тормахова відзначає: «Аполлонівське начало протистоїть діонісійському подібно до того, як штучне протистоїть природному. Ф. Ніцше вважає, що після численних етапів протиборства ці два начала злилися в давньогрецькій трагедії, тому що і одне й інше виявилися однаково необхідними греку: етичне начало Аполлона стало ніби своєрідним захистом

від жахів буття, як його доповнення й обмеження; у той же час сили Діоніса уособлювали саме бурхливе життя» [241, с.91].

Відтак, ідеал культури полягає в опосередкуванні та досягненні рівноваги між цими двома полярними початками. Своєю чергою, мистецтво виявляється такою собі сублимацією чуттєвого задоволення. Як наслідок, сприйняття творів мистецтва супроводжується посиленням імпульсів статевих інстинктів, «сп'янінням» від життя, жорстокістю як глибинним імпліцитним станом психіки. Змішання останніх породжує естетичний смак. Мистецтво, відтак, у контексті ніцшеанства є своєрідним надлишком, прориванням есенції тілесності у світ фантазії, в простір образів. Погоджуємося із таким висновком: «Виключно мистецтво здатне зробити життя гідним існування. Основою такого роду філософсько-естетичних настроїв філософа виступає ідея про єдність життя і мистецтва, відповідно до якого саме життя розглядається в якості несвідомої творчої сили; що ж стосується мистецтва, то воно стає стихійним, нічим не детермінованим, окрім волі й інстинкту художника. Тим самим мистецтво здатне перетворити життя, представивши його в більш привабливому світлі» [241, с.92]. В цілому ж Ф. Ніцше характеризує естетику як «прикладну фізіологію», а в естетичному почутті вбачає інтуїтивну оцінку явища як психо-фізіологічно корисного чи шкідливого для організму.

У своїй праці «Народження трагедії з духу музики» Ф. Ніцше переглядає сформоване в межах класичної філософії ставлення до філософських постулатів Сократа як одного зі стовпів і родоначальників сучасного стилю мислення і філософування. Ф. Ніцше обстоював ідею про те, що «сократизм» із притаманним йому приматом раціоналізму сприяв активному руйнуванню античного міфологічного світорозуміння, не запропонувавши нічого натомість. Однак, раціональне знання, на глибоке переконання Ф. Ніцше, підводить до висновку про те, що життя в своїй основі безглузде. Таким чином, життя як незбагнений феномен аж ніяк не може зводитися до раціональних підстав і ними ж керуватися чи

обґрунтовуватися. Водночас скептицизм руйнує з середини міф, тим самим підриваючи основи сакрального знання, яке саме і дає людині сили до життя, в такий спосіб автоматично надаючи йому сенсу. Останнє прояснює явну «нелюбов» Ф. Ніцше до ідейної «продукції» ідеологів Просвітництва, сконцентрованої навколо гіперраціоналізму, та з претензією на перекроювання життя, виходячи з принципів домінанти людського розуму, для якого нібито все відкрите і доступне для осмислення.

Однак відомі прагнення Ф. Ніцше створити основи нової моралі «надлюдини», замість християнської, не набули аж надто широкої популярності, аби опанувати маси і лягти в основу їх світогляду. Проте його погляди мали і донині мають великий вплив на людей. Цьому, цілком ймовірно, багато в чому сприяє витончена літературна форма його творів у вигляді чудових за змістом афоризмів, парадоксальних виразів, памфлетів і притч. Водночас, не можна не відзначити, що головним лейтмотивом творчості німецького мислителя і публіциста стало прагнення всіляко сприяти внутрішньому зростанню людини, її вивільненню з тенет умовностей та необхідності, зрештою, поліпшення самого типу людської особистості.

Отже, філософське бачення Ф. Ніцше і, зокрема, його концентрація на питаннях естетики визначили те поле, на якому і розгорталися творчі баталії в мистецтві протягом минулого століття. Так, упродовж практично усього ХХ століття ідея «смерті мистецтва» залишається актуальною. Звісно, згадану ідею справедливо пов'язують із певними положеннями філософії Ф. Ніцше. Проте, вдаючись до системного аналізу положень його естетики, нескладно помітити, що «смерть мистецтва» перебуває в причинно-наслідкових зв'язках радше не зі «смертю бога», а з певною нездоланною колізією, закладеною у творчому доробку самого німецького філософа. Йдеться про своєрідний перманентний «клінч» необхідного та неможливого, які пронизують собою практичну всю творчість Ф. Ніцше, попри її експресивність, піднесені сентенції та претензії на утвердження величі

людини попри ницість, більше того, безвихідь її ситуації. Таким чином, аналіз естетики Ф. Ніцше, безумовно, може сприяти постановці вивіреного діагнозу сучасній філософській та художній ситуації і виявити фактори кризи культури ХХ століття.

Як зазначає з зазначеного вище приводу А. Радєєв, серед ранніх досліджень естетичних поглядів Ф. Ніцше слід насамперед згадати роботу Ю. Цайтлера «Естетика Ніцше», яка побачила світ в 1900 р. Ця праця на сьогоднішній день є однією з кращих робіт, присвячених естетиці Ф. Ніцше [211, с.23–24].

Серед доробків сучасних західних дослідників, очевидно, варто звернути увагу насамперед на роботу Ф. Серса «Тоталітаризм і авангард. Напередодні позамежного». Автор аналізує природу тоталітарних засад, осмислюючи становище та загальну ситуацію в світі, з одного боку, феномену іудаїзму, а з іншого – авангардного мистецтва, певним чином зневажуваних та утискуваних тоталітарними системами. З цього приводу Ф. Серс зазначає, що «досвід авангарду не має нічого спільного з тоталітарним переконанням, збудованим навколо симулякру: він виступає розкриттям очевидного. Засоби авангарду і методи тоталітаризму розмежовує, таким чином, непереборна суперечність» [228, с.61]. Автор показує, що істинним устремлінням авангардизму в чистому вигляді були не самі по собі формальні інновації, а встановлення дієвого або хоча б світоглядно переконливого зв'язку особистості з абсолютним і водночас відповідні перетворення світу як простору існування самодостатніх особистостей, тобто неопосередкованих системою. При цьому в своїх пошуках і творчих репрезентаціях Ф. Серс тримається окремих ідей Ф. Ніцше, маючи їх за певний «камертон» власних наукових надбань. Зокрема, Ф. Серс, ведучи уявну полеміку з іншими філософами, зокрема з Ф. Ніцше, наголошує, «що абстракція постає відповіддю на озвучену Ф. Ніцше необхідність прийти до такого мистецтва, яке прийняло б естафету логіки, яка марно намагається вирватися зі своїх безплідних хитросплетінь, –

мистецтво, яке стало б оновленням трагічного і виходом за межі феноменального» [228, с.105].

При цьому, культура як система готових смислів, стійких пропозицій, відповідей на ще не посталі питання особистості стає комфортним середовищем, яке уповільнює або й загалом зупиняє пробудження особистого начала. Людина цілковито занурюється у світ уявлень, а це погрожує повною втратою її життєвих сил. Людські типи, які присутні в антропологічній класифікації Ф. Ніцше, відмінні лише за ступенем несприйняття життя. «Зайва людина», «людина-реактивна», «остання людина», «людина, що прагне загибелі» – фактично зразки стадій послідовного занепаду духу людського. Відтак, аби повернути людям гостроту відчуттів та переживань, потрібно знищити перешкоди між ними і хаосом буття. Прямий, не опосередкований культурно-соціальними інстанціями, контакт із буттям подається у Ф. Ніцше як єдиний можливий засіб відродження жаги до життя.

Таким чином, філософські ідеї Ф. Ніцше, своєрідного бунтаря духу, з одного боку, засвідчують жагу його сучасників до свободи, насамперед інтелектуальної, бажання звільнитися від світоглядної матриці християнства, в основі якої покладено догмат про всюдисущі волю і провидіння Господні, адже на той час для багатьох Бог уже «вмер». З іншого – вимальовують контури нового світобачення, в основу якого покладена ідея домінування ірраціональної сторони людської природи.

Значний вплив на мистецтво початку ХХ століття мала філософська доктрина засновника психоаналізу З. Фрейда, а також його послідовників. На межі століть в європейському інтелектуальному середовищі сформувалися сприятливі умови для зародження та становлення психоаналізу, а також мистецтва авангардизму. Змістовне ядро авангардизму, для якого індивідуальність та її самовираження є центральною ідеєю, перебуває у певному симбіозі як із психоаналізом, так і з екзистенціалізмом. Водночас співвідношення людського існування з трансценденцією, тобто з неосяжною

сутністю буття та існування, абсолютом, а з іншого боку, уваги до проміжних станів, тобто до страждання, боротьби, смерті, виявлення страху,— чітко зближують екзистенціалізм із глибинною психологією.

Поступ «темної» сторони людського єства по-своєму повно і водночас оригінально зафіксував у своїх працях австрійський психолог З. Фрейд. Він висуває ідею, відповідно до якої людині притаманне, окрім усвідомленого способу життя, ще й джерело неусвідомлених модераторів існування — підсвідоме. Останнє, будучи невисвітленою частиною людського єства, відмінною від «Я», відчутно впливає на мисленнєві процеси та активність людини загалом. Природно, що своєрідне відкриття З. Фрейдом явної обмеженості свідомого начала в людині, представленого за посередництва «Я»: «Ти [«Я»] заходиш так далеко, що вважаєш «душевне» тим же самим, що і «свідоме», тобто відоме тобі, не дивлячись на очевидні підтвердження того, що в твоєму душевному житті має відбуватися значно більше, ніж може знати твоя свідомість» [250, с.240], — стало для представників більшості течій авангардизму, по суті, основоположним. Відтак, авангардизму притаманна відмова від уявлення про ratio як про організуючий центр особистості, утвердження стихійної природи емоцій, як і психіки в цілому, акцентуація на провідній ролі сексуального начала в життєдіяльності людини. Відповідно, багато хто з числа дослідників феномену авангардизму, наприклад, Б. Лівшиць, О. Кручених та інші, у своїх наукових пошуках спираються на окремі постулати теорії З. Фрейда або й теорію психоаналізу як таку в цілому.

Зрештою, задля осмислення суті та природи феномену авангардизму не зайвим буде здійснити розвідку того, як, спираючись на ідеї психоаналізу З. Фрейда, можна підійти до осмислення особливостей творчих процесів. Задля цього варто звернутися до історії становлення психоаналізу й авангардизму відповідно. Щодо постаті засновника психоаналізу З. Фрейда, то він був прихильником насамперед класичного мистецтва і в своїх міркуваннях часто звертався до нього. У той же час наукові ідеї і висновки,

до яких автор доходить, зокрема під час досліджень психічних процесів та розладів, притаманних людині, є бунтарськими, оскільки часто із граничною відвертістю оголюють людську душу, викриваючи те, що консервативна громадська думка воліла б глибоко приховувати або вдавано не помічати. Отож, зважаючи на психоаналіз як стиль і спосіб осягнення душевних глибин людини, фахівці часто сходяться на тому, що З. Фрейд мимоволі став опосередкованим засновником низки напрямів у мистецтві ХХ століття. При цьому, на переконання самого засновника, «психоаналіз як науку характеризує не матеріал, яким він займається, а техніка, за допомогою якої він працює. Психоаналіз можна застосовувати до історії культури, науки про релігію і міфологію так само, як і до вивчення неврозів. Метою його є не що інше, як розкриття несвідомого в душевному житті» [250, с.56].

Митець, проектуючи власний духовний світ, автоматично розташовує своє «Я» понад реальністю. При цьому акцентуація митця на власних переживаннях, особливо під час творчого процесу, часто призводить до конфліктів між «Воно», «Я» та «Над-Я». При цьому принцип задоволення («Воно»), що привноситься в існування кожної людини, фактично від самого її народження, як правило, опиняється домінантним стосовно принципу реальності («Я»), особливо, знову ж таки, в моменти творчого піднесення або екстазу. Некерованість конфлікту між чуттєвими пориваннями та здоровим глуздом, що тяжіє до відтворення реальності, посилюється ще й тим, що «Над-Я», будучи своєрідним куратором та запобіжником надмірних проявів експресії, перш за все, спираючись на норми моралі, виявляється досить ослабленим духовним началом, тобто таким, що далеко не завжди здатне стримувати чуттєве поривання та/або раціональні інтенції чи устремління.

Відтак, на рівні глибинних переживань у митця формується своє розуміння краси або заперечення її, своє ставлення до світу та підстав, з яких виводиться його реальність. Митець формує власну мову, зіткану із символів, і за її посередництва звертається до реципієнта при допомозі творів мистецтва, зокрема образотворчого. У цих творах, окрім іншого, знаходять

відображення принципи хаосу, особливо такі, що розкривають хаотичність нинішнього соціального існування людини. Правда, художні твори подібного ґатунку сприймаються не одразу, не всіма і повинні, як правило, чекати на свого глядача, духовно підготовленого і водночас певним чином налаштованого на емоційну хвилю художника. Мислячи в згаданому контексті, В. Кандинський, зокрема, наголошував: «Глядач, якого веде художник, набуває все більшого знання абстрактної мови і, врешті-решт, оволодіває нею. Розуміння підносить глядача до точки зору художника» [109, с.78]. При цьому слід зауважити, що ідея «хаосу» як незбагненого за своєю суттю порядку, тобто такого порядку, який відкривається логічному мисленню радше як безлад, але інтуїтивно схоплюється як вияв вищої гармонії, пронизує на початку ХХ століття не лише мистецтво, але й науку також. Скажімо, в контексті фізики розвиваються теорії хаосу й стійкості хаотичних рухів.

Що ж до проявів творчості, то в контексті психоаналізу особлива роль відводиться «витісненню» та «сублімації». Витіснення З. Фрейд розглядає як підсвідомий механізм психологічного захисту, який зумовлює витіснення зі свідомості неприйнятних для неї переживань, емоцій, спогадів. Сублімацією він позначає психічний процес перетворення і перемикання енергії потягу (лібідо) на різні форми діяльності. Художники краще за переважну більшість людей володіють здатністю до сублімації, тобто трансформації надлишкової психічної енергії, каталізуючи її в творчих звершеннях. Відповідно, психічна напруга, яка за інших обставин могла б призвести до неврозів чи психічних розладів, реалізується в процесі художнього самовираження за посередництва творів мистецтва. При цьому вдається підтримувати психіку у відносно врівноваженому стані. На противагу митцям, психіка пересічних людей не має настільки виражених потужних механізмів витіснення, тим паче сублімації. Відтак, пересічна людина вимушена вдаватися до «споживання» штучних засобів розрядки внутрішньої напруги, тоді як творча меншість тяжіє до мистецтва, знаходячи в художніх творах щось своє

«несвідоме», набуваючи при цьому душевний спокій, звільняючись від неясних видінь, страхів.

Джерело творчих процесів психоаналіз бачить у генетично зумовлених особливостях організації психіки, емоційно заряджених враженнях раннього дитинства, на які нашаровуються реалії поточного досвіду, тощо. Принаймні, складається стійке враження, що, перебуваючи в стані творчого пошуку, митець ніби занурюється в глибини власної підсвідомості (точніше, розширює межі свого сприйняття), стикаючись зі своєрідними видіннями й евристичними осяяннями (з не відображуваними за буденного світосприйняття феноменами). Наприклад, у контексті психоаналізу прийнято вважати, що сюрреалістичний живопис за свою основу має трактування снів та мрій, за посередництвом яких проявляється світ людських фантазій, який, як показують численні дослідження, сповнений іноді радісними переживаннями, однак, частіше – кошмарами чи трагічними переживаннями. Психоаналіз вважає, що абстрактні композиції митців апелюють, умовно кажучи, до ще глибших пластів підсвідомого, в якому приховані основи-основ мислення і (раціонального) пізнання, які І. Кант назвав апріорними формами чуттєвості та розуму.

Фіксація проявів розширеного сприйняття (в контексті фрейдизму – звернення до підсвідомого) за посередництвом естетичних форм часто пов'язується з підвищеною емоційністю або ж певною експресивністю. Проте в основу відображень сприйнятого може бути закладена також чиста раціональність – логічно впорядковані сюжети, математичні пропорції та геометричні фігури й співвідношення. Відтак, у творах авангардистів досить часто тією чи іншою мірою поєднуються експресія та раціональність. У живописі вихідними елементами, граничною абстракцією є колір та лінія. За їх допомогою можна створювати різноманітні образи за принципами математичного моделювання, досліджувати співвідношення форм і кольорів. Проте, як зазначає В. Кандинський, «останнім абстрактним виразом у кожному мистецтві є число» [109, с.54]. При цьому чи не найповніше своє

втілення, як крайня раціональна абстракція, число отримало у живописних роботах К. Малевича, засновника супрематизму.

Вважається, що не дарма «Чорний квадрат» став чимось схожим на «нову ікону», символізуючи собою народження і суть нового, авангардного за своїм стилем і спрямуванням, мистецтва. Тож і до сьогодні ідеї та мистецькі підходи К. Малевича, зокрема геометричний конструктивізм як метод втілення вищої реальності за допомогою найпростіших геометричних форм, збуджують уяву художників, теоретиків і навіть людей, далеких від мистецтва. Хоча, слід зауважити, що своєрідна, тобто лише на перший погляд гадана простота «Чорного квадрату» в наш час викликає величезний спектр різноманітних думок. Одні бачать у ньому лише квадрат, який можна намалювати за допомогою лінійки і трикутника. Інші сприймають його як зафіксований у кольорі та формі символ абсолютно чистої ідеї, наділеної потенціальною можливістю містити у собі будь-який образ, який уже сформувався, але ще не проявився – не відділився від свого джерела.

Пізніше послідовники К. Малевича та й сам він неодноразово відтворювали «квадрат» у різних кольорах і масштабах, вдавалися до модуляції квадрату у різноманітних просторових формах, зокрема у вигляді розрізів полотна, розломів площини картини тощо. Зрештою у буремні революційні роки точилася запекла боротьба за визнання, верховенство і владу в мистецтві як між авангардизмом і реалізмом, так і у середині самого авангардизму. Проте слід зважити, що у мистецтві, як вказує В. Кандинський, вирішальне значення надається завжди не раціональному началу, а почуттям.

Коли ж художнику не вдається розширити межі свого сприйняття або зануритися в глибини власного підсвідомого, існують різні підходи творчої реалізації в контексті авангардизму. Перший із них полягає у зверненні до природи. Будучи захопленою звичкою все сприйняте супроводжувати текстом, тобто проговорювати, людина відволікається на внутрішній монолог. Відмежовуючись від предметності речей, людина відкриває для

себе світ нерукотворних абстрактних творів. Водночас, окремі художники у своїх пошуках звертаються до кристалографії, петрографії, відтворюють фактуру природного матеріалу, наприклад, брутальну грубість необробленого граніту.

Інший підхід пов'язаний із високим рівнем психічної напруги, коли свідомість зазнає значних збитків і відхиляється від звичного способу відображення. Подібне явище притаманне не лише окремим представникам мистецьких кіл, але й наукових. У контексті вищесказаного, слід наголосити, що фрейдизм мав відчутний вплив як на сферу художньої творчості ХХ ст., так і на гуманітарні науки, особливо пов'язані з вивченням мистецтва. Відкриття З. Фрейдом підсвідомості, теоретичне встановлення механізмів її взаємодії зі свідомістю та впливу на активність людини, зокрема, наголошення на ключовій ролі сексуально-еротичної енергії (лібідо) щодо визначення особливостей психічної, творчої діяльності людини, що, безумовно, позначається на культурі, релігії, мистецтві тощо, спричинило суттєве коригування сучасної світоглядної парадигми. Окрім того, ретельна розробка концепції сновидінь призвела до формування низки паралелей з процесами, притаманними художній творчості. Українська дослідниця Л. Левчук вказує на те, що З. Фрейд вбачав у сновидіннях джерело інформації зі сфери позасвідомого: «Фрейд широко застосовував сновидіння в процесі аналізу художньої творчості конкретних митців, тематичної спрямованості конкретних творів, художніх образів, сюжетних ліній. Загалом він виявляв значний інтерес до історії мистецтва, до особи митця, прагнув показати стимулюючу роль позасвідомого, сновидінь, дитячих сексуальних потягів у творчому процесі» [149, с.61].

Не менш вагомим відкриттям З. Фрейда є також виявлення ролі комплексів, наприклад едипового, в життєдіяльності людини, обґрунтування психофізіологічної природи механізму сублимації, який практично однаково діє як у дитини, так і у невротика та художника, що дало підстави сформулювати гіпотезу про компенсаторні функції мистецтва. Таким чином,

згадані щойно й інші постулати фрейдизму надали потужний поштовх розвитку багатьох, з одного боку, напрямів мистецтва, а з іншого, – митців, літераторів, представників інших творчих напрямів.

Відзначимо, що далеко не всі представники авангардизму були безпосередньо знайомі з теорією З. Фрейда, проте бурхливі дискусії довкола його вчення, особливо впродовж першої половини ХХ ст., охоплюючи собою широкі кола євро-американської інтелігенції, створили особливу «фрейдогенну» атмосферу, в яку з головою занурилася більшість представників авангардизму. Як наслідок, багато хто з авангардистів, зокрема найвидатніші серед них, тяжіли до того, аби, оминаючи цензуру свідомого начала, представлену як Я-цензура, зафіксувати в образах зміст свідомого, зокрема: притаманні йому інтенції, видіння тощо.

При цьому основоположники глибинної психології, котрими поряд із З. Фрейдом прийнято вважати також К.Г. Юнга та А. Адлера, висловлювали помітно інші, відмінні від фрейдівських, погляди щодо суті творчості та її глибинних мотивів. Досліджуючи їхні роботи, легко помітити, що творчі процеси вони пов'язують не лише з лібідо – психічною енергією еросу чи з механізмами витіснення і сублимації. Зокрема, К.Г. Юнг, засновник «аналітичної психології», розвинув вчення про «колективне несвідоме» та «архетипи». Філософ визначав архетипи як стійкі, не зникаючі протягом багатьох віків психічні структури, які проявляються за посередництва символіки, фантазій і сновидінь. Вони пов'язані з атавістичною пам'яттю роду, вміст якої певним чином відображений у стародавніх міфах, казках, легендах тощо. Звернення до глибинних пластів нашого існування надає мистецтву нового змісту. К.Г. Юнг зазначає: «Воно [мистецтво] невпинно працює над вихованням духу часу, тому що дає життя тим фігурам і образам, яких духу часу саме більше за все не вистачало. Від незадоволеності сучасністю творча туга уводить художника в глибину, поки він не відчує у своєму позасвідомому того прообразу, який здатен найбільш дієво компенсувати занепад й односторонність сучасного духу» [270, с.284].

Саме ці приховані «скарби» глибинної пам'яті, очевидно, і намагалися передати представники авангардизму, ламаючи встановлені форми й норми, пов'язані зі звичним та поточним, тим самим вивільняючи простір для проявів глибинного або позасвідомого, не схопленого і не ідентифікованого розумом, а отже, і не санкціонованого здоровим глуздом. Відтак, сюжети картин та мистецьких творів у руслі авангардизму, вирізняючись епатажністю, демонстративністю, часто приводили в стан подиву, неочікуваності та несприйняття тих, хто тяжів у всьому покладатися на здоровий глузд і раціональний або утилітарний підхід.

К. Г. Юнг, аналізуючи творчість П. Пікассо, зазначає, що дивився на роботи П. Пікассо як психіатр – з професійної позиції: «Я не торкаюсь тут питання його мистецтва, але лише психології його мистецтва» [269, с.117]. Досліджуючи малюнки, засновник аналітичної психології відзначав аналогію «душевної проблематики Пікассо» із шизофренічним типом, для якого характерні ламані лінії, дисгармонія, розщепленість і розірваність свідомості. При цьому дослідник підкреслював, що не вважає П. Пікассо шизофреніком, а лише зараховує його до тієї групи людей, котрі здатні реагувати на глибокі душевні потрясіння симптомами шизоїдного комплексу.

Значний поштовх у плані прояснення суті абстракціонізму надають також дослідження австрійського психолога й філософа А. Адлера, засновника індивідуальної психології. Ключовим предметом його досліджень став потяг до влади – інстинкт влади, феномен, на який, відзначимо, не звернув належної уваги родоначальник психоаналізу З. Фрейд. А. Адлер схилився до думки, що головним джерелом мотивації людини є прагнення до самоствердження. Задля підтримання психіки, в нормальному стані необхідно, аби інстинкт влади неодмінно віднаходив свою реалізацію на практиці. Тільки тоді життя стає наповненим і приносить задоволення. Митці виражають його у творчості, прагненні визнання й успіху. Що ж стосується представників авангардизму, то вони, очевидно, не просто намагалися самоствердитися та самовиразитися, однак зосереджені на поточному та

звичному, індивідуальному, а шляхом акцентуації уваги засобами мистецтва виразитися в творчості на пограничних станах буття, на таких станах, які засвідчують крайні позиції людини, зокрема її неспростовну зумовленість і таку ж неспростовну самодостатність, її соціальну значимість й індивідуальну самоцінність тощо.

Тож, очевидно, що і глибинна психологія засобами аналітичних розвідок, і авангардизм засобами експресивних образів намагається не просто розкрити суть людини в цілому, а кожного конкретного індивіда, апелюючи до його душевних глибин, і тим самим схопити та передати суть світу. Таким чином, авангардизм набуває ознак своєрідної філософської образності, виявляється такою собі оберненою стороною, а отже, і невід'ємним доповненням низки філософських та естетичних ідей ХІХ ст., і, водночас, виступає своєрідним джерелом та простором для нових ідейних розвідок і творчих пошуків ХХ, а тепер уже й ХХІ століття.

Потужний вплив на феномен авангардизму та самих авангардистів здійснив філософський доробок А. Бергсона. Французький мислитель досліджує глибинні пласти людської свідомості як джерело унікальності та творчої самореалізації особистості. При цьому поняття «тривалості», яке залучає до своїх філософських викладок А. Бергсон, характеризує людину як істоту історичну, нескінченно мінливу. Тривалість встановлюється як атрибут «внутрішнього «Я», екзистенційно занурюючись в яке, або концентруючи увагу на якому, людина може відчутти себе вільною. А. Бергсон вважає, що при аналізі того, чи можна зарахувати твір до сфери мистецтва, варто керуватись лише одним критерієм – новизною. Про це зазначає О. Павлова: «Критерій цей – новизна, що розумілася ним як щось непередбачене, як винахід нами того, чого в дійсності не існує (крайня інноваційність – це найбільш суттєва риса модерну). Новизна визначається випадковістю для емпіричного досвіду, але її виникнення закономірне для естетичного досвіду» [203, с.210].

Отже, А. Бергсон розміщує мистецтво над дійсністю. Для нього життя у цілому є чимось, що аналогічне мистецтву. Власне це його висловлювання

стало основою для формування теоретичних настанов авангардизму, представники якого змогли зазначити, що їх творчість є не новим естетичним напрямком, а новим способом світосприйняття: «Що є предметом мистецтва? Якби дійсність діяла безпосередньо на наші почуття і нашу свідомість, якби ми могли увійти в безпосереднє спілкування з речами і собою, то мистецтво, вважаю я, було б тоді даремним, або, скоріше, ми всі були б артистами, тому що наші душі вібрували б у злагоді з природою» [15, с.138].

Досить співзвучними до теоретичних настанов авангардизму виявились погляди фундатора «філософії життя» В. Дільтея. Категорія «життя», яку запропонував В. Дільтей, стала адекватним засобом теоретичного охоплення реальності культури в її динаміці й мінливості. Запропонована В. Дільтеєм теорія пізнання концентрувалася навколо розгляду різних проявів дійсності як органічних елементів єдиного цілого, нерозривно взаємопов'язаних. На відміну від картезіанської моделі пізнання, яка опирається на абстракцію чистого мислення, В. Дільтей розглядає «переживання» як відправну точку пізнання. Саме в переживанні суб'єкту відкривається жива, а не логічно препарована реальність, тобто філософ виступає за інтуїтивне осягнення світу, за його сприйняття, а не пояснення. Погляди А. Бергсона та В. Дільтея здійснили великий вплив на усвідомлення місця людини в світі й на формування гносеологічних установок авангардизму.

Так само дотичними до ідеалів авангардистів можна розглядати концепцію О. Шпенглера, в якій людина постає як певний чистий потік існування, який відзначається неповторними рисами. Ці неповторні риси і становлять його природу, його сутність. Життя, живе в людині реалізується через ірраціональне, несвідоме. Переживання світу кожною особистістю є суто суб'єктивним. Те ж саме стосується творчого переосмислення світу, яке є також вкрай індивідуальним. Кожна культура, як і людина, є окремою цілісною структурою, що наділена своєю індивідуальною душею. Таке трактування як культури, так і людини, виявилось досить близьким та прийнятним для більшості митців авангардного напрямку.

Зрештою, аналізуючи величезний пласт філософських поглядів на людину, світ тощо, а з іншого боку, звертаючись до проявів та результатів творчої активності людини, можна легко віднайти симбіоз між окремими ідеями та творами мистецтва, між світоглядними парадигмами і творчими чи мистецькими напрямками. Останнє наводить на думку, що у бутті загалом, бутті людини все певним чином, щонайменше, взаємопов'язане між собою та є наслідком певних причин, недоступних осмисленню. А тому пізнавальні властивості людини спрацьовують таким чином, що людина автоматично схиляється до формування причинно-наслідкових зв'язків між феноменами практично одного й того ж порядку, тобто породженими одним і тим же джерелом, недоступним для буденного відображення. Свідомість дослідника цілком приймає причинно-наслідкові зв'язки, наприклад, між філософськими теоріями окремих мислителів і суттєвими зрушеннями в мистецтві, зокрема авангардизмом, що і було, окрім іншого, переконливо продемонстровано та доведено вище в цьому підрозділі дисертаційної роботи.

1.2 Авангардизм як художньо-естетичний феномен: підходи до дослідження, періодизація та особливості змін смислового навантаження

Виникнення авангардизму, як було представлено в попередньому підрозділі, пов'язане з певним розчаруванням, яке знайшло свій відгук насамперед у філософських та творчих колах, щодо спроможності класичних світоглядних систем відповідати на ключові запити та виклики, перед якими постає як кожна окрема людина, так і людські спільноти загалом. Мистецтво, засноване на класичному співвідношенні взаємодії між формою та змістом, уже не відповідало тодішнім очікуванням митців. Відтак, поява авангардизму насамперед у культурі західного світу, а також в Україні пов'язана з активним пошуком у сфері естетичних можливостей самозасвідчити унікальність конкретного буття, доторкнутися до істини засобами мистецтва.

Феномен авангардизму практично відразу викликав бурхливий інтерес із боку сучасників. Не завжди реакція на мистецькі прояви авангардизму мала схвальний характер, проте залишитись байдужими було практично не можливо.

Варто відзначити ряд філософських робіт, у яких здійснювалось осмислення суті та мистецьких проявів авангардної творчості. Значне місце серед них посідають наступні праці: М. Бердяєва «Криза мистецтва»; Ж. Бодрійєра «Змова мистецтва» та «Прозорість зла»; Г.-Г. Гадамера «Актуальність прекрасного»; Ж.-Ф. Ліотара «Піднесене і авангард»; А. Базилевського «Деформація в естетиці сюрреалізму і експресіонізму»; Т. Балашової «Багатоликий авангард»; В. Вейдле «Вмирання мистецтва»; Б. Гройса «Російський авангард по обидві сторони «чорного квадрата» та «Коментарі до мистецтва»; Р. Краусс «Справжність авангарду і інші модерністські міфи»; В. Мириманова «Мистецтво і міф»; Ж. Полана «Тарбські квіти або терор у вишуканій словесності»; Ж. Шеньо-Жандрона «Сюрреалізм» та «Поняття поетичного суб'єкта у творчості сюрреалістів і авангардистів» та інші.

Чималий науковий потенціал міститься в роботах українських авторів – філософів, культурологів та мистецтвознавців, присвячених аналізу авангардизму, його сутнісних рис, окресленню шляхів розвитку культури ХХ століття. Естетичний вимір українського авангардизму представлено в роботах «Українська естетика: традиції та сучасний стан» та «Футуризм: історія, теорія, мистецька практика» Л. Левчук. Специфіка авангардизму та загальні особливості трансавангарду окреслені в працях В. Личковаха «Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ століть», «Естетосфера авангардизму», «Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду» та ряді інших робіт. Ю. Юхимик в науковій розробці «Contemporary Art»: симуляція мистецтва» здійснює аналіз сучасного українського мистецтва наприкінці ХХ – ХХІ століття. Чималий науковий потенціал для розуміння стану розвитку сучасного живопису становлять

чисельні розвідки О. Петрової, об'єднані у монографічній збірці статей «Третє око». Методологічно важливою працею для осягнення специфіки тенденцій розвитку сучасної живописної практики є робота Г. Складенко «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття» та ряд інших розробок. Трансавангардні прояви в контексті діяльності закарпатського митця Лаврентія Бокотєя розглянуті в праці його доньки Ліанни. Специфіка живописної практики ХХ–ХХІ століття та явище трансавангарду аналізуються в роботах З. Алфьорової, А. Гончаренко, Г. Меднікової, Б. Пінчевської, О. Федорука та ін.

Значний інтерес для дослідження представляють праці «Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму» та «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» А. Білої, в яких здійснюється аналіз літературного авангарду. Окремі питання, пов'язані зі становленням художнього образу в мистецькій практиці, розкриваються в роботах Р. Русіна «Художній образ: від класики до постмодерну», «Художній образ в постмодерністському дискурсі» та праці І. Вернудіної «Природа художньої творчості в аспекті філософсько-естетичного дискурсу України початку ХХ століття».

Важливою для розуміння суті авангардизму крізь призму історико-філософського процесу початку ХХ століття є робота І. Куликової «Філософія та мистецтво модернізму». Г. Вервес розглядає український авангардизм із точки зору європейських мистецьких маніфестів і програм. У праці «Український авангардизм у пошуку сакральних форм сучасності» Л. Вежбовської розкриваються глибинні впливи авангардизму на сакральний живопис в українській культурно-мистецькій практиці сьогодення. Наукові праці В. Турчин «Авангардистські течії в сучасному мистецтві Заходу» та «По лабіринтах авангарду» змальовують основні події, пов'язані з історичним розвитком авангардизму. В статті Н. Канішиної «Національний колорит українського авангарду» та ряді інших робіт цієї дослідниці представлено різноманітні аспекти дослідження українського авангардизму.

Існує ряд розвідок, присвячених різним мистецьким і художньо-стильовим проявам українського авангардизму 1910–30-х років ХХ століття. Так, М. Юр у роботі «Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції» представляє детальний огляд абстракціонізму. І. Мелешкіна приділяє увагу проблемі авангардної сценографії в статті «Збірка українського сценографічного авангарду з фондової колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України». М. Шкандрій у дослідженнях «Модерністи, марксистичні і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років» та «Школа Бойчука – Теоретичне підґрунтя» розкриває специфіку літературного та живописного авангардизму. Так само постать М. Бойчука привертає дослідницький інтерес Л. Ковальської.

Досліджуючи естетику українського авангардизму, варто підкреслити потужний науковий доробок вітчизняного мистецтвознавця Д. Горбачова. Його дослідницька увага зосереджена на висвітленні історії, теорії та творчих здобутків представників українського авангардизму в першій третині ХХ століття. Слід також відзначити монографії, присвячені футуризму, російського автора О. Бобринської та вітчизняного дослідника О. Ільницького. У праці С. Жадана «Філософські особливості кверо-футуризму» аналізується філософський зріз цієї авангардистської течії.

Є ряд наукових праць, присвячених персональній творчості окремих українських митців-авангардистів. У статті Н. Столярчук «Український кубофутуризм: екстерівський варіант» представлені маловідомі сторінки творчого шляху О. Екстер.

Заслуговує на увагу значна кількість робіт Л. Левчук, А. Шатських та О. Найден, в яких ґрунтовно висвітлюється творча діяльність К. Малевича. У цьому плані великий інтерес представляє одне з останніх видань, присвячене постаті Казимира Малевича, що вийшло у 2016 році, упорядником, редактором та автором вступної статті до якого виступила Т. Філевська. Збірка «Казимир Малевич. Київський період 1928–1930» стала справжнім відкриттям, адже в ній представлені не лише вже відомі статті Казимира

Малевича «Естетика» та з журналу «Нова генерація», але й нові матеріали, що містилися в особистому архіві родичів Мар'яна Кропивницького – українського художника, котрий був асистентом К. Малевича, під час його роботи у Київському художньому інституті. Так, для широкого загалу відкрились такі рукописи, як-от: «Архитектура, станковая живопись, скульптура», «Из «живописной диагностики», «Художественное образование в кино», «Обследование формально-технических дисциплин Киевского художественного института» та «Новая академия художеств». Інформативно важливим додатком до матеріалів збірки стали протоколи засідань КІХ за участю К. Малевича, тези його виступів і план дослідного кабінету експериментального ІЗО, які сприяли кращому заглибленню в атмосферу розвитку українського авангардизму та розумінню творчо-естетичних принципів художнього мислення К. Малевича.

У роботах І. Павельчук розкривається специфіка діяльності К. Звіринського, а О. Котова аналізує етапи творчої еволюції В. Наумця, а також представників мистецького неоавангардизму.

Важливою складовою методологічної бази дослідження є теоретичні роботи представників музичного авангарду, таких як А. Шенберг, П. Булез, котрі обґрунтовують ключові риси власного творчого методу. Заслужують на увагу праці визначного філософа та соціолога музики Т. Адорно, котрий аналізує специфіку «нової музики» на прикладі діяльності А. Шенберга та І. Стравінського. В дослідженні чеського мистецтвознавця Ц. Когоутека представлені та обґрунтовані основні композиційні техніки провідних композиторів-авангардистів ХХ століття. Специфіка музичного мислення представників авангарду-ІІ аналізується в працях видатного мистецтвознавця Ю. Холопова. Чималий науковий інтерес для розуміння особливостей розвитку українського музичного авангарду представляють лекції-бесіди, проведені з учасником групи «Київський авангард», провідним сучасним композитором і теоретиком мистецтва В. Сильвестровим.

Існує також ряд робіт мистецтвознавців, присвячених аналізу різних естетичних питань, пов'язаних із музичним авангардом. Так, у роботі О. Дубинець розглянуто етапи творчого шляху і становлення художнього світогляду провідного українського композитора-авангардиста Л. Грабовського. П. Рудь та О. Суховерська досліджують прояви авангардистського типу мислення на прикладі творів В. Годзяцького, а О. Суховерська зосереджує увагу на творах В. Загорцева. Загальна характеристика особливостей творчості українських композиторів сучасності представлена в роботах О. Козаренка.

З точки зору цілісної оцінки А. Біла зазначає, що в українській науці авангардизм як художнє і дискурсивне явище дотепер не був об'єктом системного аналізу, а перші спроби рецепції авангардизму належали таким авторам, як Г. Вервес, О. Ільницький, Д. Наливайко, С. Павличко, М. Сулима. При цьому слід зважити на те, що авангардизм як мистецький та ідеологічний рух цікавив більшість українських дослідників не безпосередньо, а найчастіше в контексті історії культури ХХ століття.

Перейдемо до конкретного розгляду філософсько-естетичного дискурсу авангардизму. Принциповою рисою творчості художників-авангардистів слід вважати їх прагнення до максимально вільного самовираження і, відтак, до максимального впливу як на свідомість перципієнта, так і на соціокультурну реальність як таку. При цьому варто зважити на той факт, що поділ на теорію і практику в контексті естетики авангардизму досить умовний, оскільки в руслі авангардистського руху немає і принципово не передбачається прямого дидактичного зв'язку між теоретичними засновками та їх втіленням на практиці. Зокрема, художній текст у парадигмі авангардизму виступає ще й як здійснення певної теоретичної програми. До того ж, теоретичні тексти в стилістиці авангардизму несуть на собі як рефлексивне, так і проєктивне навантаження. Таким чином, творчий суб'єкт в авангардизмі претендує на те, щоб презентувати собою і єдину феноменологічну реальність, і джерело

інспірації, і матеріал для перетворень, і форму, і явлений світу образно-динамічний ідеал. Останнє, безумовно, дещо ускладнює системний філософський науковий аналіз матеріалу.

І все ж у авангардизму є своє, ні з чим незрівнянне, обличчя. Зокрема, як стверджує відома дослідниця українського авангардизму Н. Канішина: «Руйнування традиційних законів, правил і принципів мистецтва, пошуки нового творчого бачення, відмова від реальності як матеріалу для твору мистецтва, від предметності і ризиковане звернення до незрозумілих образів, – ось де початок того, що можна назвати історичним авангардом» [111, с.58]. Як наслідок, у творчому просторі авангардизму набуває відображення не об'єктивна даність звичного для сприйняття світу, а його інобуття, як дечого, що є хаосом змін, проявом чистої енергії, всезагальною злитістю або іншим розумінням чи локалізацією простору і трансгресії меж.

Відповідно, лейтмотив авангардизму по-своєму палко, на високій ноті піднесення, з художньою образністю передає К. Малевич у своїй статті «Державники від мистецтва»: «До вивільнення фарб, до простору і самоцілі кольору: його суприматії. Повернення ж до тієї ж форми, котра вже була в мистецтві – повернення до вчорашнього дня. Писати чи перебувати під впливом художників вчорашнього дня – товкти в ступі один і той же день. Новий день той, в якому творчість відрине настільки, що втратить точки зближення» [165, с.43]. І далі в маніфестарному дусі авангардизму український митець закликає до напруження всієї волі, енергії, «аби через прірву витягти нову форму» [165, с.43]. Тому К. Малевич наполягає на тому, що «геніальність не в тому, щоб передати якомога правдивіше епізод та прикрасити картину. Наша геніальність – знайти нові форми сучасного нам дня. Щоб наше обличчя стало печаткою нашого часу» [165, с.43].

Авангардизм постає як полістилістичний напрямок у мистецтві. Естетика авангардного стилю націлена на заперечення канонів традиційної художньої культури, на пошук оптимальних виразових засобів для відповіді на запити того часу. За усієї різноманітності й строкатості мистецьких явищ,

що прийнято позначати поняттям авангардизм, вони мають культурно-історичне коріння, загальні характеристики і тенденції. Тож авангардизм став реакцією філософсько-естетичної свідомості на глобальний злам у культурно-цивілізаційних процесах, викликаний розвитком науки, техніки.

Мистецтвознавець В. Турчин зазначає, що розвиток методу і принципів ідей авангардизму пройшов кілька етапів: «Нам здається, що методологічно доцільно виділити три основних: від Ар-нуво до дадаїзму, від дадаїзму до поп-арту і від поп-арту до неоавангардизму сучасності. Ці три етапи збігаються з трьома великими етапами в розвитку суспільства ХХ ст. Для нас попередньо, без подальших уточнень, важливо, що поділ історії авангарду мотивовано соціальним і суспільним розвитком» [244, с.19]. Згідно з позицією інших дослідників, яскравим прикладом якої є роботи В. Бичкова, розглядаючи авангардизм, варто також згадати трансавангард – напрям, що є логічним продовженням розвитку ідей мистецтва першої третини ХХ століття. Про сутність та специфіку трансавангарду, зокрема українського, піде мова далі у нашому дисертаційному дослідженні.

Початок європейського авангарду можна зарахувати до 1905 р., коли у Франції утворилася група фовістів (від франц. *fauve* – дикі), до якої входили А. Матісс, А. Марке, Ж. Руо, Р. Дюфі, А. Дерен, М. Вламінк, а в Німеччині експресіоністичне об'єднання «Міст», засновниками якого стали Е. Хеккель, Е. Л. Кірхнер, М. Пехштейн, К. Шмідт-Ротлуф. При цьому окремо виділяється декілька моделей розвитку авангардизму. Розвиток «лівого» мистецтва ХХ століття пов'язують із тогочасною економічною ситуацією у суспільстві. Наголошується, що мистецтво разом із суспільством переживало кризу революційної фази, і, як результат, з'являються авторитарні режими. У революційний період створюється суто нове мистецтво на основі революційної моделі як рефлексія щодо подій у Європі та Росії.

Авангардизм виник як радикальний проект щодо перетворення суспільства. Перший із п'яти маніфестів футуристів був написаний Філіппо Томмазо Маринетті у 1908 р. та опублікований у впливовій французькій

газеті «Le Figaro» у 1909 р. У маніфесті наголошувалось, що життя та мистецтво є одним цілим. Краса визнавалась тільки у боротьбі, час та простір розумілись мертвими, а війна – як ліки для людства. Маніфест був пронизаний бунтарством та естетикою війни. За першим і головним текстом футуристів з'явилися різні маніфести скульпторів, художників, музикантів і драматургів. Окрім того, легко помітити, що футуризму притаманний момент майже релігійного вшанування техніки, особливо з огляду на фантастичне майбутнє, досяжне за допомогою новітніх технологій. Футуристи черпали своє натхнення із захоплення технікою, комбінацією спроможностей людини і технологічних можливостей.

При цьому в колах авангардистів також точилися жваві суперечки навколо цілей і ресурсів мистецтва. Скажімо, К. Малевич у своєму маніфесті зазначає, що форми осмислені на той момент, коли їм дають життя, а саме, коли художник створює нову ідею існування, чим і був супрематизм для нього. У роботі «Про супрематизм» він наголошує на тому, що мистецтву потрібна істина, а не щирість, відмежовуючи свою позицію від інших художників, що апелювали до інтуїції та емоцій, як це, наприклад, робив В. Кандинський.

Відзначимо окремо, що художники-авангардисти зустрічалися з практично нездоланною дилемою, адже, претендуючи на істину в сучасному світі, митець повинен зважати на історію, яка, як показує досвід, далеко не обтяжена істиною. Тоді пошуки істини по суті своїй неприйнятні для сучасного світу, а отже, йому виявляється непотрібним і художник – шукач істини.

Зміст згаданої дилеми певною мірою передає знаменитий «Чорний квадрат». Його автор, К. Малевич, шукав істину, а не новизну заради неї самої. В своїй статті «Аналіз нового та образотворчого мистецтва (Поль Сезанн)» він вказує на те, що принципово змінюється характер живопису, в котрому відтепер важко знайти змальований предмет, адже немає об'єкту, з якого б можна було б визначити зміст картини. Зазвичай, у «класичному»

живописі сама реальність виступала основою для того, щоб казати, чи майстерним є маляр. Натомість, у сучасному мистецтві, що не контролюється логічно-розумовим началом, досить виразно постає «формувальна основа»: «У нових творах ми не бачимо змалювання предметів і, виходить, не бачимо усвідомлення й образотворчої логіки, і нашу увагу на перший погляд зупиняє структура твору, фактура і контрастна гострота зіставлення багатьох різних елементів, формальна сторона – це по-перше, і по-друге, те живе відчуття, що в ньому висловлено (зміст)» [105, с.38].

У музичному мистецтві авангардизм був представлений низкою імен. Відбувається поява нових творчих методів, а іноді навіть і цілих композиторських шкіл, які все більше віддаляються одна від іншої. Так, виникають різні гілки експресіонізму, які яскраво представляють О. Скрейбін, І. Стравінський, А. Шенберг. Пауль Хіндеміт працює у напрямку необароко, а представники французького об'єднання «Шістка» прагнуть писати буденну музику, окремі твори яких перегукується з ідеалами футуризму (наприклад, твір А. Онеггера «Пасифік 231»).

Але найбільш радикальні зміни, які згодом вплинули на розвиток музичної практики ХХ–ХХІ століть, здійснила творчість представників нововіденської школи – А. Шенберга та його учнів і послідовників А. Берга та А. Веберна. Однією з перших новацій, яка докорінно вплинула на сприйняття творів, стала відмова від тональності, прихід до «атональності», коли музика базується не на звичній діатонічній гамі, що нараховує сім ступенів, як у творах композиторів–«класиків», а на хроматичній гамі, що містить дванадцять звуків, які для непідготовленої до нової парадигми музики людини звучать неузгоджено, перетворюючись на какофонію. Результатом подібної відмови від тональності став пошук нових шляхів організації музичного цілого. Так, виникає додекафонна техніка, що представляє собою «метод композиції, при якому всі горизонтальні (мелодичні) і вертикальні (гармонійні) структури музичного цілого

виводяться з певної послідовності (серії) всіх дванадцяти звуковисотних класів рівномірно темперованого хроматичного звукоряду» [7, с.183].

Досить цікавим є те, що сам А. Шенберг не вважав свою техніку чимось революційним. Він зазначав, що метод створення дванадцятьма тонами з'явився за необхідністю. Після багатьох безрезультатних спроб, що продовжувались близько дванадцяти років, він винайшов фундамент нового методу музичної композиції, що зміг би замінити структурну диференціацію, якою перед цим займалась тональна гармонія. А.Шенберг, репрезентуючи свою творчу парадигму, відзначав: «Я усвідомлюю, що вступати в цю сферу трохи небезпечно. Через мій метод композиції на основі дванадцяти тонів противники назвали мене – не для того, щоб мені полестити, – конструктором, інженером, архітектором, навіть математиком. Незважаючи на те, що вони знають «Просвітлену ніч» і «Пісні Гурре» (адже окремі люди люблять ці твори саме за їх чуттєву експресію), вони оголошують мою музику сухою і відмовляють мені в спонтанності. Вони уявляють, ніби я пропоную створення мозку, але не серця» [262, с.66].

Варто зазначити, що той прорив, який здійснив А. Шенберг, – мається на увазі емансипація дисонансу і вихід за межі тональності, – ставить питання про внутрішню обумовленість такого кроку. Так, дослідник Р. Тарускін вбачав підґрунтя таких новацій у містичних настроях, які охоплювали композитора в 1910-х роках. Саме тоді А. Шенберг був охоплений переживаннями і роздумами, пов'язаними з пошуками Бога, які відбилися в ряді незакінчених проектів, таких як «Сходи Якова». У своєму листі до В. Кандинського А. Шенберг зазначає: «Ми повинні усвідомити, що нас оточують. І повинні мати мужність поглянути цим загадкам в очі, замість того щоб боягузливо питати про «рішення». Важливо, що наша творча сила відтворює ті загадки, якими ми оточені. Щоб наша душа зробила спробу, не вирішити, але розшифрувати їх. <...> Загадки є відображенням незбагненого. Недосконале, тобто людське, відображення. Але якщо ми через них навчимося вважати незбагненне можливим, то наблизимося до

Бога, тому що тоді вже не будемо претендувати на те, щоб зрозуміти його» [293, s.55].

Власне, в цьому випадку варто відзначити не лише шляхи перетину головних представників й ідеологів живописного та музичного авангардизму, але й те, що глибинними витоками їх творчості були складні філософсько-естетичні ідеї, а не прагнення до експериментів будь-що. Хоча подібна позиція викликала ряд заперечень із боку представників німецького музикознавства. Так, К. Дальхауз, Р. Штефан, К. Шмідт вказували на те, що емансипація дисонансу була не природним наслідком історичного розвитку, а свідомим рішенням, в певному сенсі «насильницьким вчинком».

Але пересвідчитися у хибності такого твердження можна, якщо згадати те «розхитування» тональності, зростання інтересу до колористики акордів, а не їх функціональної приналежності, яке відбувається в інших представників музичної культури початку ХХ століття, що належать до різних національних шкіл, – Б. Бартока (Угорщина), К. Дебюссі (Франція), І. Стравінського (Росія). Проте, звичайно ж, якщо прагнення до оновлення музичної мови було природним рухом, який можна розглядати як наслідок еволюції музичної мови, то впорядкування її, що проявилось у створенні децентралізованої гармонійної системи на основі додекафонії, було цілком усвідомленим явищем, яке підлягало тотальній раціоналізації. Подібні пошуки, прагнення створити дещо на зразок дванадцятитонової системи, здійснювало багато композиторів – це передусім Й. М. Хауер, Ф. Х. Кляйн, Н. Рославец, І. Обухов.

Філософське підґрунтя музичних новацій в А. Шенберга пов'язане з реалізацією ідеї (думки), що проявляється у використанні музичної серії. Сучасна дослідниця Н. Власова з цього приводу зазначає: «В принципі в серійному творі немає нічого, що не було б основною думкою. Вона заповнює собою весь музичний простір у всіх напрямках. Твір виникає завдяки нескінченному множенню звуковисотних «клітин», що містяться в Grundgestalt. Композитор тут є вже не просто провідником метафізичних

енергій, яким він був, «висловлюючи себе». Він творить цілий музичний світ за створеними ним же самим законами» [48, с.25]. Поняття «ідея» (думка) стає центральним для А. Шенберга, що проявляється в концепції його опери «Мойсей і Аарон», а також у пізньому періоді творчості. Можна припустити, що «божественну думку», яку не в змозі промовити Мойсей, і ідею музичну, що є основою опери, композитор трактує як носіїв одного філософського смислу в різних вимірах форми твору.

Проте, хоча поява додекафонної техніки була підготовлена попередніми століттями, але сама її сутність повністю відповідала тим постулатам, якими можна було б охарактеризувати всі напрямки в межах руху авангардизму початку ХХ століття. Насамперед, це відсутність прагнення зробити мистецтво загальнозрозумілим і доступним, це орієнтація на елітарну публіку, а не на масову свідомість. А. Шенберг у доповіді про видатного композитора доби романтизму Й. Брамса, написаній у 1933 році, зазначав: «Велике мистецтво повинно рухатися вперед до точності й стислості. Воно передбачає жвавий розум освіченого слухача, який в одному-єдиному розумовому акті схоплює всі асоціації будь-якого поняття, що входять у конкретний комплекс. Це дає музикантові можливість писати для духовної еліти і при цьому не тільки виконувати граматичні й ідіоматичні вимоги, але ще і наділяти кожну фразу всім багатством значень максими, приказки, афоризму. Ось чим повинна бути музична проза – прямим і чесним викладом думок без будь-якої «клаптиковості», без простого прикрашення і порожніх повторень» [262, с.91].

Відтак, можна зробити висновок, що в основі музичного авангарду, розглянутого на прикладі методу композиції А. Шенберга, лежить класична модель формоутворення, проте вона підлягає істотним видозмінам, що порушують її внутрішню рівновагу, породжуючи невідповідність донесення матеріалу до реципієнта. Все це виникає не стільки через відсутність тонально-гармонійних засобів виконання композиції, але здебільшого через надмірну концентрацію тематичного матеріалу по горизонталі і вертикалі.

Ми розділяємо позицію мистецтвознавця Ю. Холопова, котрий наголошує на тому, що для музики ХХ століття притаманним є пошук власного шляху: «Девальвація антропоцентризму здійснюється, парадоксальним чином, шляхом гіперіндивідуалізму, тобто відділення себе від загальної маси, сходження над нею. Художник прагне створити свій власний світ, навіть самі звукові елементи, звуки, він хоче отримувати індивідуально для кожного твору (а не спільні зі всіма)» [257, с.144]. Разом із гіперіндивідуалізмом мимоволі виникає його протилежність – позаіндивідуалізм, космізм.

Сучасний дослідник В. Фарітов, аналізуючи специфіку авангардної музики, вказує на те, що наприкінці ХІХ – початку ХХ століття вона висловлювала почуття і відсилала до суб'єкта. Натомість, авангардна академічна музика принципово нічого не виражає і ні до чого не відсилає: «Мелодія в традиційному розумінні зникає – на її місце стає дванадцятизвуківий ряд, який варіюється протягом всього твору різними способами. Для незвичного вуха така музика є безладним набором звуків, хоча в дійсності в ній все прораховано до кожного такту. Сенс атональної музики багато в чому полягає в створенні у слухачів враження, що твір (який дуже важко запам'ятати, впізнати) кожного разу народжується заново. Трансцендентальне означуване буквально витравлюється з опусу і заміщується грою означників, що представляють трансгресію в чистому вигляді» [247, с. 54]. Однак такий радикалізм, на думку В. Фарітова, виявився подібний спробі жити у відкритому космосі, що було усвідомлено ще на самому початку становлення музичного авангарду. Сутність цієї авангардної музики полягає у тому, що вона є принциповим антишлягером, який доведений до своєї логічної межі, навіть до гротескного виразу, адже в ній немає тематизму, який би легко запам'ятовувався.

Наступним етапом еволюції авангардизму та модерного мистецтва в цілому стали 1960–1970-ті рр. Це був час повернення на художню сцену ідей авангардизму. Цей період прийнято вважати неоавангардизмом, оскільки

авангардизм вичерпав себе ще у 1930-х рр. Термін «неоавангардизм» прийнято вважати умовним у науці.

Важливим естетичним принципом авангардизму стала відмова від так званого традиційного мистецтва, в якому домінували засади наслідування природи, відображення дійсності й більш-менш виражена моральна ідея. Це виявилось у навмисній формотворчості, нежиттєподібності, епатажі. «Змінюються мистецькі смаки, пластична форма набирає енергії і динаміки, поширюється стилістичний діапазон мистецтва. Від реалізму старшої генерації молодші покоління приходять до містичного символізму, гостро вразливого стривоженого стилю «модерн» (Всеволод Максимович, Олекса Новаківський, Федір і Василь Кричевські)», – зазначає мистецтвознавець І. Горбачова [61, с.92].

Авангардисти намагались затвердити й абсолютизувати знайдені ними форми та прийоми художнього вираження. Цілі і завдання мистецтва сприймалися представниками різних напрямів авангардизму по-різному – аж до заперечення мистецтва як такого в його новоевропейському розумінні.

Безумовно, історія і теорія світового авангардизму давно і ґрунтовно досліджуються за кордоном. Цій проблематиці присвячений великий корпус наукової літератури в різних країнах світу. Свідченням тому є, наприклад, роботи американського дослідника італійського походження Р. Поджолі «Теорія авангарду» (1968 р.) та німецького вченого П. Бюргера, що має практично ту саму назву (1974 р.). При цьому слід зауважити, що висвітлена в книзі Р. Поджолі теорія представлена вибірковою інформацією в супроводі довільних авторських коментарів без огляду на об'єктивну ситуацію в культурі. На відміну від монографії Р. Поджолі, зосередженої переважно на висвітленні художнього матеріалу, невелика за об'ємом книга П. Бюргера суттєво сприяла популяризації поняття «історичний авангард», за допомогою якого автор трактує авангардизм як феномен культури, що характеризується етапністю власного становлення.

Також серед авангардознавців світового рівня чільне місце належить чеському письменнику М. Григару, хорватському літературознавцю А. Флакеру та австрійському досліднику О. А. Ханзен-Леве, котрий залучає досить своєрідну методологію щодо дослідження феномену авангардизму. Водночас естетитико-культурологічний аспект авангардизму висвітлений у роботах українських фахівців, зокрема Д. Горбачова, Л. Левчук, О. Петрової, В. Черепаніна та ін. Дослідженням російського авангардизму займався А. Крусанов, ставши автором тритомника «Російський авангард» (1996–2003 рр.). Також фундаментальною є робота «Мистецтво авангарду 1910–1920-х років» за редакцією Г. Коваленка.

Таким чином, судячи з висновків, яких доходять численні дослідники, феномен авангардизму варто розглядати як філософсько-естетичну реакцію представників творчої еліти й інтелігенції на глобальний злам у культурно-цивілізаційних процесах, викликаний до життя черговим науково-технічним проривом, що припав на кінець XIX століття. Окрім того, з суттю та значенням для людської цивілізації лавиноподібного процесу в культурі, яким виглядає авангардизм, наразі визначитися остаточно немає достатніх підстав.

Що ж до переконань самих авангардистів, то мистецтво повинно перестати намагатись скопіювати реальність, адже для цього є тепер фотографія. Натомість, у мистецтві має втілюватись суб'єктивне бачення світу творцем, котрий може його продемонструвати тепер, не прагнучи наслідувати. Аналізуючи стан сучасної культури і музики, яку німецький мислитель Т. Адорно називає «новою», він вказує на необхідності розуміння її через осмислення протиріч, бо вона з них безпосередньо складається. Нове мистецтво виникло як заперечення перетворення художніх творів у товар: «Рівень техніки постає як проблема в кожному такті, в якому він насмілюється думати; з кожним тактом техніка як ціле потребує від нього справедливості й надання єдиної вірної відповіді, що допускаються нею в кожний момент. Композиція відтепер не що інше, як подібні відповіді, не що

інше, як розв'язання технічних картинок-загадок, а композитор єдиний, хто здатний їх прочитати, хто розуміє власну музику» [5, с.87].

Якщо повернутись до практики авангардизму, то одним із помітних явищ було функціонування різноманітних мистецьких груп. Так, скажімо, можна згадати польське угруповання «Краківські авангардисти» (Ю. Пшибось, Т. Пейпер), словацьке об'єднання авторів-авангардистів, угорську групу літераторів, німецький експресіонізм.

Провідним художнім стилем своєї епохи вітчизняні авангардисти вважали «пролетарський конструктивний динамізм», або «спіралізм», а панівною поетичною формою – верлібр. Їхнє «лівацтво» спершу полягало в негативному ставленні до класичної спадщини, у спрощеному, однобічному розумінні мистецтва та в некритичному підході до здобутків західноєвропейської культури.

Загалом авангардизм виявляється однією із найдинамічніших культурних течій завдяки своєму налаштуванню на нові форми, інновації, відмові від усталених канонів. Суттєвою для цієї течії стала націленість на перетворення дійсності. Мистецтво претендувало на створення соціальної ідеології, яка б стверджувала нові цінності удосконаленої людини.

Оцінка естетичних новацій авангардизму дозволяє зрозуміти особливості соціодинаміки, виявити суттєві цінності періоду розквіту авангардного мистецтва. Задля цього до уваги береться як теоретична основа авангардизму, так і візуальні образи, що втілюють собою відповідні авангардні концепції. Проте часто буває й так, що першорядним є живописний твір, а його вербальна інтерпретація створюється слідом за ним. Тому художній авангардизм слід розглядати у контексті його самоінтерпретації, співвідносячи із маніфестами, програмними виступами, статтями, літературними творами учасників руху.

У ХХ столітті остаточно вичерпують себе ідеї, пов'язані з особистісним антропоцентризмом як джерелом надії на спроможність людини хоча б частково повернути собі гармонію зі світом. Сумнів щодо

спроможності людини відкривати істину, внаслідок відчутного нарощування її науково-технічного потенціалу, відтак, зневіра у потенціалі науки і техніки кардинально поліпшити життєві умови; суспільні катаклізми, що призвели до відчуження і загубленості окремої людини в неосяжних просторах буття світу й соціуму; загальна катастрофічна соціальна і політична ситуація на початку XX століття призводять до максималістського, хворобливого протиставлення людини і світу. Авангардизм засобами мистецтва та пропаганди намагається всіляко сприяти подоланню наявної кризи, шукаючи ефективні шляхи, які часто виявляються радикальними.

Природно, осмислення напрацьованих авангардистами згаданих щойно шляхів протидії екзистенціальній кризі людини як цікаве саме по собі, бо містить потужні евристичну та естетичну складову, так і актуальне з огляду на нинішню ситуацію людини, яка не лише не поліпшилася у порівнянні з віддаленістю у століття, але й поглибилася та набула своєрідної модифікації. Тому додаткової уваги у цьому зв'язку заслуговують супутні до авангардизму і пов'язані з його витокami різноманітні концепції соціального, політичного, психологічного характеру, які утворюють репрезентативну частину історико-культурного контексту аналізованого феномену.

Варто відзначити, що у лоні авангардизму численні творчі напрямки не лише протидіяли одне одному, перебуваючи в стані непримиренної боротьби між собою та класичним мистецтвом і класичною світоглядною парадигмою загалом за право бути єдино можливим засобом трансформації мистецтва в суто автономний зріз буття і життєдіяльності людини, а отже, і світогляду людини в цілому, але й, безумовно, взаємодіяли, наприклад, просуваючи в маси ті чи інші ідеї, життєві установки тощо. При цьому авангардизму притаманний своєрідний підхід до дійсності, зведений на ґрунті антитез: все що стверджується в одному контексті, разом із тим заперечується в іншому. Зокрема, принцип відходу від будь-яких визначених чи усталених форм, притаманних класичному мистецтву або стереотипів, притаманних буденному світогляду, автоматично нівелюється самими ж авангардистами,

оскільки власне своєю творчістю вони з необхідністю утверджують нові форми й стереотипи, оскільки людині не відомий неоформлений зміст принципово.

Аналізуючи твори західних живописців, яких можна зарахувати до «нового мистецтва», К. Малевич наголошував на тому, що, аби висловити зміст, є «різні методи і принципіальні сторони, які дали різні форми виразу аж до деформації натури і предметів у картині» [105, с.39]. Причому К. Малевич відзначає, що сутність деформації, яку здійснює митець, пов'язана зі сприйманням у предметі мальовничих елементів: «Отже, в нових мистецтвах, де ми бачимо деформацію предмета або повну безпредметність, ми повинні відшукувати, очевидно, ті самі причини і вирази станів явищ, тільки виражених новим порядком зложення форм» [105, с.39]. На його думку, найбільше публіку лякає безпредметний вираз змісту нового мистецтва. Проте, саме воно здатне не наблизити нас до реальності, а змушує переживати її.

Попри те, що авангардні течії досить сильно відрізнялись одна від іншої, можна виокремити певні спільні риси, які були б характерні для переважної більшості:

- усвідомлений експериментальний характер діяльності, притаманний їх представникам; окрім того, багато в чому негативне ставлення до традиційного мистецтва, особливо його останнього етапу – новоєвропейського і художньої творчості загалом, а також до традиційних цінностей культури, зокрема істини, блага, святості, прекрасного тощо;
- заперечення затверджених у XIX столітті канонів реалістично-натуралістичного зображення видимої дійсності, міметичних підстав мистецтва; прагнення до створення принципово нового у всьому і, перш за все, у формах, прийомах, засобах художнього вираження;
- декларативно-маніфестарний та епатажно-скандальний характер презентації представниками авангардизму самих себе і своїх творів,

напрямів, рухів; прагнення до нівелювання кордонів між традиційними для новоєвропейської культури видами мистецтва;

- тенденції до синтезу окремих мистецтв, зокрема, на основі синестезії та їх взаємопроникнення.

На думку М. Бердяєва, в лоні авангардизму порушуються всі тверді грані буття, все декристалізується, розпадається на пласти, розпорошується. Людина перевтілюється у предмети, предмети вмонтовуються у людину, один предмет перетікає в інший, всі площини зміщуються, всі плани буття зміщуються тощо [17, с.14–15].

Нове відчуття світового життя намагається розкрити футуризм. Його представники вдаються до суцільного порушення сталих дефініцій буття, нівелювання всіх виразно окреслених образів предметного світу. У таких новітніх течіях як супрематизм гостро ставиться давно вже назріле завдання остаточного звільнення чистого творчого акту з-під тиску або й влади природно-предметного світу. М.Бердяєв з цього приводу відзначає, зокрема: «Живопис із плинної барвистої стихії повинен відтворити новий світ, зовсім несхожий на весь природний світ <...> Це не є тільки звільнення мистецтва від сюжетності, це – звільнення від усього створеного світу, яке приховує за собою творення з нічого» [17, с.9]. Останнє дивує філософа, адже тільки творцеві під силу творити з нічого все, людина ж природно обмежена актом творення, наслідуючи в своєму бутті все те, що вже до неї створено, окрім одного – власної особистості, яку і має творити самостійно [18, с.347–349].

Однак, пошук філософських засновків авангардизму приводить до вчень, що ставлять під сумнів реальність Бога, насамперед як змістотворчого центру традиційної культури, а також моралі й самого світу як акту творіння чи репрезентації чисті б то було волі стосовно всіх решта. Тому авангардизм із філософських позицій для багатьох постає як «критичність у її сутнісному розумінні» [164, с.334] або як чиста критика культури.

В цілому, для авангардизму є досить природним проголошення інтуїції як основного методу пізнання: «Зараз <...> не губляться в релятивізмі

окремих станів, а інтуїтивно фіксують чисту абсолютну сутність» [134, с.59], – писав про експресіонізм М. Пікар. «Чим істина суб'єктивніша тим об'єктивніше – ірраціональне (заумне), воно нам також безпосередньо дане, як і розумне», – продовжує думку М. Пікара О. Кручених [134, с.63]. Відтак, прагнення до безпосереднього, тобто інтуїтивного знання становить одну з найважливіших рис авангардизму. Цим прагненням пояснюється мовне експериментування футуристів, дадаїстів і окремих експресіоністів: ухиляючись від традиційних способів вираження, а, значить, і мислення, поети прагнули таким чином найбільш адекватно передати стан світу, що не вкладається у звичні, самодостатні межі мови.

Іншими словами, тяжіючи до інтуїтивного схоплення дійсності, авангардисти намагалися уникнути природного для раціонального мислення «евристичного інвестування» – вкладання припустимого змісту [106, с.50], тобто уникали інтерпретації як фактично єдиного способу раціонального пізнання, що має винятково інтерсуб'єктивний характер, а отже, завжди є тенденційним [106, с.51], бо завжди зумовленими певними стереотипами, а якщо бути точніше – аксіомами, – твердженнями, які в силу того, що ніколи не можуть бути спростовані або доведені за посередництва логіки, приймаються на віру як істина.

Очевидно, з огляду на сказане щойно, основним пусковим механізмом «бунту» авангардистів є усвідомлена відмова від прихованої інтерпретації, на якій зводиться класична парадигма, а отже і класичне мистецтво, шляхом акцентуації на інтуїції, яка в очах неспокушеної людини виглядає як довільна інтерпретація або суто суб'єктивне бачення [106, с.49–50]. Таким чином, авангардисти прагнуть уникнути обману або спотворення, притаманних практично всім сферам людської активності, бо сама людина в повсякденному бутті виявляє завжди себе лукавою істотою: думає одне, говорить друге, а діє ще інакше.

В 1960-ті рр. відбувається перехід від авангардизму до неоавангардизму. Цей термін здебільшого можна було б зарахувати до

практики живопису. В той час течії й угруповання виникали одне за одним із безліччю назв, які лише визначали нюанси відмінностей між ними. Проте їх кількість і певна видима контрастність були ознаками різноманітності та багатства художнього життя цього періоду. Всі ці школи лише по-різному оформляли те саме коло ідей – не нових для модернізму, зміст яких можна редукувати до кількох тез.

Варто відзначити, що термін «неоавангардизм» найчастіше використовується у відношенні до живопису, проте стосовно інших видів мистецтва застосовуються дещо інші. Для позначення часу появи новітніх течій, напрямків і композиційних технік, що припадає на період з другої половини ХХ століття, у музикознавстві використовується поняття «авангард-ІІ».

Стосовно характеристики цього періоду, то погоджуємося з таким узагальненням: «Друга половина ХХ – початок ХХІ ст., як відомо, сповнена величезною кількістю музичних стилів, а також технологій їх відтворення – починаючи від концертно-оркестрових до електронних та етнічно-традиційних. Якщо до ХХ століття логіка розвитку композиції здійснювалась за спадковою лінією, то тут були свої музичні імперії (Німеччина, Австрія, Франція, а потім уже всі інші), то репродуктивні засоби вжитку музики дозволили їй вийти на планетарний рівень, мабуть, навіть більш масовий, ніж кіно» [36, с.7]. Варто погодитись із цим твердженням стосовно того, що до ХХ століття можна було вести мову про наявність певних національних композиторських шкіл, але в авангардному мистецтві вже немає цього поділу. Тут скоріше йде мова про приналежність до тієї чи іншої течії і національна приналежність композитора може не відігравати тієї ролі, як, наприклад, у добу романтизму, коли вибір ритміки, інтонаційного комплексу, жанрових витоків репрезентували класичні естетичні категорії «національне-етнічне-загальнолюдське» в мистецтві.

Всі новації, які відбуваються в цей час, з одного боку, опираються на досягнення представників нововіденської школи – А. Шенберга, А. Берга,

А. Веберна, а з іншого, – прямують набагато далі, адже виникає ціла низка напрямків, які прагнуть відійти від популярного масового мистецтва. Про це зазначає сучасний дослідник А. Тормахова: «Нові техніки музичної мови, такі як нова тональність, нова модальність, додекафонія, сонористика, електронна музика, конкретна музика, просторова музика направлені на відхід від мови масової людини» [241, с.171]. Відкривається нова сфера музичного звучання. Основним естетичним принципом новітньої музики, на думку Ю. Холопова, є сфера сонорика, яка перебуває ніби в третьому музичному вимірі: «Сонорика це насамперед глибина звучання, яскравість тканини, взаємопроникнення ліній звуковисотності, ритму, динаміки» [257, с.172].

Представниками музичного авангардизму другої половини ХХ століття є композитори, творчість котрих можна зарахувати до різних стильових напрямків. Це ідеологи та лектори т. зв. літніх Дармштадських курсів нової музики – Б. Мадерна, Л. Ноно, П. Булез, К. Штокхаузен. Представники конкретної музики – П. Шеффер, електронної – Л. Беріо, Я. Ксенакіс, а також композитори, котрі поєднали в своїй творчості практично всі методи сучасної композиції – Д. Кейдж, К. Пендерецький, М. Кагель та інші.

Мистецтвознавець Ц. Когоутек прагне розділити весь масив академічної музики, представленої в авангарді-ІІ, за принципом композиційно-технологічних принципів творчих концепцій та методів, які характеризують сучасне музичне мистецтво, на:

1. «музику розширено-тональну та ново-ладову (модальну);
2. музику атональну – серійну та серіальну;
3. музику пуантилістичну;
4. музику технічну (електронну, конкретну, магнітофонну);
5. алеаторику та музику тембрів;
6. музику екстремістську» [123, с.37–38].

Музичні діячі авангардизму другої половини ХХ століття прагнуть відійти від створення «простої» музики. Ю. Холопов, характеризуючи

специфіку мистецького підходу, який прокламується в «новій музиці», вказує на те, що митець просто не в змозі спілкуватись із публікою на одній мові: «Художник високого мистецтва музики, суб'єктивно, можливо, і бажав спілкування з широкою масою слухачів спільною мовою, але насправді вже апріорно відсажується від усередненого «занадто людського», об'єктивно прагнучи до виходу за його межі, в якесь «над»-буденне, туди, де немає ординарності, побуту-сірості, де немає навіть самих цих слів пересічної людини. Художник відчуває необхідність бути вище того, що всіма «розжовано», що є «правильним» безликим загальним місцем» [257, с.138].

Музика авангарду-II досить часто була не просто надскладною, а такою, яку просто неможливо виконати. Сучасний видатний український композитор В. Сильвестров, учасник групи «Київський авангард», у своїх лекціях-бесідах згадував про специфіку творів Яніса Ксенакіса, які пов'язані з математичними процесами, з умоглядністю: «Жодний твір Ксенакіса не можна хоч якось скромно показати. Тому що там музика виходить за межі, вона дуже розумова (але, звісно, не тільки розумова, пов'язана з особливою філософією); відчувається, що це не музикант створював, а музикант-математик, котрий все це вираховував» [229, с.179].

Одним із провідних діячів авангарду-II був П'єр Булез, творчі пошуки якого не обмежувались одним стильовим напрямком чи однією технікою композиції. Можна зазначити, що більшість технік була апробована і переосмислена П. Булезом протягом його тривалого життєвого і творчого шляху, хоча явну перевагу він надавав серійній техніці композиції. Сучасний мистецтвознавець К. Чухров у передмові до вибраного тому статей П'єра Булеза вказує на те, що власне творчість згаданого французького композитора, диригента та музичного діяча відзначена «брендом вузькопрофесійного академізму, його складно уявити в конгломераті арт-практик, вписаних у медіа-технологію. Однією з причин є те, що музика Булеза, не тільки не передбачає жодної моделі тіла, але закликає абстрагуватися від нього. Хоча багато авангардних напрямків у музиці

працюють саме з еротизацією акустичного простору, з його фантазматичним використанням, – як це робиться в поп-авангарді та мінімалізмі, джазі та інших музичних жанрах» [36, с.32–33].

П. Булез є автором не лише музичних творів, але й низки теоретичних робіт, присвячених обґрунтуванню особливостей нової музики. Він вказує на те, що музика як творчий матеріал випереджує перетворення, які сприяють перевероту як у значенні, так і в структурах. П. Булез вказує на ті настанови, яких має дотримуватись молоде покоління композиторів: «Основна робота молодого покоління полягала в тому, щоб розписати, як користуватися необхідною технікою, а це означає, що треба буде не тільки розширити вже створені методи (перший потрібний етап), але і зробити їх ефективними так, щоб у цих методах було оновлене саме поняття структури» [36, с.123].

До речі, в мистецтвознавчій літературі часто зустрічається судження про те, що руйнівна діяльність нового авангардизму була своєрідним втіленням ідей «нових лівих» і соціологічної естетики франкфуртської школи. Проте подібні уявлення, очевидно, є досить однобокими. Хоча погляди Т. Адорно, Г. Маркузе і «нових лівих» були внутрішньо близькі для художнього авангардизму і тому безперешкодно засвоєні ним, усе ж явища в мистецтві, що перебували в центрі уваги наприкінці 1960-х – початку 1970-х рр., формувалися задовго до початку молодіжних протестів, а «естетика бунту» аж до кінця 1960-х рр. не привертала уваги художників.

Як показує аналіз історії феномену авангардизму, у 1960-х рр. прихильники авангардизму звертаються до активної асиміляції близьких їм ідей із доктрин, розроблюваних у сфері гуманітарних наук. Проте еkleктичне, на перший погляд, поєднання ідей, запозичених зі сфери літературознавства, філософії, лінгвістики, психології тощо, насправді відповідало, так би мовити, духу і букві самого авангардизму: дивним, м'яко кажучи, незвичним чином поєднувати, здавалося б, у світлі логікоцентричного мислення непеєднувані ідеї та світоглядні установки. Однак, як показує глибокий та прискіпливий аналіз ідеологічних постулатів,

пропагованих авангардистами, запозичення ідей відбувалося цілком усвідомлено, а самі ідеї в незвичній їх комбінації надавали своєрідного колориту політичним і публіцистичним заявам, маніфестам, програмним викладкам тощо.

В 1960-ті рр. на арені культурного життя Заходу з'явилися напрями із яскраво вираженими негативістськими програмами: мінімалістське мистецтво, мистецтво об'єкту, спрощене мистецтво, хепенінг, перформенс, земляне мистецтво (Land Art), концептуальне мистецтво і багато інших. Діапазон їх художньої виразності досить широкий: від крайньої предметності в різних асамбляжах і реді-мейдах до повної відсутності чуттєвої оболонки в концептуалізмі; від динамічності хепенінгу до статичності мінімального мистецтва; від видовищності певних напрямків енвайронменту і перформенсу до збідненого до мінімуму «мистецтва проекту» або «зникаючого» мистецтва.

З класичним авангардизмом згадані щойно мистецькі течії другої половини ХХ століття, на думку Н. Б. Маньковської, зближує рішучий розрив із міметичними концепціями творчості, вільний пошук принципово нової фактури, цього разу аж до повної відмови від напрацьованих творчих прийомів і способів відображення світу та самовираження, зокрема відмова від використання слова, звуку, кольору та ін., а також законів внутрішньої необхідності там, де їхнє вживання передбачає суть творчого напрямку, що й утворює специфіку «нео» [168, 169].

Окремі дослідники, серед яких В. Бичков, визначають час розквіту концептуалізму як завершення авангарду: «Концептуалізм – останній за часом виникнення (1960 – 80-ті рр.) великий рух авангарду і одночасно один із головних напрямків модернізму <...> Концептуалізм претендував на роль феномену культури, який синтезує в собі науку (в першу чергу гуманітарні науки – естетику, мистецтвознавство, лінгвістику, але також і математику), філософію і власне мистецтво в його новому розумінні (арт-діяльність, артефакт)» [154, с.251–252]. В такому напрямку хоча на перший план висувається задум твору – його концепція, ідея, що має бути представлена як у

формі словесного тексту, так і інших документальних матеріалів (кіно-, відео-, аудіо-записів), проте наявними є й артефакти, які зазвичай продовжують традиції конструктивізму, реді-мейд, дадаїзму, конкретної поезії та поп-арту.

Мистецькі підходи, які сприяли перевтіленню авангардизму, виникли ще в 50-х рр. минулого століття, тобто в період розквіту абстрактного експресіонізму. Їх суть можна звести до такого. Усередині так званого ліричного, або експресіоністичного напрямку абстракціонізму орієнтованість на вільне самовираження в мальовничому жесті призвела до виникнення таких форм, як живопис дії в США і її європейська паралель – ташизм. Безладне накидання мазків на полотно або просто поливання його фарбою з продирявленої банки вело до висновку, що фізична активність «творчого» художника превалює над результатами його роботи. Отже, цей результат можна зовсім виключити як несуттєвий і замінити акт живописання хепенінгом, творці якого неодноразово вказували на джерело його походження – манеру живопису Дж. Поллока.

Інший «примітивний» напрям – геометрична абстракція – рухався до спрощення форм і скорочення колірної гами так, що картини постійно тяжіли до відображення практично однорідної поверхні. Такі художники, як Е. Рейнхардт, Ф. Стелла, Б. Ньюмен стали попередниками мінімалізму. До мінімізації також тяжіли й окремі експерименти в скульптурі, що відтворювали технічні та геометричні форми в просторі. Зрештою, в середині абстракціонізму 1950-х рр. виникла тенденція до включення в картину предметних форм, на кшталт дадаїстського колажу. Так художники намагалися надати плоскому абстрактному живопису певний драматизм, зруйнувати його одновимірну умовність реальністю. Такі дослідження були характерні, наприклад, для іспанського абстракціоніста А. Тапіеса. З аналогічних колажів починали й основоположники поп-арту Д. Джонс та Р. Раушенберг.

З іншого боку, такі художники, як Л. Фонтана і А. Буррі прийшли до прямого уречевлення картини й одночасно її руйнування: один – шляхом проколювань і прорізання мальовничої основи, другий – шляхом заміни

полотна рваною мішковиною. Л. Фонтана, наприклад, зауважував, що, залучаючи новий прийом багаторазового продирявлювання полотна, він не намагався декорувати поверхню. Навпаки, він хотів зламати просторові обмеження. Адже, на його думку, по той бік розривів нас очікує знову завойована свобода інтерпретації і, що неминуче, – кінець мистецтва.

У 1951 р. вийшла антологія «Дадаїстські художники і поети», укладена відомим американським абстракціоністом Р. Мазеруеллом. Завдяки їй у мистецьких колах і водночас серед широких мас спалахнув інтерес до напівзабутого напрямку, що вирізнявся нігілізмом і послідовно дотримувався настанови на відмову від художньої діяльності. З тих пір у середовищі авангардизму помітно зростає вплив найбільшого представника дадаїзму М. Дюшана, так що врешті-решт його постать набуває величезного авторитету і витісняє фігуру П. Пікассо.

Перший хепенінг був організований американським композитором Д. Кейджем в 1952 р. У другій половині 1950-х рр. хепенінги створюють в основному театральні режисери, але дуже скоро в цю діяльність включаються і художники. Тоді ж, в 1950-х рр., в Англії виникає напрям поп-арт, який пізніше, вже в американському варіанті, набуває світової слави. Французький модернізм йде до поп-арту. Представлений він був такими митцями, як П. Арман, Б. Сезар, М. Рейс, Д. Споеррі. Вони підносили до рівня мистецтва демонстрацію предметних акумуляцій, розірваних афіш, спресованого металобрухту та іншого.

Справжніми попередниками й пророками нового авангардизму були визнані І. Клейн і П. Мандзоні, діяльність котрих також відбувалась в 1950-х – початку 1960-х рр. Перший піддавав свої картини руйнації вітром і дощем, робив на полотнах відбитки із покритих фарбою тіл натурниць, виконував серії «монохромів», тобто полотен, рівно зафарбованих однією фарбою, і, нарешті, продавав неіснуючі твори. Одного разу він влаштував виставку порожніх залів. За власним висловом І. Клейна, це була діяльність «на попелищі мистецтва».

П'єро Мандзоні розглядав як художній твір наведені прямі лінії на смугах паперу різної довжини, відбитки власних пальців, видихнуте в скляний балон повітря і, навіть, знамените «Merda d'artista», тобто власні екскременти, законсервовані в жерстяних коробочках. Така «редукція до я» мала висловити давню ідею модернізму: все, що виливає з себе художник, є мистецтво. У 1957–1960-ті рр. П. Мандзоні створив серію білих полотен. З цього приводу він говорив, що мова йде не про те, щоб написати синє на синьому або біле на білому, маючи на увазі при цьому композицію або висловлювання. Саме навпроти. Йдеться про те, щоб створити абсолютно білу площину: так, абсолютно безбарвну, нейтральну, яка жодним чином не належить до явищ живопису і не володіє елементами, які виводять за межі власне площини. Це не білизна полярного ландшафту, не білизна гарного або на щось натякаючого матеріалу. Тут немає ані відчуття, ані символу, ані чогось іншого. Це просто біла поверхня – безбарвна поверхня, яка не є нічим іншим, як безбарвною поверхнею, або, ще точніше, вона тут, і цим все сказано. Вплив цих фігур був настільки великий, що, навіть, затьмарював авторитет М. Дюшана. До речі, подальша діяльність авангардизму розгорталася здебільшого навколо нульового ступеню мистецтва.

Вже до середини 1960-х рр., тобто до зародження масових рухів, неоавангардизм постає як цілком сформоване явище. При цьому, «неоавангардизм прагнув позбутися елітарності, створити демократичне мистецтво, яке б не можна було б продати, придбати, зберегти, розмістити в музеї» [45, с.10]. Своєю появою та завоюванням визнання в широких колах неоавангардизм завдячує процесам, що відбувалися в просторі модернізму, а привнесеним у його контекст соціально-політичних ідей «нових лівих». У художніх програмах цього часу майже не зустрічаються ідеї протесту проти існуючої суспільної системи. Рідкісний виняток хіба що становить маніфест «Флюксусу», написаний західнонімецьким художником Г. Маціунасом, в якому соціальні цілі антимистецтва тлумачилися в дусі ЛФА.

В. Бичков та Л. Бичкова відзначають антиномічність цього напрямку. З одного боку, творці, що працювали у ньому, використовували досить буденні та прості елементи повсякденного життя, що втрачали своє утилітарне призначення, коли ставали «мистецькими» артефактами, але зрозуміти їх могли лише «обрані»: «Їх адекватне сприйняття в концептуальному вимірі належало тільки «посвяченим», тобто реципієнтам, які засвоїли алогічну логіку концептуального мислення і стратегію поведінки в концептуальному просторі <...> Будучи, таким чином, практично елітарним і майже езотеричним феноменом, тобто гранично замкнутим у собі, концептуалізм на практиці ніби активно розмиває межу між мистецтвом (у традиційному розумінні) й життям, начебто вторгається в це життя; і одночасно не менш активно досліджує і зміцнює межі мистецтва, естетичного; однією зі своїх цілей ставить вивчення і визначення кордону між мистецтвом і життям, зухвало вилучаючи з життя будь-який його фрагмент і поміщаючи його в сферу мистецтва» [154, с.253]. Таким чином, відбувається розширення меж мистецтва й одночасне їх розмивання. Адже артефактом може стати будь-який предмет, який набуває особливого значення, здійснюючи естетичний вплив на реципієнта.

Загалом, неоавангардизм творчо підживлювала низка ідей, досить далеких від злободенних соціально-політичних проблем. Це були ідеї пізнього Л. Вітгенштейна, гештальт-психології, французького структуралізму, почасти структурної лінгвістики. Саме на думки зі згаданих щойно джерел головним чином покликалися художники в своїх виступах і друкованих текстах. До речі, на основі поглядів пізнього Л. Вітгенштейна виникла ціла школа лінгвістичної філософії з найбільшими центрами в Оксфорді та Кембриджі. Фактично вона стала школою ліквідації філософії, бо університетські теоретики зайнялися лише описом побутових мов і лікуванням «лінгвістичних хвороб» своїх підопічних. Таке руйнування філософії викликало протест навіть Бертрана Рассела, котрий позначив цей напрямок як погану моду.

Ідеї визначального значення мовних структур у пізнанні проникають і в лінгвістику, яка, торкаючись питання відносин мови і мислення, мови і

субстанціональних властивостей об'єктів, нерідко підміняла об'єктивний світ властивими мові структурними відносинами. Попри те, вищевикладені ідеї, що виникли у сферах філософії, лінгвістики й культурології, можна об'єднати в одну систему, в центрі якої маємо думку про те, що будь-який вид знання продукується внутрішніми законами самої свідомості, що може накладати свої схеми на видимі об'єкти і субстанціальні властивості світу. Розглянуті в єдності, такі погляди фактично цілком розчиняють об'єктивне в суб'єктивному; спираючись тільки на себе, гносеологія поглинає онтологію. Звісно, було б невірним вважати, що новітнє антимистецтво безпосередньо впливало з ідеалізму лінгво-філософських шкіл. Радше тут має йтись про їх світоглядну спорідненість.

Виходячи з цих уявлень, літературний авангардизм все далі йшов шляхом руйнування сенсу («ідеології») за посередництвом мови, дійшовши нарешті в «конкретній» (або «візуальній») поезії до руйнування і самої мови: не тільки логічних і граматичних зав'язків, але й зав'язків між орфографічними або фонетичними одиницями. І тут немає протиріччя. Адже і сама мова розуміється як змістовне породження певних більш загальних (розумових або матеріальних) схем, тобто щодо них вона є вже тут «ідеологією».

Таким чином, новий авангардизм був далекий від будь-яких соціально-політичних ідей. Лише наприкінці 1960-х рр. окремі його представники виступають на боці протестних рухів. Хоча зайняту позицію цілком припустимо трактувати і як демонстрацію асоціальності, самоусунення від суспільного і політичного життя. Воно й не дивно, оскільки завдання відображення соціальної дійсності просто не вписувалося в те розуміння творчості, яке було властиве художникам і письменникам «передового загону» буржуазної культури. Відтак, у 1970-ті рр. фактично була досягнута межа творчих поривань і пошуків авангардистів, за якою починались вже різноманітні повтори аж до карикатурності. Зрештою, з висоти кількох десятків років по тому, як неоавангардизм «видихнувся» в своєму творчому

запалі, можна стверджувати про те, що він ніколи не користувався особливим успіхом у масовій публіки і поступово став розчаровувати не тільки аудиторію, а й самих митців. Те, чого прагнули досягти, відкрити, продемонструвати авангардисти, а слідом за ними неоавангардисти, виявилось недосяжним, нездійсненим, а велика кількість творчих експериментів давала досить неочікувані результати, більшість з яких мало захоплювала естетичним вишуканим смаком чи гармонією.

Окрім неоавангардизму, варто згадати такий напрямок як трансавангард. В. Бичков вказує, що це напрямок постмодерністського живопису, «чиє естетичне кредо полягає у протиставленні неоавангарду, зокрема концептуалізму, нової мальовничості, фігуративності, експресивності, яскраво вираженого особистісного начала; установці на естетичну насолоду, вільне поєднання художніх стилів минулого» [154, с.440]. Також, на його думку, в назві течії закарбувалась така характерна ознака напрямку, як протистояння кризі «перехідного суспільства» за допомогою вироблення транзитної кочової художньої ментальності, що має інтернаціональний характер.

Як зазначає В. Бичков, термін «трансавангард» був запроваджений у 1979 р. італійським художнім критиком Боніто Оліва в статті, присвяченій творчості п'яти італійських художників – С. Чіа, Ф. Клементе, У. Куччі, Н. де Марія, М. Паладіно. Через три роки Б. Оліва пише роботу «Інтернаціональний трансавангард» (1982), де до трансавангарду зараховують німецький неоекспресіонізм, аргентинську «нову образність», французьку «вільну фігуративність». Специфічною ознакою є звернення до художніх стилів минулого, а також регіональних, національних художніх традицій. Досить цікавим є також поєднання досягнень авангардизму 1910–30-х років, а також елементів давніх вірувань, коли у центрі уваги трансавангардистських митців постає проблема тілесності.

Подібна полістилістика знаходить своє яскраве втілення не лише у живописі, але й у музиці. Для музичного простору другої половини ХХ

століття притаманна також спроба подолати розрив між публікою та митцем, яка досягається поєднанням серійної техніки авангардизму з класичною тональністю. Яскравим прикладом постає творчість Альфреда Шнітке, характерною ознакою якої є полістилістика, про яку зауважує один із сучасних дослідників: «Розроблена композитором полістилістика – не хаотичне нагромодження різноманітних технік і стилів, але тотальна трансгресія чи не всіх існуючих та минулих способів буття музики. Барокова тема змінюється вульгарним танго або перетікає в джазові імпровізації, або неймовірно ліричний, такий, що торкається самих глибин душі дуєт віолончелі й альту в стилі неокласицизму розчиняється в холодних і байдужих, жорстких авангардних модуляціях» [247, с.55].

1.3 Категоріальний апарат дослідження: авангардизм, авангард, модерн, модернізм

Як показує повсякденний досвід, нерідко існує плутанина та непорозуміння навколо змістовного наповнення, визначення, розуміння тих чи інших феноменів. Це тісно пов'язано з відсутністю або й принциповою неможливістю послідовного, однозначного і вичерпного визначення відповідних понять. Не дарма ж з цього приводу існує чимало зауважень мислителів. Зокрема, у цьому контексті відомою й крилатою є фраза Р. Декарта: «Правильно вживайте слова, і ви звільните світ від половини непорозумінь».

Проте помітні змістовні непорозуміння склалися також навколо соціально-культурного феномену, який найповніше проявив себе в першій третині ХХ століття та здебільшого позначається поняттями «авангард» або ж «авангардизм», у залежності від доктрини, якої дотримується той чи інший дослідник. Відтак глибшому проникненню в суть згаданого феномену, на наше переконання, сприятиме прояснення змістовного наповнення низки

понять, які безпосередньо позначають сам феномен, суміжні з ним або такі ж феномени, що перебувають у певному нерозривному зв'язку з ним.

Першим серед ключових понять нашої дисертаційної роботи в її термінологічному апараті є поняття «авангард». Як певне наукове поняття, що належить до культурологічної сфери, згаданий термін починає вживатися у Франції близько 1820 р., використовуючись як метафора, запозичена з військової термінологічної лексичної системи. Щоправда, ще раніше, в 1794р., цей термін був запропонований як метафора в політичний контекст у часи Великої французької революції якобінцями. Як бачимо, поняття «авангард» як метафора за збігом обставин поєднує в собі два смислові навантаження – в політичному та мистецькому вимірах.

Змістовного наповнення, пов'язаного з естетичною сферою, термін «авангард» набуває в контексті утопічного соціалізму, зокрема, у сенсимоністів і фур'єристів, позначаючи не стільки той чи інший різновид мистецтва, скільки мистецтво в цілому, тобто сферу людської активності, у лоні якої, на думку представників утопізму, має визрівати соціальний і духовний прогрес. Принаймні, автор статті «Opinions litteraires, philosophiques et industrielles» А. Сен-Сімон, розглядаючи союз художника, ученого та виробника, провідну роль у розвитку спільноти й кооперації зусиль заради прогресу відводив художнику, оскільки останній, на його думку, найбільшою мірою обдарований уявою та артистизмом. А отже, покладаючись на свій хист, саме художник мав пропагувати передові ідеї і бачення серед мас. Відома оптимістична програмна фраза: «Це ми, художники, будемо слугувати вам авангардом» (А. Сен-Сімон).

Подібні тези, до речі, щодо такого собі «зрощування» політики та мистецтва, очевидно, певним чином відображають світоглядні установки, притаманні частині представників західноєвропейської спільноти, зокрема й інтелігенції та істеблішменту. Отож, йдеться про певне розчарування в суто раціональних та утилітарних принципах організації і функціонування соціальної, економічної, а надто політичної сфер суспільного життя, в

спроможності досягти бажаних умов спільного існування, затишних, насамперед, для широких мас за посередництва цілераціональних заходів. Звідси констатуємо помітне назрівання внутрішнього протесту на рівні значної частини спільноти, відображене і певним чином стимульоване філософськими висновками представників некласичної та посткласичної філософії. На подібній хвилі устремлінь формуються сприятливі умови для зародження авангардного мистецтва, практично полярно протилежного класичному.

В основі своєї класичне мистецтво тяжіє до елітарності його представників, носіїв і репрезентантів творчого духу й майстерності, та егалітарності творів – доступності їх для розуміння і сприйняття кожним, хто має скільки-небудь сформований естетичний смак і відчуття прекрасного. Тоді як авангардне мистецтво, вірніше значна частина його напрямків, зводиться до рівня пересічної людини як потенційного творця, позбавленого хисту або й смаку, однак набирає, м'яко кажучи, неприродних рис елітарності сприйняття: нібито тільки обраним до снаги розгледіти, за словами Ж. Бодріяра, симулякрами істинну суть буття чи речі, помітити в повсякденному або й огидному вишукане. Останнє може свідчити про певні психічні розлади чи нестабільність або й шизофренічні настрої «вишуканих поціновувачів». Тому, цілком ймовірно, авангард як своєрідне «зрощення» мистецтва і політики близький або прийнятний, насамперед, для тих індивідів, котрі відзначаються, умовно кажучи, нестійкими нервовими процесами, тобто схильні до бунту, епатажу, позерства тощо.

Що ж до використання самого терміну «авангард» у контексті мистецької критики, а отже, і остаточного його закріплення в статусі поняття, що належить до естетичної сфери та мистецтвознавства, то він був вперше використаний у такому сенсі Теодором Дюре у 1885 р. Проте митці, яких на сьогодні прийнято зараховувати до лав «авангардистів», самі, як показує історія та аналіз їхнього професійного спілкування, практично не використовували згаданий термін у своїх текстах. Тому в дослідницьких

колах, а отже, і громадській думці виникла й довгий час підтримувалася плутанина щодо вживання і розмежування між собою двох понять – «авангард» і «авангардизм».

Тож, аби виразніше і суттєво прояснити ситуацію стосовно змістовного семантичного наповнення термінів «авангард» і «авангардизм» та їх тлумачення, у 1965 р. спеціально було організовано дві наукові конференції, присвячені питанням авангардизму, зокрема, дефініції самого терміну, що проходили у Чехословаччині й Великобританії відповідно. Але до спільної думки щодо змістовного наповнення або ж загальноприйнятого тлумачення терміну «авангардизм» так і не вдалося дійти ні тоді, ні сьогодні. Відзначимо, що в авторитетній у науковому світі енциклопедії «Культурологія. XX век» подається таке визначення: «Авангард – термін, що означає сукупність різноманітних новаторських, революційних, бунтарських рухів і напрямків у художній культурі XX ст. Авангардні явища є характерними для усіх перехідних етапів в історії художньої культури, окремих видів мистецтва. Але в XX ст. авангардизм отримав глобальне значення феномену художньої культури, охоплюючи різні її боки та явища. При всьому різноманітті явищ, залучених до поняття «авангард», вони мають спільні культурно-історичні корені й загальні основні характеристики. Авангард є передусім реакцією художньо-естетичної свідомості на глобальні зрушення в культурно-цивілізаційних процесах, зумовлені науково-технічним прогресом XX ст.» [142, с.9–11]. Звідси можна зробити висновок про те, що авангард як культурно-соціальний феномен, вже за визначенням, вказує на дещо, що крокує неодмінно тільки попереду. А отже, поняття «авангард» ширше за об'ємом, аніж поняття «авангардизм», яке стосується конкретної ситуації в мистецтві та культурі й має досить визначену часову локацію, а саме – перша третина XX ст.

У вітчизняній, тобто на той час радянській, традиції термін «авангард» утвердився відносно пізно. Так у Великій радянській енциклопедії 1926 і 1949 рр. стаття «авангард» подає лише військове тлумачення терміну. Не

містять цього поняття також Літературна енциклопедія 1930 р. (т. 1, під ред. В.М. Фріче) і перший том Короткої літературної енциклопедії (1962 р.). Відтак, стаття «авангардизм» з'являється тільки в третьому виданні Великої радянської енциклопедії 1970-го р. й у додатковому дев'ятому томі Короткої літературної енциклопедії 1978 р. випуску, де говориться, що авангардизм (франц. *Avant-gardisme*, від *avant-garde* – передовий загін) – це умовний термін, застосовуваний для позначення течій у буржуазному мистецтві, які радикально поривають із нормами і критеріями, які в очах більшості споживачів продуктів духовного виробництва конституюють саме поняття «твір мистецтва». При цьому, термін «авангардизм» використовується задля позначення сумарної кількості течій мистецтва, що претендують на докорінне оновлення художньої практики суспільства. Схожі контури авангардизму вимальовуються і в зарубіжних дослідженнях. Водночас, значна частина науковців-сучасників все більше схиляються до думки, що термін «авангардизм», приміром, щодо сучасного вітчизняного мистецтва, застосовується надто широко, без будь-яких обмежень, водночас дещо аморфно.

Сучасна дослідниця Г. Меднікова використовує поняття «авангард» та «авангардизм» як синонімічні, хоча частіше надає перевагу першому: «*Авангард* усупереч художньо-образній живописності класичного мистецтва започаткував знакове мистецтво, де знак виражає значення і зміст відображуваного. Інша образна система *авангардизму* передбачає цілу низку не лише художніх, а й позахудожніх критеріїв: соціальних, історичних, психологічних, природничо-наукових тощо» [178, с.18].

Виходячи з аналізу низки українських та зарубіжних досліджень у сфері обраної тематики, дисертантка прагне надати більш точне розрізнення понять авангард і авангардизм. Очевидно, прояви авангарду можна зустріти в багатьох культурних пластах за історичний період існування людства, а ось поняття «авангардизм» закріпилося за авангардним феноменом, що припадає саме на першу третину ХХ століття. Наприклад, Ян ван Ейк придумав у XV

столітті масляний живопис і це вважалось на той час авангардом. Ще одним прикладом є творчість Леонардо да Вінчі, котрий розробив техніку сфумато – в живописі пом'якшення обрисів фігур і предметів. Тоді як феномен авангардизму спонукав докорінному перегляду картини світу в цілому, зокрема внаслідок відмови від міметичного принципу, як і будь-якого іншого фотографічного відтворення дійсності засобами мистецтва, таким чином сприяючи докорінній трансформації світоглядних установок, ієрархії цінностей тощо, а також прагнучи здебільшого революційним шляхом закласти основи під, по суті, уявну нову дійсність, яка іноді набуває потенції стати реальністю.

Крістофер Іннес, звертаючись до читача в передмові своєї книги «Театр авангарду», зазначає: «Термін «авангард» став всюдисущим ярликом, який еkleктично прикріплюється до будь-якого різновиду мистецтва, тільки б він був антитрадиційний за формою. Іноді цей термін спрощено використовують для визначення нового в будь-який наявний момент, яке застаріває з кожним новим кроком вперед» [289, с.9]. Навіть у тих випадках, коли в тій чи іншій національній художній школі авангардний рух починався в межах одного суворо визначеного напрямку, поряд із наявним зароджувалися нові. Або сам конкретний напрям продукував досить відмінні від попереднього нові стильові варіанти, таким чином зазнаючи відчутних видозмін. Так було, наприклад, у Франції, де від кубізму досить швидко відійшов орфізм, або в Німеччині, яка дала настільки різні варіанти експресіонізму («Міст», «Синій вершник»), які можна представити як досить самостійні стильові напрями.

У свою чергу, в Україні, як і в Росії, країнах, де склалася явно сприятлива ситуація для утвердження авангардного світогляду і мислення, якісний стрибок у просторі авангардної творчості був здійснений відразу представниками різних напрямків. Тому сформувалися великі якісні відмінності між творчими доробками представників вітчизняного авангардизму, зокрема такими, як М. Ларіонов і К. Малевич, В. Татлін і М. Матюшин, В. Кандинський і П. Філонов.

Коли ж шукати хоча б відносну відповідність між термінологією і сутністю явищ серед наявних у мистецтвознавчому й літературознавчому обігові термінів, мабуть, найбільше для характеристики авангардизму підходить поняття «рух». Воно не визначає належності до конкретної художньо-стильової спільності і водночас передбачає різноманітність індивідуальних проявів всередині конкретного стилю. Поряд із тим, на прикладі того ж російського живописного авангардизму помітний рух у поступальному розвитку, що утворив певну естафету, де змінювали один одного представники різних стильових напрямів.

З цього приводу Р. М. Русін у своїй монографії «Художній образ: від класики до постмодерну» відзначає, що «авангард – явище, яке розвивається як і модерн в контексті модернізму, об'єднуючи найбільш радикальних його представників. Головна відмінність між модернізмом і авангардом полягає в тому, що хоч обидва напрямки прагнуть створити дещо принципово нове, але модернізм породжує це нове виключно в сфері художньої форми, в сфері художнього синтаксису і семантики, не чіпаючи сферу прагматики. Авангард зачіпає всі три сфери, роблячи особливий наголос на останній» [219, с.93]. У згаданій монографії автор вдається до опису світоглядних передумов становлення естетичного ідеалу авангардизму, наголошуючи на зміні ідеалу раціональності від класичного до некласичного зразка. На його думку, в мистецтві авангардизму знаки техногенної цивілізації отримують статус естетичної цінності. Таким чином, універсальним носієм естетичних цінностей стає серійна річ.

Варто також визначитись із такими поняттями як модерн та модернізм. У найбільш широкому сенсі модерн трактується як доба нового та новітнього часів. Проте для нашої роботи науковий інтерес представляє більш вузьке визначення модерну, яке наводиться в праці «Лексикон нонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века»: «Стильова епоха в євро-американському мистецтві рубежу XIX–XX ст. Термін модерн найбільш активно використовувався в Росії; у Франції це явище позначалося як «ар

нуво» (Art nouveau), в Австрії – «сецесіон» (Secession), в Німеччині – «югендштіль» (Jugendstil), в Італії – «Ліберті» (Liberty). Основу його становило прагнення теоретиків і практиків мистецтва «повороту століть» виробити принципово новий «великий стиль» у культурі, який органічно опирався б на художні досягнення минулих епох, охоплював все середовище проживання людини, включаючи всі види і жанри мистецтва, і в основі якого лежали б суто естетичні принципи» [154, с.304].

Найбільш яскраво цей напрямок проявився в архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві, хоча спочатку його поява стимулювалась живописцями й графіками. Для нього були притаманні асиметричність, фантастичні форми, плинні звивисті лінії. Одним із «класичних» прикладів модерну є архітектура А. Гауді, а у живописі та графіці – творчість Г. Клімта, М. Врубеля й учасників групи «Світ мистецтва». Н. Тішуніна в аспекті тлумачення різниці між близькоспорідненими поняттями зазначає: «Можна сказати, що модерн є своєрідним естетичним завершенням символізму. Але сама спадкоємність: символізм – модерн є далеко не прямолінійною. Завершуючи символізм, модерн, як вже зазначалося, паралельно вбирає у себе духовні тенденції часу: від натуралізму до ірраціоналізму. Тому настільки еkleктичний модерн, тому він і близький символізму, й далекий від нього» [240, с.148].

Натомість, термін «модернізм» має набагато більше різних значень, які по-різному представлені в філософсько-естетичній думці сьогодення. В широкому значенні ним позначають велике коло явищ культури і мистецтва авангардно-модернізаторського характеру, що виникли у техногенній цивілізації другої половини XIX – першій половині XX століття, починаючи з символізму й імпресіонізму і закінчуючи всіма новітніми напрямками в мистецтві, культурі й гуманітарній думці XX століття, включаючи всі авангардні рухи. В. Бичков та ряд представників московської естетичної школи виділяють також більш вузьке значення розуміння модернізму, який розглядається як один із трьох головних етапів розвитку мистецтва в XX

столітті: авангарду, модернізму і постмодернізму. Згідно такого підходу, «типологічно і феноменологічно модернізм, поряд із головними особливостями, переліченими в першому (широкому) семантичному модусі, успадковує багато досягнень і знахідки власне авангарду, але відмовляється від його бунтарського, епатажного, скандалічного маніфестаторства. Модернізм – це ніби академізований авангард; він стверджує багато з авангардних новаторських художньо-естетичних знахідок вже в якості ніби само собою зрозумілої класики» [154, с.306]. Часові межі модернізму в такому випадку обмежуються 1940–1970-ми роками. Отож, він частково захоплює і пізній авангард, і ранній постмодернізм, виступаючи своєрідним містком між ними.

Марк Ліповецький, професор університету штату Колорадо (США), вказує на те, що важливою характеристикою модерністської свідомості, ще з 1890-х років є висунення на перший план суб'єктивного світосприйняття, яке породжує своєрідну естетичну «теорію відносності»: «Автор-модерніст завжди усвідомлює «часову і гіпотетичну природу своїх поглядів і уявлень», піддаючи створювану картину життя різнобічній проблематизації, безперервно підриваючи будь-яку догму, релятивізуючи будь-яку систему вірувань» [155, с.24]. Також він зазначає, що для модернізму притаманне поєднання міфотворчості та метапоетики. Ці риси модернізму розділяє авангардизм, проте пропонує їх радикалізовану версію. Авангард повинен перетинати якісь межі, які відділяють художній світ від позаестетичного та впливати на сферу безсвідомого глядача. Цю ж ідею висловлював М. Шапір: «В авангардному мистецтві прагматика виходить на передній план. Головною стає дієвість мистецтва – воно повинно вразити, викликати активну реакцію у людини зі сторони» [259, с.4].

Дещо інше трактування модерну та модернізму представлено в українському науковому дискурсі. О. Павлова наголошує на тому, що досить часто виникає плутанина між модерном, Новим часом і модернізмом, відповідно, сучасним (тим, що стосується Нового часу), аргументуючи

власну позицію аналогічними роздумами західних дослідників: «П. Козловські вважає за можливе взагалі відмовитися від поняття *die Moderne* на користь поняття Новий час і воліє використовувати поняття модерн у сенсі естетичного модерну, що почався на межі XIX–XX століть» [203, с.204]. Так само, на думку українських дослідників О. Соболя та В. Лук'янець, поняття «модерн» та «Новий час» необхідно розглядати як тотожні, адже ситуація модерну розпочинається з революції у філософії Декарта і завершується початком кризи антропності.

О. Павлова, аналізуючи модернізм, вказує на те, що цим терміном необхідно позначити «тип культури, що на початку XX століття ознаменував «радикальний та безкомпромісний розрив із традиційним і класичним». В термінах М. Фуко це означає відхід від класичного раціоналізму і перехід до сучасності» [203, с.204]. Українська дослідниця зазначає, що розрізнення «між модерном (як стилем мистецтва початку XX століття) і Модернізмом (як типом культури, а тому він має писатися з великої літери) взагалі має місце, але не є, на нашу думку, принциповим у даному дослідженні, а тому ці слова використовуватимуться нами як синоніми» [203, с.204]. В модернізмі, на відміну від романтизму, відбувається остаточна відмова від зв'язку з реальністю: «Відтепер естетичний досвід не просто проникає крізь «темряву феноменального світу», до споконвічної реальності, а сам бере участь у творенні реальності та стає її істиною» [203, с.208]. Виникає потреба не лише створити мистецтво нового типу, але й очікувати появи нової людини.

Окрім того, варто звернути особливу увагу на роль маніфесту, функція якого не вичерпується донесенням художньо-теоретичного змісту мистецтва в соціально-культурному бутті людини. Оприлюднення маніфесту – це свого роду вчинок, публічна акція, що засвідчує політичну або й онтологічну унікальність промовця [107, с.166]. Подібними акціями сповнена історія авангардного руху. Диспути та лекції, що супроводжувалися гучними дебатами, а то й бійками, сенсаційні заяви у пресі, різного роду екстравагантні демонстративні дії, на кшталт розмальовки тіла, використання

шокуючих елементів одягу або прикрас, та чи інша форма авангардного жесту – все це майже обов'язковий супровід виставок або театральних вистав російських футуристів, зі своїм зухвалим нігілізмом, що в цілому є досить типовим для авангардизму. Зовнішніми атрибутами ідентичності значної частини представників авангардного мистецтва, котрі в такий спосіб намагалися засвідчити власну неповторність [107, с.166], став епатаж, а також експеримент на межі фолу. Можна хоча б згадати жовту кофтину В. Маяковського, в якій він любив з'являтися на публіку, або розмальовані обличчя і тіла М. Ларіонова та Д. Бурлюка. Окремі авангардисти доходили до іншого прояву крайнощів, обираючи з власного гардеробу «костюм Адама чи Єви».

У маніфестах спростуванню піддаються класичні чи традиційні уявлення про мистецтво, а водночас і переважна більшість досягнень попередників або й сучасників, тобто все те, що не збігається з концепцією автора і в той чи інший спосіб заважає його самостверженню. Навіть у книзі В. Кандинського «Про духовне в мистецтві», яка в цілому не схожа на типовий маніфест авангардиста та більше нагадує собою традиційне науково-теоретичне дослідження, досить широко розкрита «негативна програма», в якій жорстко критикується насамперед позиція масового споживача мистецтва, якому, якщо й відкриваються, то з величезним запізненням справжні цінності. І хоча автор утримується від того, аби назвати себе носієм істини, а також не підносить себе на вершину «духовного трикутника», все ж опосередковано досить виразно наводить на думку, що головне місце має належати творцеві, котрий відкрив ідею загальної духовності.

Головною метою маніфестів, як правило, виявляється утвердження загальної концепції творчості, винайденої художником. Саме вона, загальна концепція творчості, з позицій автора неодмінно має претендувати на роль найважливішої події в сучасному мистецтві. Найчастіше у різноманітних текстах авангардистів простежуються відголоски сучасних їм наукових відкриттів чи філософських концепцій. Автори маніфестів, неначе

«намацуючи» своє місце серед передових мислителів і вчених, намагаються «вписати» себе в контекст неперевершених інтелектуальних явищ епохи. І це попри те, що їхні наукові припущення або філософські міркування часом виявляються досить наївними і дилетантськими. Хоча можна з певним переконанням стверджувати, що обмеженість філософсько-інтелектуальної потуги, піднесена авангардистами як, навпаки, «високий політ думки, урівноважується або й виправдовується результатами самої творчості, в процесі якої інтуїція виступає на перший план і підносить художній образ до рівня новітніх наукових відкриттів. Так, О. Екстер піднімала проблеми зовнішнього вигляду людини, зокрема її одягу, а також «вписуваності» її в загальний екстер'єр. Одяг постає для неї театром як в буквальному сенсі цього слова, оскільки О. Екстер безпосередньо займалася розробкою театральних костюмів і декорацій, так і в алегоричному – театром, грою всієї діяльності і життя людини» [187, с.112]. Натомість, В. Кандинський зосереджується на осмисленні не лише ставлення людини до своїх переживань чи міркувань, а й до внутрішнього її світу як до прихованого і водночас істинного змісту всієї дійсності: не дивлячись, на здавалося, непереборні протиріччя, притаманні її душевному життю, людина не задовольняється лише одними поверхневими переживаннями та інтерпретаціями. Відтак, погляд людини загострюється, її вухо напружується і її потреба бачити та чути в зовнішньому відображенні внутрішнього життя безперервно зростає. Як наслідок, В. Кандинський розділяє всіх людей на дві групи: перші – це люди, які, окрім матеріального, визнають, вважають цінністю нематеріальне, або духовне, та інші – ті, які, крім матеріального, нічого не бажають визнавати.

К. Малевич також виділяє дві можливості визначення світу «людини, яка грає» і її життя: «у людини в її поточному існуванні можна виокремити дві реальності світу або життя або, навіть, може бути і більше. Отож, одна людина будує життя на основі матеріальної реальності, інша на духовній, і обидві [людини] бачать ось що: бачить матеріаліст, що людина з

налаштуванням на духовний реалізм будує будинок без міцного фундаменту, навіть зовсім не вірить, що існує фундамент; друга [духовна] людина теж саме бачить у матеріаліста. В результаті об'єктивної реальності для них не існує, у кожного своя, суб'єктивна» [165, с.171–172].

Як бачимо, теоретики авангардизму, розглядаючи проблему визначення сутності людини, в усьому навколишньому світі не побачили нічого, окрім самої людини. Відтак, реальність обертається на ілюзію. Проблема онтологічного статусу людини і визначення її суперечливої багатовимірної сутності в кінцевому результаті знаходить втілення в оригінальних концепціях людини в сучасній філософії, приміром, у творчості французького філософа Ж. Батая – у роботі «Внутрішній досвід», а також у монографії українського філософа В. Табачковського «Полісутнісне homo».

Однак навіть найнатуралістичніша картина, відтворюючи жанрову сцену, не може претендувати на точну копію певного явища життя вже хоча б тому, що передає не реальний тривимірний простір, а лише його двомірне відображення. Але в такому випадку поняття нової реальності сприймається іншим чином. Це, зрозуміло, реальність не повсякденна, яка взагалі-то в живопис увійшла лише за часів розвиненого станкового живопису і була програмно подолана на межі століть символізмом. Але це й не міфологізована реальність, не перетворений світ В. ван Гога або П. Гогена, хоча ранній авангардизм, а саме: фовізм, експресіонізм, неопримітивізм, – починають свій шлях із відтворення зміненої реальності. Правда, вже у цій трансформації переважає момент творення нового світу. Тут відіграла свою роль не тільки дистанція віддалення від реальності об'єктивної, яка була досить великою, рівною тій, що була в первісному і примітивному мистецтві.

Важливіше було те, що все більше зникала межа між об'єктом зображення і суб'єктом-творцем. Взаємопроникнення суб'єкту й об'єкту, що тією чи іншою мірою є властивим кожному акту художньої творчості, й тут набуває нового характеру. З розвитком авангардизму ця модель втрачала риси зовнішньої схожості з формами життя, але сприймала від життя його

закони і найважливіші онтологічні принципи, а на їх основі створювалася нова реальність. Вона відзначалася концептуальними властивостями, народжувалася інтелектуальними зусиллями. В інших випадках самі художники стверджували, що творять саму реальність буквально з нічого. Тоді як інші митці особливо не таїлися з тим, що в основі нового світу покладені закони світу реального. Але завжди реальність була новою. У авангардизмі 1910-х рр. ця ідея, мабуть, найпослідовніше виявляє себе у творчості К. Малевича і В. Татліна. Кожен із них має послідовну концепцію, здатну пояснити створюваний ними світ. Кожен прийшов до неї шляхом художнього творчого досвіду й інтелектуальних зусиль.

Відтак, будучи межовим в історико-культурному сенсі феноменом, авангардизм є моментом породження нових, суперечливих смислів, стосовно посткласичної, нелінійної картини світу. По суті, демонстративний розрив із класикою був безпосередньо сполучений із намаганнями радикально переглянути універсальну картину світу, що, безумовно, певним чином вплинуло на численні сфери людської активності. Фактично мала місце помітна, щонайменше, часткова зміна контексту всієї світової культури. Проте новий контекст не міг і не ігнорував цілком старий контекст, а лише певним чином інтегрував і, безумовно, інтерпретував відповідно до поставленої цілі, точніше визрілого задуму, що полягав у бажанні й намірі тотально перебудувати світ, переглянути місце людини і її роль в історичному поступі.

Відтак, авангардистський рух тяжіє до кардинального переміщення і трансформації елементів картини, ставлячи, умовно кажучи, все з ніг на голову. Останнє не можливо без явної міфотворчості, оскільки, якщо дослухатися до слів М. Еліаде, «міф оголошує про появу нової космічної ситуації чи головної події. Отже, він завжди є розповіддю про творення: він розповідає, як щось сталося, як воно почало *бути*. Ось чому міф рівнозначний онтології: в ньому йдеться лише про *дійсне*, про те, що *справді* відбулося, що проявилось цілком» [96, с.51].

Що ж до утвердження авангардизму на українському ґрунті, то як засвідчує Л. Ковальська, «поява цього напрямку в Україні була закономірною не тільки завдяки історичній, але й художній ситуації. Він спирався на народну естетику, звертався до національного мистецтва, пробудження інтересу до якого було звичайним для того часу. Внаслідок цього український авангард дав широкий спектр своїх проявів у різноманітних видах мистецтва, залучив велику когорту таких несхожих між собою яскравих творчих особистостей» [120, с.95].

В цілому ж, виходячи з того, що авангардизм – явище переважно європейське, насамперед не в географічному, а в культурно-історичному сенсі, обумовленому спільністю ментальних критеріїв, український дух та менталітет, що стали потужним джерелом колоритного авангардизму, явно споріднені з європейським.

На нашу думку, стосовно мистецького руху початку ХХ століття доречно використовувати поняття «авангардизм», проте відносно подальшої мистецької практики можливе синонімічне застосування термінів «авангард» та «авангардизм».

Висновки до першого розділу

Як свідчить проведене дослідження, авангардизм – досить своєрідне, самобутнє явище не лише в контексті культури та мистецтва ХХ століття, але й у соціокультурному бутті західноєвропейської моделі цивілізації. Йому притаманна неоднорідність і неординарність, що часом може заважати ідентифікації згаданого феномену як чогось цілісного, самодостатнього, того, що є закономірним наслідком розвитку мистецької практики. Проте дослідження специфіки філософсько-естетичної думки ХІХ – початку ХХ століття, виокремлення ключових проблем та підходів, які пропонуються представниками різних шкіл, демонструють те, що поява авангардизму була підготовлена, перш за все, здобутками філософії ірраціоналізму.

Значний вплив на формування авангардистського світогляду здійснили філософські концепції окремих мислителів. Зокрема, йдеться про теорії чи системні міркування А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, В. Дільтея, Б. Кроче; засновників і послідовників психоаналізу З. Фрейда, А. Адлера, К. Г. Юнга. Їх міркування стосовно функції та ролі мистецтва в контексті культури, обґрунтування проблеми творчої геніальності митця, розуміння мистецького твору як того, що здатне наблизити людину до пізнання істини в чуттєвій, а не раціональній формі, підготували філософсько-естетичний ґрунт для виникнення авангардизму. Значною мірою продовженням їх філософсько-естетичної спадщини стали теоретичні праці представників авангардизму, а саме: Ф.Т. Маринетті, В. Кандинського, К. Малевича та багатьох інших.

Завдяки філософії І. Канта, котрий заперечував можливість пізнання за посередництва розуму «речей в собі»; І. Г. Фіхте, котрий проголошував ідею пріоритету практичного (морального) розуму над теоретичним; Ф. Шеллінга, що вважав вищою здатністю розуму інтуїцію, склалися чіткі передумови для виникнення посткласичних філософських систем. У творах представників «філософії життя» А. Шопенгауера та Ф. Ніцше виникає обґрунтування проблеми мистецтва. А. Шопенгауер вказує, що людина сприймає світ через уявлення – вона відчуває, бачить світ таким, яким він постав перед нею через її органи чуття, в якості світу духу, а не як об'єктивна реальність. Споглядати світ раціональним шляхом неможливо і лише мистецтво може досягнути бажаних результатів. На думку Ф. Ніцше, мистецтво є стихійним, нічим не детермінованим, окрім волі й інстинкту художника, воно здатне перетворити життя, представивши його в більш привабливому світлі. Їхні погляди стали поштовхом для формування уявлення про творчість як засобу кодифікованого донесення образів первинного вольового потоку.

Відкриття З. Фрейдом сфери підсвідомого, що визначає особливості активності мислячої істоти, спонукало багатьох митців і мислителів до пошуку засобів дослідження або відкриття для себе й інших його «вмісту».

Він застосовував матеріал сновидінь для аналізу художньої творчості митців, дослідження тематики творів, причини виникнення тих чи інших художніх образів, сюжетів, персонажів. К. Г. Юнг підштовхнув до концентрації уваги, насамперед, на архетипах, їх осмисленні й відображенні у мистецтві. Це стало фактично відправною точкою для формування авангардного типу мислення та авангардизму як напряму в мистецтві й культурі.

Авангардизм можна трактувати як спосіб світосприйняття і світоставлення, який за посередництвом різноманітних форм вираження, часто досить несумісних між собою, тяжіє до відкриття глибинного в людині або ж ірраціональної основи світу чи буття, спростовуючи або оминаючи домінанту раціонального начала й утилітарного, фактично – класичного, підходу до світу, себе та іншого. Таким чином, сферою вираження авангардного світогляду й оприявлення авангардного мислення, природно, стають мистецтво та культура в цілому.

Відтак, хоча часові межі авангардизму обмежуються першою третиною ХХ століття, проте в історії мистецтва наявне його відродження «друга хвиля» в 1950–70-тих рр. (в ряді видів мистецтва це відбувається в 1960–1980-тих рр.). Також можна відзначити значний вплив авангардизму на мистецькі напрямки наприкінці ХХ століття, що зумовлює розширення меж окресленого дослідження. Варто відзначити органічний зв'язок між еволюцією авангардистських рухів та стилів у мистецтві й культурі, з одного боку, та трансформацією світоглядних установок, ієрархії цінностей, принципів соціального буття кінця ХІХ – початку ХХ століття, з іншого. Безумовно, провісниками та великою мірою модераторами подібних трансформацій виступають лідери громадської думки, насамперед філософи, науковці, літератори. Таким чином, між філософською думкою, представленою цілою плеядою яскравих мислителів посткласичного періоду філософування й авангардистськими течіями у мистецтві і культурі простежується беззаперечний зв'язок.

Варто окреслити модель функціонування авангардних ідей в історії мистецтва. Перший етап – «історичний авангард», часові межі та сутнісні характеристики якого одноставно визначаються більшістю дослідників. Другий етап, має декілька варіантів термінологічного визначення, що відрізняються в залежності від приналежності до певної наукової традиції та галузі мистецтва, яка аналізується: неоавангардизм (такий термін використовується стосовно живописної практики), авангард – II (цей термін здебільшого застосовується для позначення часу виникнення експериментальних проектів у академічній музиці, хоча в останні роки набуває поширення і щодо інших мистецьких проявів). Третій етап – трансавангард (застосовується стосовно візуальних мистецтв) або «нова хвиля», для якого характерне відкидання ідеалів неоавангарду, вільне оперування усіма відомими стильовими напрямками, яскрава виразність та акцент на естетичному компоненті.

Важливим естетичним принципом авангардизму стала відмова від класичного мистецтва, в якому домінували засади наслідування природи, відображення дійсності й більш-менш виражена моральна ідея. Це виявилось у навмисній формотворчості, нежиттєподібності, маніфестарності, епатажі, тяжінні до скандалів, зрештою, кічі тощо. Отож, відмінністю авангардного мистецтва стає використання умовних форм, в яких несхожість із життям набуває самодостатнього характеру. Символи й іномовлення стають самоцінними, а мистецтво перетворюється на своєрідний простір міфотворчості, насамперед, завдяки тому, що має місце своєрідний творчий «переворот»: митець спочатку творить, сповна віддаючись власним пориванням, а потім, як і решта реципієнтів, інтерпретує наслідки чи результати власної активності. У класичному підході до мистецтва та творчої діяльності, митець спочатку певним чином формує задум, такий собі проект майбутнього твору, а вже потім втілює його в життя. Таким чином, «класична» творча людина відрізняється від авангардної ще й тим, що

першій властиво формувати «високі задуми», тоді як останній характерно вивільняти «вміст» своєї натури.

Попри певну формальну близькість або й спорідненість різних напрямків авангардного мистецтва, вони можуть суттєво різнитися між собою за змістом, а надто твори авангардного мистецтва, оскільки можуть мати радикально відмінне емоційне забарвлення. Тут значною мірою все залежить від автора, від його внутрішніх інтенцій, емоційного настрою, інших, насамперед, ірраціональних складових, які він, будучи представником авангардизму, саме за суттю своєю і прагне виразити за посередництвом засобів мистецтва.

Для неоавангардизму буде характерна поява таких самобутніх явищ: мінімалізм, спрощене мистецтво, хепенінг, перформенс, концептуальне мистецтво і багато інших. З історичного авангардизму неоавангардизм успадковує відхід від міметичного принципу творчості, прагнення відкинути усталені й напрацьовані творчі прийоми, прагнення до експериментування, яке мало чим обмежується. Принциповою відмінністю неоавангардизму є те, що попри прагнення до новаторства та намагань віднайти абсолютно нові виразні можливості, історичний авангард сприймається вже як «класика» і взірець для наслідування. Натомість, для авангардизму 1910–1930-х років авторитетних напрямків у сфері мистецької практики не було.

Помітної нечіткості з визначенням суті феномену авангардизму привносить певна плутанина з вживанням термінів «авангард» і «авангардизм» та їх змістовним наповненням. Як показує практика, в поточному спілкуванні або в просторі громадської думки згадані два терміни виявляються фактично взаємозамінними і їх вживання залежить радше від звичності того чи іншого суб'єкту міркувань, аніж від суворої дефініції. Проте, якщо бути прискіпливим щодо морфологічної структури самих термінів, то легко помітити, що «авангардизм» є похідним від «авангарду», а отже, першому терміну відповідає вужчий об'єм і глибше значення в порівнянні з останнім. Зважаючи на етимологію термінів авангард та

авангардизм, вважається доцільним за поняттям «авангардизм» (або «історичний авангард») закріпити позначення мистецького феномену першої третини ХХ ст. Поняття «авангард» є більш широким за значенням та передбачає звернення до нього при означенні явищ, що мають яскраво новаторський характер, того, що випереджає загальний розвиток культури та мистецтва. Авангардизм уособлює ідею новаторства в культурі й мистецтві протягом ХХ століття, починаючи з історичного авангарду. Розрізнення термінів «авангард» та «авангардизм» вважається доцільним лише в спеціальних розвідках, натомість, у нашому дисертаційному дослідженні можливе їх синонімічне використання.

Унікальність феномену авангардизму, окрім іншого, сполучена з його підкресленою, по суті, демонстративною елітарністю, особливо на фоні модернізму, як то розуміють самі авангардисти та їх послідовники, а також інтерпретують дослідники. Суть елітаризму авангардного мистецтва, насамперед, криється у вимозі до автора та реципієнта щодо здатності до абстрагування, вміння схоплювати суть твору.

В музичному мистецтві авангардизм проявляється у появі нових творчих методів, стильових напрямків і композиторських шкіл. Найбільш радикальні зміни пов'язані з діяльністю представників нововіденської школи – А. Шенберга та його учнів і послідовників А. Берга й А. Веберна. Виникнення додекафонної техніки пов'язане з тотальною раціоналізацією творчого процесу, а в емоційно-образному відношенні відповідає експресіоністичному світосприйманню.

Авангардизм як феномен першої третини ХХ століття нерозривно пов'язаний із маніфестом як способом «проголошення» нового і його утвердження на рівні громадської думки й епатажем як ефективним способом актуалізації нового, шляхом привернення уваги. Представники авангардизму розширювали можливості сфери інтуїції, вони відкривали для себе та реципієнтів сфери, що були раніше прихованими при раціональному сприйнятті дійсності. Авангардисти, насамперед, засобами мистецтва

тяжіють до творення нової реальності або демонстрації її крізь призму свого суб'єктивного бачення світу. Відповідно, змінюється ставлення до митця, що стає своєрідним провідником у світ «нового мистецтва», хоча шлях до нього йде крізь принцип експериментування.

РОЗДІЛ 2 УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРДИЗМ У СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОШУКІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

2.1 Теоретичні реконструкції українського авангардизму: філософсько-естетична рефлексія сучасників

Авангардизм, принаймні його окремі течії, тяжів до занурення в глибини людської душі, сягаючи найпотаємніших її куточків, тим самим розкриваючи й етнічні архетипи. Досить яскраво ця тенденція проявилась у творчості представників українського авангардизму, зокрема О. Архипенка, М. Бойчука та учнів його школи, Д. Бурлюка («Україна в моїй особі має найвірнішого сина»), А. Петрицького та десятків не менш талановитих і творчих митців, можливо, до яких доля, принаймні, слава і визнання виявилися менш прихильними. Для інших митців, що не були українцями за походженням, Україна стала Батьківщиною, а отже, навколишнє середовище, оточення, особливості виховання вплинули не лише на становлення їхньої особистості, а й на специфіку творчої самореалізації, що теж не могло не відбитися на їхньому мистецькому доробку. Наочним прикладом тут є особистість та творчість К. Малевича – етнічного поляка, який в усьому, з його слів, почував себе затятим українцем, Б. Ліфшиця – асимільованого єврея, М. Фореггера – нащадка зрусифікованих австрійських дворян, О. Екстер (дів. Григорович) – доньки білоруса і гречанки, В. Кандинського – етнічного росіянина, що перебрався малолітнім разом із батьками до України (Одеси) та багатьох інших.

На сьогоднішній день, як свідчать наукові дослідження, український авангардизм або, як уже утвердилося в мистецьких колах, «український авангард», асоціюється, насамперед, із творчістю наступних митців – О. Архипенка, О. Богомазова, М. Бойчука, Д. Бурлюка, О. Екстер, В. Єрмілова, В. Кандинського, К. Малевича, В. Пальмова, А. Петрицького, М. Семенка, О. Хвостенка-Хвостова та багатьох інших.

Часто до авангардного мистецтва дослідники зараховують також художні течії модернізму, в контексті яких декларується найрішучіший розрив із цінностями попередньої культури, активно і навіть агресивно пропагуються авторські погляди на життя та дійсність, культивується епатаж, визрівають протестні акції, відбувається поєднання мистецької діяльності із тяжінням до суттєвого перегляду соціального устрою. Відтак, основним естетичним принципом авангардизму, як і художніх течій модернізму, які ідентифікують як авангардні, з одного боку, стала відмова від класичного мистецтва, а з іншого – наголос на експериментаторській сутності творчості.

Авангардисти вдаються до пошуку новітніх, яскраво забарвлених переживань у глибині «колективного несвідомого». Давнє мистецтво, фольклор виявились співзвучними сучасності умінням із трагедії життя віднаходити вихід у простір рятівного гумору, переходити з духовного на земне-тілесне, здатність наповнювати побут символікою. Сільська культура зберегла ці властивості, і авангардисти повернулись обличчям до села – специфічного культурно-вітального укладу існування українського етносу. Про занурення в душу українства слушно висловлюється мистецтвознавець і естетик О. Петрова: «Для українця, який історично був відсунутий у ситуацію колоніальної залежності, був приречений до провінційності, власний «Хутір», витлумачений у контексті «внутрішньої еміграції», був конче необхідний, як фортеця, що одна могла зберегти масштаб особистості, геній митця. Прикладів багато, починаючи від Григорія Сковороди і до Ліни Костенко, Олександри Екстер [*дівоче прізвище Григорович*], Казимира Малевича, Миколи Лукаша» [206, с.26–27].

У поезії авангардистські тенденції з нотками народної творчості найяскравіше виразились у творах Михайла Семенка, а також Валер'яна Поліщука, Гео Коляди (Григорій Панасович Коляда), Раїси Троянкер, Леоніда Чернова (літературно-мистецька група «Авангард»), Олександра Сороки, Миколи Майського, Олександра Копиленка, Івана Сенченка, Олексія Кручених (Крученого) та ін. В їх творчості здійснювались спроби надавати

значення власне звуковій стороні тексту, обминаючи змістовність. Одними з ключових принципів були використання метафор, гра зі словами та їх значенням. Відмінною рисою стає увага до візуального оформлення віршу, прагнення вибудувати за рахунок графічності додаткових смислів. Проте подібні новації вплинули на відмову від «класичних» розмірів, розділових знаків та рими.

Тяжіння до експериментів у стилі авангардизму також проявилось у творчості вітчизняних футуристів М. Семенка, Б. Ліфшиця, Г. Шкурупія, символістів І. Анненського, К. Бальмонта, А. Белого, О. Блока, В. Брюсова, акмеїстів А. Ахматової, М. Гумільова, О. Мандельштама, кубо- та егофутуристів В. Хлебнікова, братів Бурлюків, В. Маяковського, імажиністів С. Єсеніна, А. Марієнгофа. Що ж до українського варіанту авангардизму в сфері римованого слова, то у 1920-х рр. на авансцену культури піднялися групи «Аспанфут» і «Авангард» у складі В. Поліщука, О. Левади, Г. Чернова, В. Ярини.

Авангардисти прагнули досягнути максимальної насиченості образу та інших елементів художнього твору, наповнити новим змістом. Пристрасно декларуючи динаміку дії, автентичний опис фактів і подій, вони таким чином зближувалися з футуристами, які також ставили над усе вільний вірш, канонізований авангардистами на Заході. Останні прояви українського (і російського) авангардизму можна було помітити в Харкові. Наприкінці 1920-х рр. часопис «Нова генерація» виходив під прапором супрематизму і конструктивізму. Дописувачами цього журналу були К. Малевич і М. Матюшин. В альманасі «Авангард» (1929 р.) В. Єрмілов висвітлював розроблену ним інтерпретацію та систему конструктивізму. В 1929 р. український «Авангард» розпався. У просторі українського мистецтва риси авангардизму чи не найповніше втілилися у живописі О. Екстер, М. Бойчука, К. Малевича; поезії представників творчої організації «Авангард» на чолі з В. Поліщуком та М. Семенком.

М. Бойчук, перебуваючи у Парижі, «у власній кімнаті-майстерні організовує експериментальну школу «Renovation Byzantine» – «Відродження візантійського мистецтва», членами якої стали М. Касперович, С. Сегно, С. Налепинська, С. Бодуен де Куртене, Я. Леваковська, Г. Шрамм (Шраммувна), Є. Бачинський та Й. Пеленський» [128, с.129]. У цій майстерні разом працювали й вчилися молоді спудеї. Вісімнадцять творів темперного малярства, які були створені в цій школі, експонувались на виставці Салону Незалежних й увійшли у видання «Salon des Independants. Catalogue. Paris. 1910». М. Бойчук експонував твори «Милосердя», «Дівчина, що молиться», «Осінь», «Сон», «Портрет чоловіка». Твори «Renovation Byzantine» привернули увагу, внаслідок чого митців запросили увійти до «Міжнародного Союзу митців і письменників».

Звернення до візантизму було для М. Бойчука не випадковим, адже в ньому він вбачав національні корені українського мистецтва: «Візантійщина для України не чужа. Візантійська культура перетворилась із нашою поганською культурою, може, тисячолітньою. Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитись, у який спосіб переводиться в дійсність, який має ідеалістично-містичний смак, як розкладається на площині, як витворюється національний тип. Мистецтво є творчістю, а творчість – це життя!» [181, с. 11].

Варто відзначити, що авангардизм по-різному реалізовувався в різних видах мистецтва. Так, у драматургії нігілізм стосовно традиції, схильність до схематичності та епатажу практично не прижилися. Це пов'язано зі складністю жанру. Відторгненню авангардних навіювань сприяв феномен театральної умовності, принципи якої засновані на певних законах, а їх ігнорування порушує, окрім іншого, основу драматургії – комунікацію. Таким чином, говорити про прояви авангардизму в українській драматургії проблематично, оскільки практично відсутній сам предмет розгляду. Можна

радше говорити лише про окремі елементи авангардизму в драматичних текстах, аніж про цілісне явище.

Авангардистські арт-критерії відмінні від традиційних принципів художності насамперед тим, що деабсолютизують саме поняття прекрасного, позбавляючи його самодостатньої значущості. Авангардизм, з одного боку, виходить за межі художності, пропонуючи новий, дераціоналізований тип виразної мови і відповідної картини світу, нову якість репрезентації світобачення, а з іншого, – демонструє вражаючу раціоналістичну рефлексію і найвищою мірою ідеологізовану ангажованість у нехудожніх дискурсах, зокрема: деклараціях, маніфестах, філософських і лінгвістичних конструктах. І те, і інше підносить його до рівня прагматики. Однак вихід за межі мистецтва аж ніяк не означав заперечення самого поняття мистецтва. Це було формою його творчого самооновлення.

У Харкові було поставлено цілу низку театральних вистав такими режисерами як М. Фореггер, Л. Курбас, С. Марголін. Вони радо сприймали конструктивіську сценографію О. Хвостенка-Хвостова, В. Меллера, А. Петрицького. Важливу роль в утвердженні конструктивізму на українській сцені відіграв Л. Курбас – головний режисер мистецького об'єднання «Березіль», котрий підтримував сценографічні пошуки В. Меллера, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова. Дж. Боулт робить висновок, що «основний напрямок українського авангардизму проходив між Києвом: О. Екстер та її школа, Львовом: О. Новаківський та його школа, Одесою: В. Іздебський та його «Салони», а в 1924 р. журнал «Юголеф», а також Харковом: В. Єрмілов, М. Синякова та їхнє оточення, а в 1927–1930 рр. журнал «Нова Генерація. Журнал лівої формації мистецтва» [32, с.70].

Для харківського авангардизму притаманна була увага до формальних здобутків християнської образотворчої культури. Н. Титаренко, відзначаючи цю прикметну рису, зазначає: «Цікавість до моральних питань буття, що завжди була притаманна вітчизняному мистецтву, виявилася на черговому етапі його розвитку. Релігія і прагнення авангарду до перебудови світу на

краще не суперечили одне одному, тому й поєднання новітніх формотворчих принципів з іконописними прийомами не виглядало вкрай незвично» [239, с.208]. Так, у творчості харків'янина Б. Косарева активно використовувались елементи традиційної іконографії, наприклад, у роботі «Старий Харків» він застосовував прийом зворотної перспективи як такий, що є більш відповідним для передання реального руху в просторі й ідеї урбанізації. Геометризм міських пейзажів нагадував іконописні лещадки. Дослідниця Н. Титаренко також вказує на те, що художники харківського авангарду шанобливо ставилися до фольклорної традиції, що проявилось у численних стилізаціях, «в яких прочитується то характерна дотепність дитячої дерев'яної іграшки, то лапідарність кам'яного різьблення, то вишуканість тиснених орнаментів старовинних ікон» [239, с.210].

Авангардизм першої третини ХХ століття, тобто історичний авангард, будучи індикатором кризових явищ культурного процесу, виявився потужним соціокультурним модератором світового рівня, будучи водночас наслідком, підсумком і початком нових процесів. Відтак, розглянутий у макроісторичній ретроспективі, авангардистський рух виявився чимось більшим, аніж тільки спробою людства вийти за межі раціоцентрованої картину світу ціною руйнації традиційної системи цінностей. Очевидно, початковою і основною ідеєю авангардних течій та авангардного руху в цілому є створення нового, сутнісно іншого світоустрою. Основою для подібних амбітних намірів представників авангардного мистецтва, природно, стали такі особливості авангардизму, як новації художніх форм, що припускають відхід від традиційних канонів реалізму; відмова від онтологічності класичного зразка; суб'єктивізм творчості; визнання людини найважливішою складовою соціо- та культуротворчості; перехід від статичного до динамічного зображення; зміна просторово-часових форм; визнання мистецтва як соціального ресурсу перетворень тощо.

Безумовно, виникнення авангардизму спричинено низкою історико-політичних, філософських і соціокультурних підстав. Згадані причини появи

й утвердження в культурному світовому просторі авангардизму певною мірою висвітлені в роботах українських дослідників, таких як Д. Горбачова, О. Петрової, Г. Склярєнко, В. Черепаніна та інших. Згадані науковці бралися аналізувати феномен авангардизму насамперед із позицій мистецтвознавства.

Початок ХХ століття став піком піднесення ліворадикальних рухів, результатом активності яких виявилися низка революційних переворотів в Європі, що завершилося Жовтневою революцією 1917 р. Жахиття революцій і їх наслідки адекватно можна оцінити лише з перспективи десятироків років, а ось на момент їх творення домінувало переконання про потребу і шанс докорінної перебудови світу заради блага простого трударя – людини від землі і від станка. Наївне піднесення в масах духу «вільного трударя» на момент сліпої ейфорії не могло не знайти відгук серед творчих представників культури. В такий спосіб створюється простір для утвердження авангардизму з його націленістю на суттєву трансформацію мистецтва аж до формування абсолютно нового, радикально відмінного від традиційного чи класичного. Треба теж звернути увагу, що «окрім революційних подій та світової війни суттєво на становлення і шляхи розвитку авангардизму впливали відкриття і трансформації в сфері природничих та прикладних наук, зокрема, утвердження в наукових колах, а далі й у широких масах теорії відносності, слідом за нею квантової теорії. Не менший вплив на світогляд митців, як зрештою і мас, чинили численні розробки в техніці» [188, с.10].

З соціокультурного погляду кардинальні зміни в науці (теорія відносності, квантова теорія, розщеплення атомного ядра, досягнення в медицині і фармації тощо), техніці й побуті (мотор внутрішнього згорання, нові засоби пересування і зв'язку тощо), прискорений темп і напруженість життя вимагали адекватного відображення в мистецтві. На швидку і практично всюдищу технологізацію світу активно відгукнулася численна когорта митців. Зокрема, О. Екстер, Г. Шкурупій, а особливо В. Татлін – надзвичайно різносторонньо талановита людина, музикант, науковець, інженер, винахідник абстрактних контррельєфів та конструктор літального

апарату «Летатлін» (1929–1932), – стали засновниками авангардистського напрямку з чітким інженерно-технічним ухилом конструктивізму. Цей напрям суттєво проявився у різних сферах людської активності: архітектурі, дизайні, мистецтві плакату, оформленні вуличних екстер'єрів і майданів, формування сценічного інтер'єру тощо.

Проте НТР та численні соціальні потрясіння породжували й інші ефекти реакції митців на дійсність, зокрема стимулюючи окремих представників творчої плеяди зосередитися на глибинних основах колективного (етнічного) буття, поринаючи туди, де коріняться витoki менталітету й світогляду етносу. Отож, у творчості О. Архипенка органічно поєдналися сучасність і архаїка. Він часто згадував народних майстрів України і намагався, по-перше, реанімувати фольклорно-міфологічне світобачення, а по-друге, модернізувати естетико-художні засади творчості народних, себто непрофесійних митців (самоучок). Згадані пріоритети митця виразилися у практиці «розфарбовування» скульптури. Згодом така техніка стане чи не найпоказовішою ознакою стилю саме О. Архипенка, яка знайшла своїх прихильників у цілому світі.

Будучи вимушеним залишити рідну Україну, О. Архипенко приніс разом зі своєю творчістю від землі своїх пращурів дух наївності й простоти, що виявився досить дієвою «протиотрутою» від агресивності в усіх її проявах, зокреме й прихованих та сублімованих. Тому не дивно, що митець заочно перебував у перманентній суперечці з З. Фрейдом, критикуючи «зацикленість» його теорії на сексуальній тематиці, оскільки, на його думку, існують чинники, які повністю незалежні від сексу й голоду. Всупереч канонам християнських догматів, О. Архипенко, очевидно, відчуваючи «голос» з глибин сивої давнини, залишений у спадок своїм пращурам за посередництвом артефактів, слова, генів, був переконаний, що людина, її тіло, нерви, мозок причетні до чистих стихій руху, вогню, води. Тому, щоб хоч якоюсь мірою передати «вогненність» та стихійність своїх образів, втілених матерією, він звертається все частіше до випаленої глини –

теракооти, яка виникає від стихії вогню і може тримати в собі жар. Окрім того, майстер віддавав перевагу уявним порожнистим формам, композиційним інтервалам, паузам, що надавали його різьбярським шедеврам новий вимір, полегшеність, повітряність і водночас – недомовленість. Варто відзначити, що високий рівень майстерності та творчого духу О. Архипенка були визнані ще за його життя в США, оскільки він був почесним членом Об'єднання митців-українців в Америці (ОМУА) та дійсним членом Американської Академії Мистецтва і Літератури.

Дещо інакше склалась доля іншого представника українського авангардизму – Д. Бурлюка. У певному сенсі його життя і творчість уособлюють мобільність українського авангарду: народившись неподалік від Харкова, Д. Бурлюк навчався у Парижі й Мюнхені, потім став провідним адептом «Блакитного вершника» і «Бубнового Валета», будучи співавтором багатьох авангардних книжок і маніфестів. Після Жовтневої революції він вимушений був емігрувати до Сполучених Штатів, обравши досить довгий маршрут через Сибір, Японію та Канаду. Проте його зв'язки з культурними традиціями рідної України ніколи не переривались. Стиль Д. Бурлюка був еkleктичним та завжди відбивав сільську життєрадісність, український колорит у цілому: «1915-го я намалював картину «Святослав», стиль старовинного українського живопису. Мій колорит глибоко національний. Жовто-гарячі, зелено-жовті, червоні, сині тони б'ють ніagaraми з-під мого пензля» [60, с.107]. Очевидним у його стилістиці є тяжіння до передачі українського буття засобами мистецтва. Д. Бурлюк є автором низки творів, присвячених Україні (зокрема, «Козак Мамай», «Тарас Шевченко», «Святослав», «Запорожці у поході», «Рибалки»). Майстер так пояснював свою органічну прив'язаність у творчості з українською національною культурою: «з боку батькового – ми українські козаки, нащадки запорожців. Наше вуличне прізвисько «Писарчуки», ми були писарями Запорозького війська. Батько писав вірші по-російськи й по-українськи, але рідною мовою мало. З усіх письменників я Гоголя знав краще всіх, завчивши з нього силу-

силенну уривків на пам'ять. Тараса Шевченка українською мовою читав нам звичайно батько. Читання «Петруся» завжди закінчувалося слізьми» [60, с.107].

Аналізуючи специфіку авангардизму, варто звернути увагу на ті жанри, до яких звертались митці. Межа XIX–XX століття стала також часом розквіту натюрморту в європейському мистецтві, наступним за «золотим століттям натюрморту» (XVII ст.). Визнані майстри кубізму, фовізму, експресіонізму, практично усіх напрямів початку XX століття створювали оригінальні натюрморти. Саме в цей час натюрморт перетворився на проблемний, глибоко філософський жанр. В Україні на зламі XIX–XX століть цей жанр живопису вперше посідає домінуючі позиції у жанрово-ієрархічній градації. Предмет зображення залишається традиційним, це – переважно квіти, овочі, фрукти, різноманітні страви. Натюрморт цих років – не лише об'єкт естетичної насолоди, що зачаровує глядача вишуканістю постановок, примхливістю фарб і форм, а у кращих взірцях – це, насамперед, бунт проти міщанського затишку та вдоволення, вибух у мистецтві, прорив у мисленні й синтаксисі.

У натюрморті відобразилося багатство художніх явищ, що мали місце в українському живописі межі XIX–XX століть. На думку Е. Димшиць, «погляд крізь «натюрмортний кришталь» відображає неповторні особливості і риси одного з найцікавіших та найвидатніших періодів в історії національної художньої культури» [90, с.119–135]. І. Горбачова продовжує думку згаданого щойно дослідника: «Український імпресіонізм творять Микола Бурачек і Абрам Маневич. Першокласний живописець Олександр Мурашко прямує до постімпресіонізму. Спираючись на український образотворчий фольклор неопримітивісти Давид Бурлюк і Марія Синякова малюють у народному дусі. Революційні течії Франції, Німеччини – кубізм, футуризм і експресіонізм – викликають моментальну реакцію в Україні, де виникає такий унікальний напрям як кубофутуризм, творцями якого були

Олександра Екстер і Олександр Богомазов. Веде уперед і Олександр Архипенко – перший скульптор-кубіст у світі» [61, с.92].

Серед українських представників кубофутуризму можна згадати творчість не лише О. Богомазова та О. Екстер, а й таких митців, як Г. Нарбут, Н. Редько, Г. Собко-Шостак, В. Хвостенко-Хвостов, К. Піскорський, А. Петрицький. Визнаним лідером українського кубофутуризму та теоретиком був О. Богомазов, який ще в 1914 р. в праці «Живопис і елементи», обґрунтував потребу появи нових художніх ідей та прийомів. Погоджуємося з думкою, що «митець намагався здійснити градацію живописних елементів, доводячи її до найменшої вартісної одиниці – крапки, яка, підкоряючись динаміці руху, переростає у лінії, живописні площини, середовище й таке інше. Це динамічне бачення матеріалу привело О. Богомазова до розуміння генези художньої форми» [235, с.135]. У творчості скульптора О. Архипенка основою став «космічний динамізм», в результаті якого він свідомо уникав «предметності», намагаючись передати ідею, а не окремі реалістичні деталі.

Одним із провідних представників українського авангардизму є К. Малевич, хоча більшу частину свого життя він провів за межами України, проте зв'язки з країною художник не обривав. Досить знаковим є те, що багато подій в його житті було пов'язано з Києвом. Про це зазначає сучасна дослідниця Т. Філевська: «У житті Малевича багато перших та останніх подій пов'язано саме з Києвом. Виставка Малевича в Київській картинній галереї 1930 року стала останньою персональною виставкою в його житті» [105, с.17]. Митець прагнув відобразити у своїх творах духовне життя, незалежне від матерії, бо вірив у його «чистоту», і для цього він намагався дивитися на звичні речі наче з іншого виміру, з космосу. За цією причиною картини автора повністю вільні від земного тяжіння, не мають чітких предметів, простору й руху, натомість, володіючи рівноправ'ям складових, наче у Всесвіті. У розумінні художника, як він неодноразово стверджував,

твір мистецтва є окремим планетарним світом. К. Малевич складає картину потрапляння людини до космосу, і саме він автор виразу «супутник Землі».

К. Малевич брав участь у багатьох виставках, зокрема: в «Бубновому валеті» (1910-1911), в «Ослиному хвості» (1912) та в «Мішені» (1913), які організував М. Ларіонов. Весна 1911 р. стала датою знайомства його з «Союзом молоді», який представляв петербурзьке суспільство. У 1913 р. він і сам став його членом, але вже в лютому 1914 р. покинув його лави. Протягом 1911–1914 рр. К. Малевич активно брав участь у вечорах-диспутах, а на окремих виставках представляв власні експонати. Ці художні полотна були декоративно-експресіоністичними, їх виконання припадає на межу 1900-1910-х рр. і стиль явно наслідує П. Гогена. К. Малевич експонував на виставці в амстердамському Музеї Стеделік свої картини «Садівник», «На бульварі», «Купальник», що були виконані у 1911р. Вони були прикладом розуміння художником «провінційного життя», в цей же період були виставлені на загальний огляд роботи з селянського циклу, російського неопримітивізму.

Починаючи з 1912 р., К. Малевич активно спілкується із відомими прогресивними поетами. Демонструють цю співпрацю окремі видання, реалізація яких була за активної творчої участі художника, наприклад: збірки В. Хлебнікова «Ряв! Рукавички» (Малюнки К. Малевича. СПб., 1914 р.), А. Кручених «Взорваль» (Малюнки К. Малевича і О. Розанової. СПб., 1913р.), А. Кручених, В. Хлебніков «Гра в пеклі» (2-ге видання. Малюнки К. Малевича та О. Розанової. СПб., 1914 р.).

К. Малевич писав картини у стилі «кубофутуризм», що є фактично російським футуризмом. Культивуючи принцип динамізму, футуризм визначав такі особливості творчості автора, як самостійність його витворів, та унікальність, разом із кубістичною деформацією, характерною для цього стилю. «Точильник (Принцип мигтіння)» (1912) – це картина К. Малевича, яку варто зарахувати до футуристичних робіт. К. Малевич у 1913 р. спостерігав за підготовкою до опери в футуристичному стилі, за роботою над

постановкою та встановленням декорацій, і саме тоді він зрозумів, що відбувається перехід до супрематизму. Митець у створенні своїх робіт у цей час застосовував художні засоби ірраціональності й алогізму. Це були спроби руйнування застиглого традиційного мистецтва, прикладами можна назвати такі роботи: «Дама на зупинці трамваю» (1913), «Композиція з Мона Лізою», «Авіатор» (обидві 1914), «Англійці в Москві» (1914).

На початку Першої світової війни художник створив низку агітаційних патріотичних робіт із текстами, що належать В. Маяковському для видавничого дому «Сучасний лубок». Навесні 1915 р. вперше почали з'являтися картини, виконані в абстрактному стилі з геометричними домішками. Цей стиль невдовзі отримав назву «супрематизм». У своїй роботі «Супрематизм (Квадрат, круг, семафор сучасності)» К. Малевич зазначав: «Я відкрив новий кольоровий світ, назвав його Супрематичним. Кожна країна розквітає кольором, і міста і села розфарбовуються і утворюють квітучу земну кулю. Так повинно бути, десятитисячний столітній світ помер, і повинна бути весна, і повинні горіти кольори» [165, с.110]. Художній стиль автора базувався у цей період на чітких локальних кольорових гамах, із допомогою яких були написані геометричні форми. Ці базові фігури картин були оповиті білою безоднею. Як наслідок, цей стиль, що винайшов К. Малевич, сам він і назвав «супрематизмом». Походження терміну бере свій початок від латинського «супрем», що перекладається рідною мовою художника – польською – як «перевага», «головування», «домінування». На самому початку розвитку нової системи мистецтва К. Малевич намагався співвіднести її назву з характером творів на цю тему, де фіксується верховенство щодо усіх інших складових живопису: «Колір – одиниця, елемент; живий матеріал, який у поєднанні зі світлом отримує енергію, що діє на нашу нервову систему. Раніше живописці ці елементи брали для відображення певного предмету і через світло-колір штучним шляхом змішували елементи на полотнах, не маючи основи того тіла, з якого був створений об'єм. Живопис був порожній, тобто хибний, нереальний,

неприродний, і викликав лише, подив від обману, і тільки» [166, с.67]. У кінці 1915 р. відбулася виставка «0,10» – нуль десять, де вперше з'явилися тридцять дев'ять полотен зі спільним іменуванням «Супрематизм живопису». Саме в цей період був представлений надвідомий «Чорний квадрат», також відомий як «Чорний квадрат на білому тлі». На цьому заході адміністрація розповсюджувала листівки, з допомогою яких можна було ознайомитися з естетичним переходом «Від кубізму до супрематизму».

Картину «Чорний квадрат» можна назвати певною перепусткою до вічності, найбільш впізнаваною візитівкою К. Малевича, оскільки він став автором нового напрямку авангардного мистецтва. Художник пояснював, що треба зуміти подолати межі видимого світу – спробувати зануритись у дещо неіснуюче, що все ж таки не можна вважати порожнім місцем, проте таким, що не піддається зображенню.

«Чорний квадрат», який нерідко іменують «авангардною іконою», відкриває новий шлях мистецтву ХХ століття. К. Малевич назвав цей витвір насінням, за допомогою якого проростають безмежні можливості, акцентував на його безпредметності. За його словами, знаменитий «квадрат» цінується відсутністю конкретного значення, одним лише своїм існуванням. К. Малевич асоціював оперу «Перемога над сонцем», яку допомагав декорувати, з появою «Чорного квадрату», оскільки розроблений ним ескіз театральної завіси був у вигляді цієї геометричної фігури. Підтекст картини містить у собі антитези, одна з яких – протиставлення Сонцю, і на її основі глядач має можливість дати волю фантазії, уявивши різні інтерпретації символів і образів. Цей відкритий підтекст став причиною появи графічної мови знаків, з якого випливає віра автора в автономну символіку мистецтва. На сьогодні «Чорний квадрат» К. Малевича вважається «пам'яткою з державним значенням», а його приблизна вартість становить близько 20 мільйонів доларів.

Авангардистські картини здебільшого кріпилися до стін, іноді залишаючись без рамки, через що витвір міг злитися із навколишнім

середовищем. Пізніше з таких робіт виконувалися колажі, нерідко виступаючи за рамки розміру картини. Такий творчий підхід і засіб зацікавив рекламистів, тому невдовзі він почав застосовуватися у рекламі, що почала відігравати величезне значення у суспільстві споживання XX–XXI століть. У зв'язку з абсолютно новим прийомом у мистецтві – авангардизмом, з'явилася нова форма буття суспільства. Згідно з положенням, яке вкладено до естетичної теорії К. Малевича та описане в брошурі «Супрематизм. 34 малюнки», цей напрям – супрематизм – долає три стадії: чорну, червону й білу. Усі ці три періоди розвитку тривали протягом 1913–1918 рр.

Улітку 1916 р. митця відправили на військову службу. Змушений був служити у Смоленську, а у 1917 р. – демобілізований. У травні 1917 р. К. Малевич був обраний до ради московської Спілки художників-живописців із квоти Лівої федерації, яку також по-іншому називають Молодою фракцією. Коли настав серпень, солдатські депутати Московської ради із Художньої секції обрали художника головою. Тоді він активно проводив культурно-просвітницьку роботу. Жовтень 1917 р. – дата, коли К. Малевич став головою громадської організації «Бубновий валет». У цьому ж році, в листопаді, митця призначено членом Комісії з охорони цінностей мистецтва та комісаром з охорони пам'яток старовини. Обов'язком художника, з-поміж іншого, була охорона цінних предметів Кремля.

К. Малевич працював у Москві також у газеті «Анархія» з березня по червень 1918 р., де опублікував близько двадцяти статей. Крім того, під час підготовки до свята Першого Травня, він приймав участь у оздобленні та декоруванні Москви. Починаючи з червня цього ж року, митець був членом Художньої колегії Відділу Образотворчого Наркомпросу і членом музейної комісії в Москві. У 1918 р. К. Малевичу довелося переїхати в Петроград після багатьох розбіжностей між ним та членами колегії в Москві. Одна з т. зв. вільних майстерень Петрограду була доручена художнику. Там запланували постановку «Містерія-Буф» В. Маяковського (1918), і її оформленням зайнявся сам К. Малевич. У цьому ж році тривала остання його

стадія живопису супрематизму, згідно з якою він створив полотна у стилі «білий супрематизм».

Вже в грудні 1918 р. Малевич переїхав назад до Москви, ставши, разом із Н. А. Удальцовою, керівником майстерень малювання I і II Державних вільних художніх майстерень. У Немчиновці він довів до завершення свою велику теоретичну роботу «Про нові системи в мистецтві» (липень 1919 р.). У листопаді 1919 р. митець переїхав жити у Вітебськ та влаштувався на роботу керівником у майстерню Вітебського народного художнього училища, яке очолював М. Шагал. В кінці цього року у Москві вперше провели власну виставку робіт К. Малевича. Для відображення концепції митця, картини розміщувалися за визначеним порядком – від його ранніх робіт імпресіонізму до супрематичних. Для демонстрації повної відмови від художнього мистецтва, на завершення були виставлені порожня полотна в рамках.

У проміжку часу, що тривав протягом 1919–1920 рр., констатується період творення філософсько-теоретичних текстів, названий Вітебським. Саме на цьому життєвому етапі була написана значна більшість творів К. Малевича у філософському стилі. Фундаментальна робота художника «Супрематизм. Світ як безпредметність» також припала на цей період, вірніше, кілька її варіантів. Автор, зокрема, зазначає: «Якщо Світ – Матерія, то це ще не означає, що він матеріальний. Матеріал виникає лише тоді, коли з'являється ідея – Світ – без ідей, Супрематизм без ідей, а ні в тому, а ні в іншому немає матеріалу. Матеріалізм – надприродне, галюцинація речових ідей, чого не має в природі. Інтелект – безсилий виявити річ-предмет, оскільки в Світі немає речей. Конструкція – інтелектуальна справа, справа, яку не можна охопити скінченністю...» [166, с.200].

Вже під кінець травня 1922 р. К. Малевич знову подався до Петрограду, покинувши Вітебськ, де цього разу влаштувався в міський Інститут громадянських офіцерів та викладав там із кінця 1922 р. основи малюнку. У 1923 р. митець розробив схеми розписів у супрематичному стилі

для виробів із порцеляни. Також у 1920-х рр. він головував над Державним інститутом художньої культури. В цьому інституті також керував формально-теоретичним відділенням, після чого його назву було змінено на відділ мальовничої культури. Займався проведенням аналітичних досліджень та розробкою персональної теорії про додатковий живописний елемент, почав виготовляти об'ємні супрематичні фігури у межах роботи інституту щодо експериментів.

У 1926 р. відбувся розгром Інституту художньої культури, тому його працівники разом із К. Малевичем були переведені до Державного інституту історії мистецтва. Там художник став керівником комітету експериментального аналізу мистецтва. В наступному 1927 р. майстер відправився у відрядження в Берлін та у Варшаву. У польській столиці була організована виставка, де митець провів лекцію. Прибувши до Берліну, автор картин також отримав залу для виставки у «Великій берлінській художній виставці». Після цього заходу він навідав Баухауз у Дессау, і там познайомився з В. Гропіусом та Ласло Мохой-Надем. Фундаментальний «Світ як безпредметність» К. Малевича у цьому ж році був опублікований у виданнях Баухауза. Невдовзі К. Малевич отримав термінове сповіщення про необхідність повернення на територію СРСР, тому змушений був повернутися. Увесь свій живописний архів разом із картинами та теоретичними працями художник залишив для нагляду у берлінських друзів, щоб потім організувати велике турне з виставками до Парижу. Після повернення в СРСР Малевича заарештували на три тижні.

З 1928 р. автор почав друкувати цикл своїх робіт у харківському виданні «Нова генерація». Одночасно з цим, він планував організувати в 1929 р. виставку у Третьяковській галереї, тому вирішив повернутися у своїй творчості до сюжетних рішень раннього циклу з селянською тематикою, а дати на них писав 1908–1909 рр. Ці полотна, створені після періоду супрематизму, стали картинами т. зв. Другого селянського циклу. Згодом, у

кінці 1920-х рр., автор створив цілу колекцію картин неоімпресіоністичного стилю, датуючи їх 1900-ми рр.

Однією з наступних є серія зображень абстрагованих фігур, торсів та голів, створених із метою проведення від них паралелі до ідеального образу. З кінця 1929 р. К. Малевич викладав у Художньому інституті в Києві. В українській столиці була проведена його персональна виставка у час, коли він там працював (лютий–травень 1930 р.), яка, до речі, піддалася жорсткій критиці з боку глядачів. Вже восени 1930 р. К. Малевича ув'язнили у ленінградській тюрмі на кілька тижнів. У 1931 р. у Ленінграді художник розробив дизайн розпису Червоного театру в ескізах, а сам інтер'єр приміщення створений за проектом художника. В 1932–1933 рр. він був завідувачем експериментальної лабораторії у Російському музеї.

Останній творчий період життя К. Малевича базувався здебільшого на реалістичній школі російської художньої творчості, приклад такого твору – «Автопортрет» (1933). У 1933 р. стало відомо, що художника долає тяжке захворювання, що і вкоротило митцю життя. 15 травня 1935 р. К. Малевич помер. Похований він був, як і заповів, у Немчиновці, дачному селищі, що в Московській області. Вже відчуваючи, що наближається смерть, незадовго до неї, він сам собі замовив незвичну труну, що мала характерну для супрематизму форму складного геометричного тіла. Це нагадувало про те, що митець був засновником супрематичного стилю. Стінки труни розписали учні Малевича у тому стилі, який найбільше любив покійний художник. Після поховання було встановлено пам'ятник у кубічній формі, прикрашений чорним квадратом. На сьогодні вигляд пам'ятника дещо змінено, зокрема квадрат білого кольору розмістився на білому тлі.

Досі залишається багато невідомих фактів у біографії великого митця. Приміром, рік народження відомий не достовірно, приблизно 1878–1879 р., і не відомо, чи 23, чи то 25 лютого він з'явився на світ. Сам художник писав ці дати у різних виданнях по-різному. Після того, як К. Малевича не стало, його роботи не розійшлися по приватних колекціях, а залишилися в музеях.

Найбільшою є колекція автора, що складається із 101 олійної та 40 графічних робіт, яка вона належить Державному Російському Музею.

На сьогодні світу відомо про наявність чотирьох «Чорних квадратів». Із них перший було виконано у 1915 р. та вперше представлено митцем на «Останній футуристичній виставці», зараз він у Державній третьяковській галереї. Другим за хронологією «Чорним квадратом» вважається картина, написана у 1923 р., разом із «Чорним хрестом» та «Чорним колом». Вона була створена спеціально для галереї у Венеції на Міжнародну виставку. У виконанні цієї роботи К. Малевичу допомогли А. А. Лепорська, Н. М. Суєтін та К. І. Рождественський, які були його учнями. Ці картини були повторенням більш ранніх робіт, що датувалися другою половиною 1910-х рр. К. Малевич називав ці витвори базовими для супрематизму.

«Чорний квадрат» у третьому своєму втіленні є авторською копією першої картини, яка виготовлена спеціально для персональної виставки художника у Державній третьяковській галереї (1929). Скоріш за все, надихнув К. Малевича на створення копії свого шедевр той, хто написав статтю про виставку, – О. Федоров-Давидов. Четвертий і останній «Чорний квадрат» вкритий мороком невідомості. Дата його написання невідома достеменно, а зберігався екземпляр в м. Самара, де жили родичі митця. Потім він потрапив у колекцію Інкомбанку, після чого став лотом на аукціоні «Гелос».

Художник не лише зображував «чорні» фігури, він також зробив декілька кольорових і білих квадратів, слідуючи за своїми твердженнями про розвиток супрематизму. Відомо, що існує два «Червоних квадрати»: один зберігається серед експонатів Державного російського музею, а другий – у колекції Н. І. Харджієва. Існує картина «Білий квадрат», що насправді отримала авторську назву «Супрематична композиція» – «Біле на білому» і перебуває в Нью-Йорку, у Музеї сучасного мистецтва. У підсумку, маємо сім квадратів, які виконав наш великий земляк, з яких два не мають дати свого створення. Цікаво, що зараз придбання «найдешевшого» шедевр,

виконаного всесвітньо відомим митцем, обійдеться у шестизначну суму в доларах.

Простежуючи творчо-художню й естетичну еволюцію, відзначимо, що від ускладнено-витонченого імпресіоністичного живопису К. Малевич повертається до простих тем («Жнива», «Рубають дрова»), масштабних кольорових площин, потужних контрастів. Вплив селянської колористики позначився і на такій загальновідомій роботі, як «Червоний квадрат», схарактеризований автором як «живописний реалізм селянки у двох вимірах» – червоне на білому. На нашу думку, в цьому контексті варто звернутись до досліджень О. Петрової, яка зазначає, що «Чорний квадрат» К. Малевича позначав межі між фігуративним та нефігуративним мистецтвом. Якщо в раціональній програмі цього твору втілено авангардну концепцію супрематизму, то в підводній частині творчого айсбергу, у підсвідомості художника – на інтуїтивно-пошуковому рівні – в «Чорному квадраті» «висвічується» геометризм української плахти.

Варто згадати, що К. Малевич був автором ряду теоретичних робіт, серед яких, однією з найважливіших є «Естетика», яка була опублікована у 1929 р. на сторінках журналу «Нова генерація». Сам митець зазначав, що всю лінію творів можемо поділити на дві частини: першу назвемо образотворчою, тут – твір, який відображає натуру, а в другій – нове художнє мистецтво, тут немає відображення, тільки ознаки різних предметів. Тепер під терміном «малярство» розуміємо сполучення художником кольорів, змішування їх, що утворює кольорову масу, якою вкривається форма натури. Автор розрізняє художника образотворчого мистецтва і маляра нового мистецтва. Перший, хоч і має художнє відчуття, – але не може його висловити, тому що свідомість у художника образотворчого мистецтва – це формальна основа, що контролює художні відчуття. Формальна основа нового маляра – це саме відчуття, образ ніде не виникає, ніде не осмислюється, як тільки в свідомості. У нових творах вже не бачимо виписаного предмету і не бачимо усвідомлення й образотворчої логіки, нашу увагу зупиняє структура твору,

фактура і контрастна гострота зіставлення багатьох різних елементів, формальна сторона та живе відчуття, що в ньому висловлено. Констатується нова естетична й творча парадигма: «Починаючи з пізнього Сезанна, ми вже можемо всі твори сезаністів, кубістів, футуристів і супрематистів називати новим мистецтвом, новою майстерністю, бо жоден майстер образотворчого мистецтва не зможе бути майстром відображення сприйняття художнього переживання як такого, без сюжету, предметної форми» [105, с.38].

У своїй статті «Естетика» К. Малевич наголошує, що нове мистецтво будується шляхом правдивих відчуттів, що добуваються із явищ, які змальовуються безпредметними формальними елементами. В нових мистецтвах, де ми бачимо деформацію предмету або повну безпредметність, слід відшукувати ті самі причини і відображення станів явищ, тільки виражених новим порядком утворення форм (щоб висловити сутність, існують різноманітні способи, один із яких – деформування предметів у картині). Художник змінює форму заради відображення в предметі художніх елементів. Кожний твір нового мистецтва має певний зміст. Проте нас жахає незвичайна безпредметна методика відображення цього змісту.

Нові мистецтва здебільшого намагаються відобразити реальний зміст певного відчуття, реальність якого була б завжди прийнятна для глядача. В образотворчому мистецтві ж, навпаки, увесь переданий реалізм життя не буде постійною реальною силою впливу, бо тут відіграють роль певні події, які елімінуються. Картина, що змальовує певну подію в цьому столітті, втрачає свою значущу реальність в іншому [105, с.99].

На думку К. Малевича, раніше всі мистецькі твори сприймали за художньою цінністю і навіть не думали, що сприймаємо картини не за суттю. Завжди прагнули до того, щоб все художнє сприймати лише за естетичною цінністю. Музей буває не тільки зібранням художніх цінностей, але він містить і багато відчуттів, що не мають художнього завдання. Під художнім розуміли виключно предметні втілення, без яких «художність» як така не існувала. Але уявлення про мистецтво й майстра поширюється і змінюється

не тільки з досконалим відображенням предмета, але й з іншими явищами, енергетичними відчуттями, де виявлення їх не набуває образу відчутної сили. Розглядаючи нове мистецтво, автор приходить до висновку, що в мистецтві не обов'язково або не завжди можна побачити художній аспект твору. Картина є просто планом певної дії. Сучасний художник мусить відобразити найрізноманітніші відчуття, з яких не вилучені естетичні функції. Чи можна зазначити, що художник відчуває лише естетичні переживання? Адже простір (навколишнє середовище) на естетичний ракурс творчості не впливає, а є суто фізичною реакцією, можна сказати, – позаестетичною. Новий художник різноманітний, він відчуває не тільки естетичні стани, але й цілу низку найрізноманітніших станів і явищ.

К. Малевич зазначає, для того щоб визначити художню цінність твору, треба звернутися до класифікації творів за їхнім дійсним змістом, характеризувати їх за відчуттями, а не вимірювати кожний витвір за естетичним рівнем. Коли розглядаємо нові течії в мистецтві, то у жодному творі не знайдемо художньої, або естетичної природи. Можемо вважати за реалістичні ті твори, які відображають сутність за іншим її виглядом, а не відтворюють її. Завдання художника полягає в тому, щоб окреслити на полотні ті фізичні відчуття, які впливали на художника в їхньому прямому і незмінному вигляді. Реальна картина є новим фактором, що не переносить нас кудись, а примушує сприймати й переживати відображене на місці.

Люди здебільшого шукають краси, критерії якої визначені класичним мистецтвом й естетикою. Тому найновіші мистецтва для маси глядачів бувають неприступними через те, що живописні твори не містять у більшості випадків тих образів і предметів, що за ними визначений художній бік твору. Нові течії стали набувати неозначеного вигляду, від чого все те, що подобалось людям, до чого вони звикли, – просто зникло з полотна. Залишилася одна живописна маса, що її визначено за тими чи іншими формами, бо для нового художника це і є той найголовніший зміст, яким він живе. Глядач мусить сприймати твори без предметів, за чистим тоном

живопису для того, щоб зрозуміти їх. Глядач не може залучитись до того змісту живописної картини, за яким він її повинен сприймати. Живописець, на відмінну від глядача, завжди сприймає в першу чергу живописні й кольорові відношення і ставить їх вище за якості тем. Треба кожную картину розгортати перед глядачами в усій її різноманітності.

Кубістська течія мистецтва не є виключно відображенням художнього відчуття. Художні відчуття в кубізмі присутні лише в його перших двох стадіях, але у третій і п'ятій з'являються відчуття не лише художнього тону чи кольору, але відчуття останніх, тобто коли самі відчуття починають бути елементами контрастів. Тут немає вже того, що можна назвати кольоровим живописом, таке визначення є невірне, бо на першому плані тут – відчуття контрасту. Загальний характер побудови кубістичних творів є тяжіння до серповигляду, бо ж така форма є формулою кубізму. Розглядати кубістичний твір формально – значить не з'ясувати його суті.

У статті «Кубофутуризм» К. Малевич пише: «Як бачимо футуризм виникає одночасно с кубізмом і народжується саме в літературній атмосфері. Поет Марінетті є один з головних основоположників футуризму та один із найактивніших членів групи футуристів у галузі літератури – поезії... Ми бачимо, що в мистецтві футуризму самі предмети своєю формою і своєю «як таковістю» мало важать, тому що для футуриста найважливіший момент є динамізм, футуриста цікавлять лише предмети, що мають динамічний зміст.» [105, с.83].

Отже, дослідження явищ за суто формальною методикою спочатку приводить до форм. Це може відкрити нам досить цікаву структуру явищ як форми, але далі, на думку К. Малевича, потрібно опиратися на відчуття. Тут повинні поєднуватись два начала людини – розум і відчуття.

Художні композиції К. Малевича ніби віддзеркалюють космічний устрій своїми геометричними фігурами, які плавно рухаються на фоні білого кольору. Оскільки закони тяжіння для космосу не властиві, картини не мають верху чи низу, вони – окремий відбиток Всесвіту. У декількох роботах

К. Малевича імпліцитно проглядається відгук українських традиційних орнаментів. Проте якщо народний стиль орнаменту виражає спокій, гармонію та розмірений життєвий ритм, то картини К. Малевича, у своїй оригінальній творчій манері, зображують ці ж орнаменти, але з шаленством, обуренням, яке притаманне карколомному періоду новітньої історії

В кінці 1920-х рр. К. Малевич повертається до образотворчого мистецтва, яке збагатилося досягненнями супрематизму. Цей напрям допоміг виявити художнику окремо найпростіші складові фундаменти творчості. Діячі супрематизму зробили в художній творчості щось подібне діям хіміка у медицині, – вони виділили «діючу речовину».

Як вже згадувалося, основною темою пізньої творчості К. Малевича була тема селянства, тому мистецтвознавці дали йому прізвисько «Мужицький». В кінці 1920-х рр. митець знайшов прихисток у Художньому інституті Києва, де творив картини природи, пейзажів та селянок. Художник вважав, що стомлені селяни втратили свої риси індивідуальності й стали зливатися з природою, за власним висловом автора – «як маска, що приховує свою багатолікість». Основна частина багатогранної творчої спадщини К. Малевича виконана на оптимістичних нотах, та все ж є ті, що підкреслюють селянську трагедію. Частіше всього до 1933 р. серед творів митця домінують хрести, снопи та труни, наче він відчував наближення трагічних подій. Є ескізи, на яких зображений селянин із хрестом на ногах, обличчі та символічно підняті догори руки. Саме тоді наблизився жахливий голодомор на рідну землю митця. У такому ж стилі, як попередній ескіз, автор зобразив селянина з чорними руками, ногами, обличчям. Він ніс червоно-чорний хрест та біло-червоний меч у вигляді хреста. Чоловік ніби біжить кольоровими рівнинами повз будинки, та загальна картина викликає відчуття смутку і безнадії.

На думку К. Малевича, справжній художник повинен вміти поставити цілі і добиватися їх, а також аналізувати свою працю та її творчі плоди. Художник повинен бути і творцем, і теоретиком водночас. Автор намагався

зібрати все до системи (яка була одним із його улюблених понять). К. Малевич вважав, що в живописі, як і в науці, нове виникає лише на основі того, що було зроблено раніше. Лише дотримання головних, об'єктивно важливих тенденцій у мистецтві може зробити індивідуальну творчість значущою. Але усвідомлення системи не є самоціллю, воно є лише підготовкою. В пошуку себе в цьому розмаїтті К. Малевичу допомогло самопізнання. Він вважав, що потрібно відійти від чужого мистецтва, від зовнішнього впливу і знайти свій шлях [див.: 57].

Серед провідних представників українського авангардизму чільне місце також належить Олександрю Богомазову, який увійшов до історії українського мистецтва як один із фундаторів національного кубофутуризму. Заохочуваний рідним дядьком, часто ходив із ним на етюди. У 1902 р. О. Богомазов вступив до Київського художнього училища, де вчився разом з О. Архипенком, О. Екстер, К. Малевичем та іншими нині відомими митцями. Щоправда, через три роки його було виключено з училища через участь у студентських заворушеннях. Пізніше він навчався в Олександра Мурашка та Івана Селезньова, відвідував приватні студії в Москві. У 1914 р. разом з Олександрю Екстер організував у Києві мистецьке об'єднання «Кільце». Однак, одну з перших виставок нового мистецтва в Україні, яка мала назву «Ланка», за спогадами Д. Бурлюка, громадськість не сприйняла, а критика «зухвало обілляла брудом». У цій виставці брали участь, окрім О. Богомазова, ще двадцять один художник. Крім маніфестації основних теоретичних положень, у передмові до каталогу виставки, було зазначено, що митці доводять існування в нашому місті творчих сил, а самі твори митців відкривають шлях новим обрямам у мистецтві.

У 1918 р. О. Богомазов брав участь у виготовленні ескізів українських грошових знаків, працював співробітником Всеукраїнського відділу мистецтва Народного комісаріату освіти УРСР, керував оформленням революційних свят у Києві. У 1922–1930 рр. він працював професором Київського художнього інституту, нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури.

О. Богомазов був не тільки митцем-новатором, але й теоретиком нового мистецтва. У 1913–1914 рр. він написав теоретичний трактат «Живопис та Елементи», де виклав основні принципи мистецтва авангарду, спираючись на власні знання, спостереження і творчість. У трактаті було розглянуто взаємодію та роль «Об'єкта», «Митця», «Картини» та «Глядача» в художньому творі; взаємодію структурних елементів картини у сприйнятті глядачем: точок, ліній, базових геометричних фігур, кольорів, ритмів тощо. Художник обґрунтовує закономірності «перенесення» вражень від об'єкта зображення на картинну площину; поділяє художню форму на елементи, які її утворюють, відокремлюючи навіть найдрібніший із них – крапку; аналізує народження лінії, форми, об'єму, маси зображуваного об'єкта. О. Богомазов формулює основи композиції у творі нового мистецтва, доводить можливість деформації зовнішньої форми предмета у відповідності до потреб пластичного мислення, зміни кольору об'єкта, залучає до наукового обігу принципово нову категорію «якісного ритму» у художньому творі. В роботі смислюється, як темп і ритм зовнішнього життя перекладаються художньою особистістю на мову живопису. «Світ виповнений енергією руху, – розмірковує автор, – і спостережливе око бачить динаміку навіть у статичному предметі («гора насувається», «рейки біжать», «стежка в'ється»)» [26, с.68]. Для кубофутуриста предмет – не інертна матерія: «Київ у своєму пластичному об'ємі виповнений прекрасного і розмаїтого глибокого динамізму. Тут вулиці впираються у небо, форми напружені, лінії енергійні, вони падають, розбиваються, співають і грають» [26, с.72]. Митець, який враховує це, може зімітувати своє переживання за допомогою ліній і форм. «Людина штовхає тачку вулицею додолу», – тлумачить О. Богомазов свою картину з подібною назвою. Детально пояснює свою естетичну концепцію: «Довгі прямі лінії дерев'яних ручок, кут, утворений ящиком, рухлива постать людини і коліс творить такий натиск руху, що викликає в сусідніх будинках опір та ілюзію руху, протилежного тачці. Ясно сприймається, як лінії чотириповерхового будинку наче пручаються, змінюють свій напрямок,

щоби встояти і не бути зметеними концентрованим рухом тачки і людини...» [26, с.69].

Працюючи з молодим поколінням, студентами Київського художнього інституту, професором якого він був у 1922–1930 рр., О. Богомазов любив вкотре наголошувати, що «мистецтво – нескінченний ритм, митець – його чутливий резонатор», тим самим акцентуючи на особливій ролі митців у соціальному бутті людини й існуванні спільноти в цілому. Зрештою, набутий широкий досвід за часи викладацької і водночас творчої та громадської діяльності О. Богомазов використав для написання своєрідного педагогічного продовження свого ключового трактату «Живопис та Елементи» у 1928 р.

Піддаючи прискіпливому аналізу живопис у своїх статтях та навчальному посібнику, О. Богомазов визначає його, як «перенесення» відчуття художника на картинну площину. Перший елемент живопису – Лінія, яка розвинулася з руху «Первісного Елементу». Другий елемент – «Форма», утворена замиканням лінії. Середовище мистецтва живопису утворює третій елемент – «Картинну Площину». Форма, розвиваючись, виділяє з себе четвертий елемент – «Фарбу» (Зміст). Зв'язок елементів поміж собою забезпечує «Ритм».

Мистецтво, звертаючись до душі людини, творить, перетворює на елементи своєї мови лінії та фарби. Лінія повинна мати в живописі самостійне значення та боротися з предметністю, тому що в ній весь художній зміст. Це доводить графіка і всі новітні тогочасні пошуки у живописі. В цілому ж ідеї О. Богомазова можна систематизувати за таким підходом. По-перше, писати природу, розглядаючи її як суму образотворчих ліній. По-друге, писати не те, що бачить око у визначеному напрямі, а писати суму художніх вражень. По-третє, натура для митця є не лише перед ним, а позаду нього, зліва та справа. По-четверте, для митця не існує забарвлення предметів, як предметів, а лише живописна гармонія, світлова перспектива фарб. Маленьке у митця може стати великим, а велике – малим, у залежності від його художнього значення. По-п'яте, на противагу встановленому

шаблону, центр художньої дійсності маємо на полотні, як кінцевій точці діяльності художника, а не за його межами, на натурі. Лише перша лінія походить від природи – інші вже перебувають у повній залежності від першої, другої і т. п. Тому потреби полотна, як певної частки душі художника, мають своє законне і логічне право. Звідси випливає (законна) зміна природи. Пошосте, лінія може лише лінією давати уявлення про межі будь-якої площини. По-сьоме, якщо лінії не обмежують площини, то площини заходять одна до одної там, де немає обмеження. Художня вимога може обмежуватися тільки одним, необхідним боком, однією лінією предмету, його началом. Інші заповнюються будь-якою іншою площиною. Предмет має зображуватись стільки, скільки потребує від нього художній зміст. Якщо потрібна одна лінія – всі інші повинні бути відкинуті.

О. Богомазов переконаний, що митець може спрямувати свою творчість у двох напрямках. Перший – художня особистість стверджує конкретний об'єкт, бачить у ньому особливу таємну цінність, і другий – така особистість стверджує не сам об'єкт, а те враження, винуватцем якого є цей об'єкт. Діяльність першого напрямку ближче до відображення об'єкта, а другого – до відтворення самого враження, самої душі художника. Всі види мистецтва, музика, живопис, поезія та ін., виростають з однієї основи і є результатом однієї загальної причини – результатом творчої діяльності нашого «Я».

Одним із важливих питань в естетиці, як відомо, є питання ролі митця в мистецтві. Художники нового мистецтва цілком усвідомлено ставились до самого мистецтва, до його елементів, до тієї ролі, яку вони повинні відігравати у живописному відображенні предмета. На їхню думку, академізм – це виродження першої стадії в пізнанні предмета, тому що дослідження зовнішнього вигляду предмету здійснилось набагато раніше і подальший рух у цьому напрямку призвів, з одного боку, до втрати смислу у живописі, а з іншого, до пізнання предмету на другій стадії – до нового мистецтва. «Отже, я визнаю мистецтво як відображення особистості, а таке можливе лише у вільному ставленні особистості до мистецтва, лише за

відсутності догм у цьому останньому», – постулює О. Богомазов [цит. за: 58, с.70].

Авангардисти були переконані, що мистецтво подібне до релігії і йому необхідна свобода совісті, свобода поклоніння своєму богові. Воно – релігія майбутнього. Немає мистецтва для суспільства, воно є для кожного, бо виступає необхідною частиною духовного життя кожної людини. Воно – кінцева ціль життя людини, перехід до вічності. Поза ним немає більш високої мети. Праця цікава остільки, оскільки вона веде людину шляхом мистецтва. На мистецтво не треба дивитись як на відображення природи, як на намагання передати реальну дійсність, зі всіма її недоліками та позитивними рисами. Нова людина має справу з внутрішніми чуттєвими враженнями і з ідеями, оскільки вони асоціювалися з відповідними їм почуттями. Попередня людина відтворювала речі, нова ж відтворює зміну стану своєї ментальності. Таким чином, творчість повинна стати психофізичною.

Загальні положення своєї теорії О. Богомазов ілюструє на прикладі формування національного мистецтва, зокрема українського. Оточуюче середовище, а надто ландшафт, із притаманними йому динамічними силами, не тільки створює спонуки, стимули до творчості нації, але також формує і її характер, психіку. Для України характерне багатство і розмаїття динамічних сил, адже всім відома захоплююча краса її природи. Це багатство надає національній творчості відмінних самобутніх рис. Невичерпне розмаїття ліній, кольорів, форм в Україні виповнене життєвою енергією, радісною бадьорістю. Тут відчувається широчінь і багатоманітний розмах контрастів поміж елементами, що утворюють ландшафт.

О. Богомазов був поетом за світовідчуттям і аналітиком за складом мислення. Він упродовж 1913–1914 рр. створив велику кількість картин (акварелей і малюнків). У цих роботах був відчутний подих різних течій початку століття: експресіонізму, неопримітивізму, абстракціонізму. Термін «кубофутуризм» виник із назв двох живописних напрямків: французького

кубізму та італійського футуризму, які, здавалось би, важко синтезувати. На «аналітичній» стадії свого розвитку кубізм, хоча й розкладав предмети і фігури, в цілому прагнув до конструктивності, до архітекtonіки. Футуризм же – це надзвичайна динаміка, що руйнує конструкцію. Головними рисами футуризму є рух, швидкість, енергія, що схиляються перед сучасною машиною, в якій вбачається втілення естетичного ідеалу. За більшого тяжіння до кубізму саме українські авангардні художники об'єдналися під назвою «кубофутуризму». Митці, звільняючись від прямого відображення природи, отримали певну свободу інтерпретувати світ по-своєму [144].

У роботах О. Богомазова «Потяг», «Базар», «Київ. Гончарка» простежуються урбаністичні сюжети й мотиви, правда, вони не були такими надривно експресивними як у французьких кубістів та італійських футуристів. В українського митця темп, динаміка і тиснява міста поєднується з плавними рухами людей.

Трактат О. Богомазова споріднений із теоретичною роботою абстракціоніста В. Кандинського «Про духовне у мистецтві» і книгою Глеза-Метценже «Про кубізм». Але глибина і переконливість обґрунтування нового мистецтва робить його працю унікальною. Про О. Богомазова кажуть, що він виправив кубофутуристичний зір не лише художникам, а й поетам: «Трикутні скелі, призматичні кручі, зигзаг розколин, креслених по них, кристали гір, зубчасті та блискучі. Піднісся конус нової гори», – це рядки з вірша М. Бажана [144].

Набагато менш дослідженою є творчість О. Екстер, для якої головним напрямком стала сценографія, в якій вона зробила прорив, винайшовши конструктивний стиль оформлення сцени. Прикладом авангардної сценографії стало оформлення вистави «Фаміра Кіфаред» І. Анненського для Камерного театру О. Таїрова, в якій О. Екстер створила на сцені систему рухливих, геометричних майданчиків для акторів. Завдяки такому творчому рішення, «сценічне дійство відбувалося і на кону, і на трапах, і на сходинках. Це давало можливість повніше розкрити пластику виконавців, режисеру –

створювати виразні композиції, а наявність на сцені дзеркал, різних блискучих фактур перетворювала драматичну гру на яскраве видовище. Сам Таїров підкреслював, що декорації Екстер були «ритмічним каркасом дії» [235, с.139]. Так само художниця прагнула оновити не лише конструкції та декорації, а реформувати костюми, як для акторів, так і танцюристів у балеті. Костюм здобув ознаки «архітектурності», отримав дуже своєрідні форми, насичені кольори.

Для О. Екстер кубізм був близьким перспективами пізнання світу, просторовими виявами, проте сфера кольору для мисткині мала бути пов'язаною з народним мистецтвом, з якого вона саме і черпала натхнення: «Вона захоплювалася стихією народного мистецтва: українським живописом, вишиванками та керамікою. Знаменно, що фольклорні імпульси її творчості даються взнаки в момент її приходу до кубізму. Саме цим імпульсам кубізм О. Екстер зобов'язаний духом живописної свободи, специфічною розкутістю. Кубізм із особливою гостротою примушував художницю замислитись і повному усвідомити первісну суть таких категорій живопису, як колір, його відтінки, маса й щільність, лінія і площина...» [235, с.138].

Ідеї авангардизму в театральному просторі були реалізовані також Вадимом Меллером, який 1922-го року став головним художником Мистецького Об'єднання «Березіль». Європейські експресіоністичні тенденції Л. Курбас і В. Меллер перенесли на український ґрунт. Досить показовим є те, що тоді одночасно співіснували дві естетики – експресіоністського спектаклю і спектаклю конструктивістського. В. Меллер у виставі «Газ» за Г. Кайзером (1923) створив установку, в якій виразна експресіоністська пластика ніби руйнується, оголюючи каркаси об'ємів. Сучасна дослідниця І. Мелешкіна, аналізуючи специфіку сценографії В. Меллера зазначає: «Сценічні конструкції Меллера до березільських постав – станки, пандуси, сходи – нічого не зображують, вони – «трамплін для розвитку дії». Конструктивізм В. Меллера – мистецтво рафіноване й

віртуозне, готове повністю віддати себе дії, але водночас таке, що відчуває себе стрижнем, приводним механізмом цієї дії» [177, с.33].

Ще одним сценографістом, котрий співпрацював із Л. Курбасом та продовжував традиції О. Екстер, був Анатоль Петрицький, котрого було визнано одним із найвидатніших сценографів ХХ століття. Його роботи досить часто будувались на гротесковому принципі: «Пародійну п'єсу Остапа Вишні «Вій» Петрицький трактує як вертепне дійство з космічними сценами на другому поверсі та земним хаосом на планшетах. Нісенітниця, вульгаризми, парадокси, інверсії, характерні для барокової вертепної драми, художник матеріалізував у своїх ескізах» [177, с.34]. Американський мистецтвознавець Дж. Боулт вказував на те, що авангардизм А. Петрицького одночасно професійний і примітивний, конструктивний і орнаментальний [32].

Варто відзначити, що українській кубофутуризм мав яскраво виражене національне обличчя. Про це зазначає сучасна дослідниця Н. Столярчук: «До кубістичної моноколірності українські митці внесли виразну етнічну колористику, динамізм, життєву енергію. На відміну від західноєвропейського футуризму, позначеного агресивним урбанізмом, мілітаризмом, культом індустрії та техніки, а також тотальним нігілізмом щодо попередніх культурних здобутків, український кубофутуризм гуманістичний, оптимістичний, етнічнонасичений» [235, с.137]. Авангардизм зруйнував традиційне буденне сприйняття й розуміння мистецтва, виявив хибність міфу про легкість сприйняття художнього твору. Місію авангардизму можна визначити як піднесення статусу мистецтва у суспільній свідомості від споживацького рівня до буттєво-світоглядного, утвердження складності, багатоплановості мистецтва. Свідченням про зміну художньої ситуації в Україні стало вже зазначене поживлення мистецького життя, активізація експозиційної роботи, поява численних угруповань, журналів, декларацій, маніфестів, а також активна, хоча й нерідко вкрай негативна реакція публіки.

Аналізуючи філософсько-естетичну специфіку українського авангардизму варто звернутись не лише до живопису, але й до поезії. Одним із провідних представників авангардизму початку ХХ століття є Михайло Семенко – трагічна і надзвичайно яскрава постать української літератури, поет і теоретик українського футуризму. Поетичним дебютом автора стала збірка «Prelude», позначена впливами поетів «Української Хати» (1913 р.). А у 1914 р. виходять дві нові книги – «Дерзання» і «Кверо-футуризм». У передмовах до обох збірок М. Семенко виклав своє бачення футуризму – концепцію, що стала основою подальшої його роботи. Категоричне заперечення традицій і канонів, національного й провінційного в мистецтві, жорсткий урбанізм, «знищення» Т. Шевченка – провідні теми робіт. Це стало ударом по художній літературі й літературній критиці – й початком його епатажного творчого шляху. «Пошуковий футуризм» М. Семенка вимагає повного заперечення попереднього художнього досвіду, деканонізації будь-якого авторитету в літературі [227, с.5].

У Псих-неврологічному інституті в Петербурзі М. Семенко встиг закінчити тільки три курси – навчання перервала війна і мобілізація. Із початком Першої світової війни його мобілізовано до царської армії (за іншими даними, М. Семенко хотів виїхати до Америки, але 1914 р. затримався у Владивостоці). З 1916 до 1917-го рр. він служить телеграфістом у Владивостоці. Там поет познайомився із майбутньою дружиною – Л. Горенко, почуття до неї автор виразить у своїх роботах – «Осінь рана», «П'єро кохає» та інших. Наприкінці вересня 1917 р. поет виїздить із Владивостоку спочатку в Сучан, потім у Харбін, а в грудні він уже в рідних Кибинцях. У квітні 1918 р. М. Семенко, як свідчать підписи під віршами, вже в Києві.

За А. Денікіна його заарештували й кинули до Лук'янівської в'язниці і, мабуть, тільки випадково він уникнув долі розстріляних денікінцями в листопаді 1919 р. В. Чумака й Г. Михайличенка, разом з якими очолював перший український радянський літературно-художній журнал «Мистецтво».

У 1918–1920 рр. в умовах громадянської війни М. Семенко намагається за участі А. Петрицького створити футуристичну організацію «Фламінго» (1919 р.) та альманах «Повстання». Він видає два номери «Універсального журналу» (1918 р.), «Альманах трьох» (1920 р., за участі О. Слісаренка і М. Любченка), один номер «Катафалк искусства» (1922 р.), один номер «Семафор у майбутнє». У 1919 р. поет проголосив «революційний футуризм» й опублікував «ревфутпоему» «Товариш Сонце» та «Дві поезофільми».

М. Семенко з 1916 по 1922 рр. перебував у лавах більшовицької партії, але потім відійшов від неї. У 1921 р. виходить збірка «Проміння погроз», тоді ж було організовано «Ударну групу поетів-футуристів», перейменовану на асоціацію панфутуристів «Аспанфут» (1922–1924 рр.). Маніфести цієї організації проголошувались в альманасі «Семафор у майбутнє» (1922 р.) та газеті «Катафалк искусства» (1922 р.). У 1924 р. М. Семенко видав під назвою «Кобзар» дві збірки своїх творів 1910–1922 рр. У протиставленні цих праць Шевченковому «Кобзареві» можна побачити намагання показати суть різниці між літературами XIX і XX століть. Об'єднавши навколо себе низку письменників і художників, М. Семенко створив журнал «Нова генерація». Саме цьому журналу вдалося стати справді періодичним виданням, яке виходило до 1930 р. [227, с.21].

Футуристична ідея, що її М. Семенко втілював у теорію й практику, – руйнування меж жанрів, родів, видів мистецтва. Перше – це «поезомалярство». Під таке синкретичне мистецтво автор підвів теоретичну базу (програмна стаття «Поезомалярство») [58, с. 239–240]. Письменник для підпису своїх робіт іноді використовував псевдонім Анатоль Цебро. Останні його поетичні збірки – «Європа і ми», «Міжнародні діла». Останньою життєвою справою поета стала його недописана поема «Німеччина», ознайомлення з якою викликало щире захоплення у неокласика М. Рильського.

23 квітня 1937 р. у Києві відбувся творчий вечір М. Семенка. А через три дні його заарештували. У зв'язку з тим, що поет мешкав у Харкові, а до

Києва часто навідувався, було навіть підготовлено два ордери на його арешт. М. Семенка звинуватили в «активній контрреволюційній діяльності» і, надломлений морально й фізично, письменник, як свідчать протоколи допитів від 4, 7, 8 травня 1937 р., «зізнається» в усіх висунутих проти нього обвинуваченнях. 23 жовтня 1937 р. було винесено вирок – розстріл. Того ж самого дня вирок було виконано.

Загалом, життєдіяльність і творчість М. Семенка певним чином виявилася знаковою для мистецького поступу на теренах України в першій третині ХХ століття. Принаймні, як зазначає дослідниця А. Біла, якщо уважно роздивитися етапи розвитку футуризму в Україні, то можна побачити, що вони певним чином збігаються з наріжними етапами біографії М. Семенка, а саме:

- заснування літературного футуризму у 1914 р. відповідає часу повноліття Семенка (21 рік);
- заснування у 1922 р. «Аспанфуту» на момент Семенкового «віку Сатурну», тобто 29-літтю митця, і пов'язаних із ним межових моментів у його житті;
- на 1927–1930 рр. припадає діяльність «Нової генерації». Це період 35–38-ліття митця, час перших підсумків і переоцінки цінностей [20, с.498–499].

Очевидно, письменник і сам усвідомлював таку тісну єдність між власною біографією та етапами футуризму. При цьому під футуризмом, як правило, прийнято розуміти відгалуження модернізму, авангардистську течію 1910–1930-х рр. ХХ століття. Виникла вона в Італії у 1909 р. Автором першого маніфесту футуристів був поет Ф. Т. Маринетті. Згодом з'явилися маніфести італійських художників У. Боччоні, Дж. Северіні, Л. Руссоло. У 1910 р. побачив світ футуристичний роман Ф. Маринетті «Мафарка-футурист», а в 1912 р. – антологія «Поети-футуристи», яка відкривалася «Технічним маніфестом футуристичної літератури»: «Футуристи прагнули на всіх рівнях змінити традиційну систему літературного тексту, починаючи від

змішування всіх жанрів, введення нових принципів віршування, заснованих на композиційних зрушеннях і смислових парадоксах» [142, с.327].

Основна мета футуризму – деконструкція культових форм мистецтва, тобто його фактури, заміна емоційного впливу мистецтва на раціональну ясність науки й техніки; тяжіння до розгляду мистецтва як експериментальної науки: «Мистецтво є стремління. Тому воно завжди є процес. Душа чоловіча живе в часі. Тому й мистецтво, як вираз душі, є рух. Душа є зміна. Тому й мистецтво є завжди зміна», – стверджує М. Семенко [227, с.265]. Необхідно зруйнувати локалізовані та замкнуті процеси («ізма»), які є притаманними останнім десятиріччям. На думку М. Семенка, саме розв'язання цієї філософської проблеми і є завданням пан-футуристичної теорії мистецтва. Основна ідея його не в тому, що тільки нове мистецтво, мистецтво індустріальної доби, має бути динамічним, а в тому, що мистецтво всюди і завжди є динамічним за своєю природою.

М. Семенко зневажливо ставився до культурної спадщини, патріотичних почувань. Лідер українського футуризму у маніфесті «Сам» заявляв, що йому набридли застарілі ідеї, бо там, де є культ, немає мистецтва. Досягнувши вершини академізму та класицизму, мистецтво пішло деструктивним шляхом, потрібно «добивати його, деструктувати», і з уламків старого мистецтва створювати нове «метамистецтво», «післямистецтво». Автор наголошує, що без остаточної деструкції практично неможливо збудувати конструкцію майбутнього. Заява М. Семенка «Я палю свій «Кобзар» була сприйнята як зневага до національної спадщини. Хоча, по суті, письменник виступав не проти Т. Шевченка, а проти нудного хуторянства, провінційності, профанації творчості національного генія. М. Семенко зазначав: «Кверо-футуристичне мистецтво мусить бути виявом вселюдського почуття, й тонкий шар національного мистецтво вже перебуло. Інші погляди приводять до партикуляризації мистецтва в розумінні його нескладним обивателем» [227, с.267]. Власне і для футуризму, і для українського, зокрема, притаманне прагнення до деструкції, протесту проти

встановлених правил. Л. Левчук вказує на семенківську критику традиційної української поезії як такої, та, особливо, сфери лірики: «Естетико-художні засоби, на які традиційно спиралася українська поезія, слід було, на його думку, збагатити урбаністичними мотивами. Захоплення техніко-урбаністичними ідеями, водночас, не позбавляло поезію М. Семенка певного психологізму, адже саме зацікавленість проблемами психології та психіатрії привели майбутнього поета до Петербурзького психо-неврологічного інституту, де він провчився три роки» [152, с.166].

На відміну від російського кубофутуризму, М. Семенко висував тезу кверофутуризму (кверо-передфутуризм) з орієнтацією на пошуки. Він вважав, що мистецтво – це процес пошуків. Слушний висновок, що «гостре відчуття власного «Я», усвідомлення індивідуальної значущості трансформувалося М. Семенко на увесь рух поетів-футуристів, що сприймався ним як «пластичний міст» між минулим та майбутнім» [152, с.167]. Своєрідними документами футуризму стали збірки М. Семенка «Prelude», «Дерзання» і «Кверофутуризм». До збірки М. Семенка «Кверофутуризм» входять двадцять п'ять поезопісень. Це маніфестативні, декларативні вірші, полемічні послання, експериментальні твори, в яких поезія поєднується з прозою, урбаністична лірика, ситуаційна з ускладненим синтаксисом, ономапопеїстичні експерименти, які передають психоемоційні враження. Метамистецтвом сучасності М. Семенко вважав «пан-футуризм». Футуризм, на думку М. Семенка, деконструював традиційне мистецтво, внаслідок чого з'явилося полістильове багатоманіття. Поет прагнув синтезувати різні види мистецтва. У збірці «Кобзар» (1924 р.) вміщені поезомалюнки «Моя мозаїка», «Каблепоема за океан». Письменник також автор поезофільмів «Весна» і «Степ».

Своєрідність урбаністичної тематики М. Семенка, яка вирізняє його з-поміж усіх інших вітчизняних футуристів, полягає у введенні до тексту твору науково-технічної термінології, розмовно-побутової лексики, синтаксичних ускладнень, а також у майстерному переході від узагальненого до

конкретних образів-елементів. У творчому доробку поета особливе місце посіла урбаністична тематика, він естетизував техніку, машину. Динаміку сучасного міського життя він втілював у форму верлібра без розділових знаків, об'єднував і роз'єднував різні слова.

Продовження футуризму, поглиблення панфутуризму – ось практична проблема мистецтва перехідного періоду. Охоплення цілого процесу деструкції у глобальному масштабі привело до узагальненої точки погляду – панфутуристичної теорії мистецтва, що покликана науково виправдати процес деструкції мистецтва з точки зору майстерності, й конструктивним завданням цієї теорії є подальші узагальнення, що постають уже на ґрунті довершеної деструкції. Панфутуристична система поділяється на два підвиди: панфутуризм загальний, тобто діалектичний панфутуризм, філософія панфутуризму і панфутуризм спеціальний, себто активний, революційний панфутуризм – деструкція, конструкція, метамистецтво.

Кверо-футуризм проголошує боротьбу шукань, в чому і полягає завдання мистецтва. До футуризму, на думку М. Семенко, мистецтво було дикунським: «Ми є учасниками світового процесу деструкції мистецтва і стоїмо на межі гігантської інтеграції, якій суджено побудувати другу дугу історії мистецтва для прийдешніх тисячоліть» [227, с.273]. Мистецтво зсередини, досягнувши вершин академізму і класицизму, пішло деструктивним шляхом і через панфутуристичну революцію, зберігаючи організаційно-конструктивний елемент, перетворилось на метамистецтво, тобто «післямистецтво». Футуризація фактури поезії призвела до повного анулювання цієї поетичної структури й наблизилась до ліквідації академічних форм, які не могли вже охопити подальший розвиток матеріалу для поетичного втілення. Автора цікавить «зорова поезія», поезомалярство. Воно виникає на основі існуючої поезії внаслідок нових масштабів ідеологічних вимог. Деструктивний процес поезії зруйнував межі між поезією і прозою. Трансформація жанрів пішла в одному напрямку. Письменнику належить заслуга широкої розробки верлібра (вільного вірша).

Дослідник Б. Якубський у творчості М. Семенка виділяє три періоди: перший – ранній (1910–1914 рр.), роки наївного символізму, чи навіть юнацького романтизму, другий – футуризм (1914–1919 рр.) і третій період – панфутуризм, революційний світогляд (1919–1921 рр.) [277].

Панфутуризм стає системою мистецтва, яка з'явилась внаслідок прагнення знайти загублений шлях мистецького процесу. Панфутуризм об'єднує деструктивну акцію, доводить деструкцію до кінця (поглиблення революції) й зводить другу дугу історії мистецтва, набуваючи характеру конструктивної системи. Отож, авангардне мистецтво долає деякі канони та теоретичні конструкти естетики, оскільки зовнішня суть – це «фактура», яка є матеріалом – форма – зміст, внутрішня суть – ідеологія. М. Семенко замінив метафізичну систему змісту і форми новими поняттями «ідеології» та «фактури», надавши їм такого визначення: ідеологія – вольовий, свідомий, організовуючий чинник, а фактура – матеріалізація ідеології в предметних рисах. Фактура складається з матеріалу, форми й змісту [21, с.116–118]. Отже, можна виокремити такі основні проблеми панфутуристичної системи: мистецтво як процес, роль мистецтва, фактура мистецтва, деструкція-конструкція, мінімальна та максимальна панфутуристичні програми. Як бачимо, засновником і провідником ідеології, естетики й практики українського футуризму в поезії на всіх його етапах був М. Семенко.

Російський футуризм представлений двома формами: егофутуризмом (І. Северянін, В. Хлебніков) і кубофутуризмом (В. Каменський). Український футуризм багато в чому опирався саме на них, принаймні, такої думки дотримуються М. Зеров, П. Филипович, М. Неврлий, Ю. Ковалів, В. Пахаренко та інші. В цілому ж ознакою авангардиського руху є маніфест – це компонент поетики і документ епохи. В основу маніфесту покладається ідея духовної свободи від традицій і соціальних умовностей. Авангардисти вважали, що тільки вільна людина може творити нову епоху і нову мову, вони апелювали до інстинкту, бо це первісне відчуття, не ускладнене цивілізаційними і культурними табу.

У статті «Футуризм: історія, теорія, мистецька практика» Л. Левчук наголошує, що проблема синтезу мистецтв була в означений період досить популярною у європейській та російській гуманітаристиці. Серед тих, хто послідовно нею цікавився, можна назвати прізвища М. Асеєва, В. Кандинського, О. Скрябіна, М. Чюрльоніса, А. Шенберга та інших [153].

Розглядаючи авангардизм, дослідники досить рідко звертаються до вивчення музичного мистецтва, і це не випадковість. В українській музиці 1920-х років ХХ століття відбувається ряд змін, пов'язаних із ускладненням музичної мови, опануванням нових жанрів і сучасною тематикою. Проте новаторські пошуки Б. Лятошинського, М. Вериківського, Б. Яновського сприймаються не як авангардні, а у загальному руслі музичного модернізму. М. Ржевська зазначає, що тоді відбувається наступ другої хвилі модернізму, коли при своїй «незавершеності, недостатній структурній чіткості й цілності» відбувається вкорінення «на ґрунті української культури – його система художніх вартостей вписувалась у ментальні засади нації» [213, с.9]. Проте, саме завдяки Борису Лятошинському, його педагогічній діяльності буде сформована в 1960-х роках група «Київський авангард», адже практично всі її учасники будуть випускниками його класу по композиції.

Що ж до українського авангардизму, в цілому, то він теж виявився досить і досить неоднорідним явищем та/або рухом. Очевидно, по-іншому ніяк бути й не могло з огляду хоча б на декілька причин, перша з яких розглянута раніше: відмова від старого (класичного) не передбачає одного єдино можливого проекту нового. Принаймні, це засвідчив розвиток посткласичної та постнекласичної філософської думки, в лоні якої виникає і знаходить своє визнання та підтримку велика кількість теорій, на які так чи інакше орієнтувалися або з якими були естетично синхронні авангардисти. Українські авангардисти тут не становлять жодного винятку, тим паче, що на той час Російська імперія не була відмежована «залізною завісою» від Старого світу, а частина України загалом перебувала в складі країн Західної Європи, а отже, українці мали можливість набувати досвіду за кордоном та

безпосередньо знайомитися з найновішими ідеями, що народжувалися в філософії, естетиці, мистецькій практиці.

Друга причина полягає в тому, що українські авангардисти далеко неоднорідні за своїм походженням, вихованням, світоглядом, умовами й обставинами становлення і творчої самореалізації. В цьому ракурсі, зокрема, можна говорити про етнічних українців-авангардистів та тих, для кого Україна стала Вітчизною. В цьому випадку, покладаючись на теорії З. Фрейда, а надто К. Г. Юнга і виходячи з того, що авангардисти тяжіли до того, аби добратися до глибин людського ества, зануритися безпосередньо в архетипну основу і відтворити її в мистецьких образах, можна говорити про своєрідне етнічне «програмування» творчості авангардиста. Водночас, орієнтуючись на філософську теорію Л. Вітгенштейна, не можливо не враховувати факт впливу синтаксису й мови загалом на специфіку художнього самовираження митця. Цей ряд аргументації, до речі, можна продовжувати й далі. Як наслідок, можна вести мову про етнічну «теплоту» мистецького доробку М. Бойчука та його учнів, О. Пальмова та багатьох інших, а також своєрідну домінуючу ноту «планетарності», наприклад, у творчості К. Малевича, котрий, повторимо, є і автором своєрідної «ікони» авангардного мистецтва – «Чорного квадрату».

Якщо ж звернутися до особливостей виховання, то їх прояв можна знайти також у специфіці художніх образів, а надто в інтенціях самих митців. До прикладу, лідер українського футуризму М. Семенко відверто зневажливо ставився до культурної спадщини, патріотичних почувань тощо. Яскравим прикладом тому є хоча б епатажний акт символічного спалення «свого «Кобзаря». І навпаки, підкреслювання власної належності до українського народу, як це, наприклад, вчиняв Д. Бурлюк, стверджуючи, що Україна в його особі має найвірнішого сина.

Об'єднавчим же моментом, окрім інших, насамперед, є те, що українські митці-авангардисти кожен на свій лад тяжіли до утвердження українського мистецтва як частини світового. Більше того, привносили у світове

мистецтво етнічний український колорит. Зокрема, О. Архипенко у творчу атмосферу Заходу привносить дух природної простоти і певної наївності, що стали своєрідним антидотом від надмірної агресивності, яка була притаманна збудженим масам у першій третині ХХ століття. Більше того, О. Архипенко вступає в тривалу суперечку із З. Фрейдом, спростовуючи «всесильність» так званих первинних потреб, особливо щодо задоволення сексуального потягу та голоду. На його переконання, у людині діють і, цілком ймовірно, формують її істинну суть чисті стихії, зокрема вогню, води тощо. Ці стихії космічні, тоді як потяги та потреби всього-на-всього тілесні. Сучасна дослідниця Л. Вежбовська влучно підсумовує: «Отже, авангардисти працювали у напрямку становлення актуального сакрального мистецтва. Вони не лише метаморфозували базові елементи іконопису й народного мистецтва у своїй творчості, але й відкрили для інших приховані в них духовність і космізм. Вони засвідчили, що важливою є не сама форма, а її витoki – первинна енергія, яка, проходячи крізь критерії часопростору, здатна перетворитися у сучасні форми» [42, с.182].

Заходу також було притаманне драматичне зіткнення яскравих барв життя, які раптово хмурнішають перед лицем Смерті. Цей колорит притаманний кольоропису В. Пальмова, котрий зосереджувався на передачі «боротьби кольорів», тож в його картинах один колір «прагне подужати інші». В такий спосіб породжується «кольоросила», якою, на думку В. Пальмова, можна і треба керувати задля досягнення радощів, святковості, здоров'я, бадьорості, життєвості тощо.

Україна також подарувала світові планетарний супрематизм К. Малевича і глобальний енергетизм О. Богомазова. У літературі, насамперед поезії, відбувається повернення до першоджерел слова в мовній та автентичній культурі, зокрема звуконаслідувальність М. Семенка. В цілому українське авангардне мистецтво є самобутнім феноменом національної культури. Авангардизм в Україні має виразну національну специфіку, і, що дуже важливо, значною мірою відрізнявся щирістю та

пристойністю, на відміну від епатажу та позірності його західного еквіваленту. До того ж, український авангардизм у переважній більшості своїх проявів конструює, насичує, ускладнює. Авангардизм першої третини ХХ століття, тобто «історичний авангард», будучи індикатором кризових явищ культурного процесу, виявився потужним соціокультурним модератором світового рівня, будучи водночас наслідком, підсумком і початком нових процесів аж до творчих шукань і філософсько-естетичних узагальнень сучасності.

2.2 Український авангард у філософсько-естетичному дискурсі сьогодення

Український авангард вперше здобуває світового визнання завдяки діяльності болгарина за походженням, француза за громадянством Андрія Накова, експерта з питань російського авангарду та сучасного мистецтва. Саме він вводить у широкий обіг термін «український авангард» як еквівалент поняття «український авангардизм». Зрештою, в сучасній естетиці щодо мистецьких явищ, які виникли під впливом «історичного авангардизму», частіше застосовується саме термін «український авангард», який ми й використовуємо у дисертаційній роботі в якості тотожного «українському авангардизму».

А. Наков назвав українським авангардом згруповану частину виставки «Tatlin's dream» (Мрія Татліна), влаштованої з його ініціативи в 1973 р. у Лондоні. У такий спосіб широкі кола Західного світу практично чи не вперше безпосередньо і опосередковано через ЗМІ знайомляться з роботами українських митців В. Єрмілова, О. Богомазова і В. Татліна. Експериментальна творчість В. Татліна вже була добре знаною в колі поціновувачів авангардизму, тому природним став інтерес до творів В. Єрмілова і О. Богомазова. Відбувається певне переосмислення творчості діячів історичного авангардизму в контексті їх національної приналежності.

Виникнення історичного українського авангардизму стало не лише значною подією в культурі та мистецтві початку ХХ століття, адже його вплив на подальший розвиток мистецької практики є чималим. Від середини ХХ століття, попри постулювання ідеалів соцреалізму, починає відбуватись звернення митців до мистецтва 1910–30-х рр. Український авангардизм виявляється досить різноманітним за формою вираження: «Варто наголосити, що розвиток авангардизму – багатовекторний процес, а не просто перехід від одного «ізму» до наступного. В історії авангардизму назва чергового напрямку – лише зовнішній момент. Він розвивався поза стилістичними нормативами і номінальній класифікації не підлягає. Головний рушій авангардизму – концентрація ідей» [232, с.171]. Отже, об'єднує авангардистські течії та авангардистів намір або ж устремління.

Г. Меднікова у роботі «Українська і зарубіжна культура ХХ століття» авангард трактує так: «Це завжди життєнастрій, активна експансія назовні, перевлаштування життя, тому він дуже оптимістичний, життєствердний. Тільки оптиміст може претендувати на можливість описати непідвладне опису, вийти за межі раціонального. Авангард ірраціональний і водночас докорінно раціоналістичний. До того ж, ці два моменти не піддаються у ньому розмежуванню. Митець авангарду прагне до влади над магією підсвідомого шляхом систематичного дослідження несвідомо використаних мистецтвом прийомів впливу, але в той самий час він сам творить у владі підсвідомого, ірраціонального. Авангард початку ХХ ст. був утопічним, ідейним, намагався позитивно зобразити якісь вищі еманції Духу (А. Бєлий, В. Хлєбников – у поезії, В. Кандинський, К. Малевич – у живописі), першоджерела і перебудувати на їхній основі світ у космічному масштабі» [178, с.64].

У мистецькому просторі України другої половини ХХ століття можна виділити два етапи, пов'язані зі своєрідним відродженням авангардизму. Перший етап асоціюється з мистецтвом шестидесятників, а другий припадає на 1980-ті рр. Період 1960-х рр. є часом розквіту як живописного, так і

музичного мистецтва. В 1980-ті роки знаковою подією є утворення сквоту «Паризька комуна», діяльність якого та інших мистецьких груп отримала назву «нової хвилі», а стильове поле їх творчої активності було визначено як трансавангард. Розглянемо у нашій дисертаційній роботі ці етапи більш детально.

Починаючи з 1960-х рр., в українському мистецькому просторі відбувається процес відродження ідей авангардизму, проте відтепер у живописній практиці вони поєднуються з етнокультурою, іконографією і т.п. Так, сучасна дослідниця М. Юр вказує на те, що певні зрушення відбулись у абстрактному живописі, якому надавали перевагу митці, що належали до різних шкіл: «В Києві творчі експерименти в абстрактному живописі здійснювали О. Дубовик, О. Міловзоров, Т. Сільваші, А. Криволап, П. Лебединець, О. Малих, А. Гідора, М. Гейко, О. Рижих, М. Кривенко, Л. Маркосян, О. Петрова, В. Ламах, А. Суммар, П. Бездір, Л. Кременицька, Є. Семан; у Львові – Р. Сельський, К. Звіринський, І. Янович, Р. Романишин, Ф. Медвідь; на Волині – К. Борисюк; в Одесі – В. Маринюк, В. Цюпко, В. Стрельніков, В. Сазонов, Л. Ястреб, О. Волошинов, В. Наумець, В. Сад, В. Філіпенко; у Харкові – О. Борисов, А. Гладкий, В. Чумаченко, О. Єсюнін, К. Колобов, О. Кудінова, А. Пичахчі, Ю. Шейн; в Запоріжжі – В. Гулич; у Вінниці – І. Ященко та ін.» [271, с.98–99]. Окремі зі згаданих художників згодом перейшли до інших мистецьких напрямків.

На нашу думку, варто розглянути мистецтво шестидесятників, в якому відбувається проростання авангардизму та його внутрішнє оновлення. Чи не найпотужнішим на той час став образ Тараса Шевченка на фоні України-матері. У співавторстві з Опанасом Заливахою, Людмилою Семикіною, Галиною Севрук та Галиною Зубченко Алла Горська у 1964 р. у близькому до авангардного мистецтва стилі й дусі творить у червоному корпусі Київського державного університету імені Тараса Шевченка вітраж «Шевченко. Мати». Цей вітраж, так і не дочекавшись свого офіційного відкриття з нагоди 150-річчя від дня народження Кобзаря, за наказом вищого

партійного керівництва руками адміністрації КДУ було знищено як ідейно ворожий, а А. Горську і Л. Семикіну виключили зі Спілки художників. При цьому у висновках рішення Бюро по Київській області при правлінні СХУ від 13.IX.1964 зазначається: «...3. Вітраж дає грубо спотворений, архаїзований в дусі середньовічної ікони, образ Т. Г. Шевченка, який нічого спільного не має з образом великого революціонера-демократа, якого гаряче любить український народ і народи всього світу. У такому ж іконописному дусі витриманий в ескізі образ Катерини, який є нічим іншим, як стилізованим зображенням богоматері. Риси іконописності в образі Шевченка співпадають з навмисним огрубленням його портретних рис і образу-жінки, який має символізувати Україну»¹.

Таким чином, споглядаючи репродукції вітражу, читаючи подібні щойно згаданому «коментарі» до нього, неважко помітити певну схожість художнього стилю, в якому працювала група художників-шестидесятників в авангарді з Аллою Горською, до якої входили Опанас Заливаха, Віктор Зарецький, Галина Зубченко, Галина Севрук, Людмила Семикіна, з «неовізантинізмом» М. Бойчука і його послідовників. Монументального стилю в дусі бойчукістів дотримувалася Алла Горська та її колеги і в оформленні приміщень, створюючи мозаїки та панно. Частина із них ще й понині збереглася в Донецьку, Маріуполі, Києві, інших містах. При цьому, коло митців, до якого входила А. Горська, всіляко уникали шаблонів радянського мистецтва, зокрема соціалістичного реалізму: «Образи, що створені художниками, навмисно повертають у далеке минуле. В результаті всього цього художники створили твір, глибоко чужий принципам соціалістичного реалізму»².

Природно, що подібна «впертість» та небажання в мистецтві дотримуватися встановлених канонів, а в житті підкорятися тоталітарній системі призвели до неприємних або й, на жаль, трагічних наслідків. Ще за

¹ ЦДАМЛМ УРСР, ф. 581, оп. 2, од. зб. 127, арк. 43

² Там само.

навчання на живописному факультеті Київського художнього інституту А. Горська стає учасницею всесоюзних виставок. Подібне визнання передбачало перспективу кар'єрного зростання та визнання функціонерів системи. Принаймні, перші її картини присвячені шахтарській праці, отримують схвалення, не лише за майстерне виконання та художній смак, а ще й, так би мовити, за «правильний тон» від прогресивної громадськості й очільників державних і партійних ланок. Проте, А. Горська глибоко пройнялася традиціями та колоритом українського народного життя, зачарувалася українською мовою. З цього приводу Роман Корогодський зазначає: «Ще навіть за життя Алли Горської я відчував, бачив духовний внутрішній зв'язок між барвами національної символіки, укоріненими в сивизні століть традиціями, фольклором, етнографією, що чистим тоном звучали в її напрочуд музикальних творах, і світовідчуванням сучасно мислячої художниці, що яскраво репрезентувала новітню генерацію української інтелігенції» [126, с.170].

Сфера інтересів А. Горської тісно перепліталася з поглядами національно-свідомої інтелігенції. Відтак, спільними зусиллями з однодумцями А. Горська створює у 1962 р. Клуб творчої молоді, в ході зустрічі членів якого організовувалися літературно-мистецькі вечори, на яких відкривали для себе «розстріляне відродження», читали історію, видавали книжки. Ця діяльність поєднується з художньою творчістю. А. Горська створює портрети О. Довженка, Б. Антоненка-Давидовича, І. Світличного, В. Симоненка, Є. Сверстюка, надаючи їхнім образам своєї монументальності, а також безмежної віддаленості духовного злету і близькості душевної теплоти. Оригінальні її ескізи обкладинки до книжки Ліни Костенко «Зоряний інтеграл».

Необхідність заробляти на життя спонукало А. Горську разом із колегами братися за створення мозаїчних панно у школах, музеях, ресторанах, крамницях бригадним методом. Митці всіляко намагалися надати замовним темам, витриманим в дусі радянщини, ажурних, себто

нерадянських форм. У своїх спогадах із цього приводу митець писала: «Ми працюємо втрьох. Знайомтесь: художники Віктор Зарецький, Борис Плаксій і я. Останнім часом ми зробили в Києві два ресторани – «Полтава» та «Вітряк». Вони мають етнографічно-модерний характер... Тобто, ці споруди між минулим і сучасним. Ближче до минулого. В наших роботах ми прагнули сучасності в кольорах, пластиці, композиції» [209, с.11].

Разом зі своїми колегами А. Горська, прагнучи відкинути настанови соцреалізму, багато в чому перехоплювалася духом авангардизму, попереднього українського й сучасного їй світового. Зокрема, мисткиня захоплювалася мексиканським монументалізмом, а надто творчістю Хосе Давида Альфаро Сікейроса, елементи якого в поєднанні з українським, здебільшого бойчуківським, стилем втілювала в життя. Проте мисткиня не тільки творила мистецтво, вона про нього ще й розмірковувала, шукаючи оптимальних виразів для вираження власних бачень і творчих настроїв. Вона по-філософськи узагальнювала власне бачення місця мистецтва та його ключових категорій у бутті людини і суспільства, тим самим розкриваючи суть мистецтва: «Колір, як соліст у живописі (звичайно, і в монументалізмі), виступає в народному мистецтві як національна категорія» [209, с.11]. Окрім того, «колір – зміст, душа, історія народу, його лице. Сюжет не є ознакою національного. Він окремо не існує. Зміст є форма. Форма є зміст. Історія мистецтва – історія форми – історія народу» [209, с.11].

Зрештою, А. Горська є чи не найяскравішим представником з «плеяди нескорених» (Л. Тарнашинська), безумовно талановитих митців-монументалістів, котрі працювали дотично до канонів школи М. Бойчука. Народність та фольклоризм у стилі бойчукістів притаманні також творчості Т. Яблонської і Т. Голембієвської, хоча ці художниці у свій час не цуралися й соцреалізму. Творче життя в епоху хрущовської відлиги вирувало не лише в столиці, але й ширилося на периферію. Центрами мистецьких пошуків ставали й інші міста, зокрема Львів та Одеса. До речі, у 1960–70-х рр. львівська школа вважалась однією з найпотужніших у Радянському Союзі на

рівні з прибалтійською, а її учні й сьогодні плекають славу українських митців по всьому світу, підтримуючи і вдосконалюючи мистецький «почерк» Романа Сельського, одного з провідних фундаторів школи, засновника разом з іншими молодими художниками, зокрема Маргіт Райх, й архітекторами творчого об'єднання «Артес» (1929 р., Львів). Предметом об'єднання молодих митців Галичини, окрім іншого, став потяг до модерністських шукань, породжений захопленням сюрреалізмом, що супроводжувалося рішучим відмежуванням від провінційності, рутини, консерватизму, натуралізму та ретроградства в мистецтві.

Р. Сельський як талановитий художник переймав творчий хист та досвід у багатьох митців. Першим професійним вчителем художньої творчості став Казимір Сіхульський, в майстерні якого молодий митець створює проект килиму, який був високо оцінений спеціалістами на Всесвітній виставці декоративного мистецтва в Парижі. Французький період відіграв значну роль у творчому становленні митця, адже саме там він слухав лекції художника-конструктивіста Фернана Леже, що здійснили величезний вплив на формування Р. Сельського як художника. У Парижі він мав змогу спілкуватися та переймати досвід у Амеде Озанфана, Пабло Пікассо, учнів Каміля Коро, Анрі Тулуз-Лотрека та інших видатних художників.

На батьківщині Р. Сельський розпочав розбудову підвалин львівської школи колоризму, закладених Іваном Трушем і Олексою Новаківським. Проте його система вже досить сильно відрізнялася від інтуїтивізму попередніх творчих платформ тих же таки згаданих попередників. Про особливості цієї школи та творчу й організаторську роботу Р. Сельського зазначає мистецтвознавець і директор музею Олекси Новаківського Любов Волошин: «Він значною мірою сформував характер цілої школи львівського малярства, став одним із перших, хто поєднав у мистецтві український поетичний світогляд, українську ментальність із європейською культурою, західним світоглядом» [97, с.1] та авангардистськими тенденціями європейської мистецької культури, сучасною йому системою пластичного

бачення. Хоча, як зазначає сам митець, у своїй творчості він нічого не вигадував, а лише передавав особливості власного бачення суті існуючого: «Колись мене будуть вважати найбільшим реалістом, хоча нині називають формалістом. Бо я нічого не малюю з уяви, лише багатство природних співвідношень переводжу у свою художню кольорово-пластичну октаву» [97, с.1]. В його творчих доробках присутній дух тогочасної модерної течії європейського мистецтва, особливо сюрреалізму. Окрім того, у творчості Р. Сельського помітні впливи абстракціонізму, а надто це стосується пізньої творчості художника.

У Р. Сельського досить багато учнів, але серед них виділяються послідовники, котрі працювали з ним в одному естетичному ключі. Мова йде, насамперед, про Карла Звіринського, Данила Довбошинського, Романа Турина, а також представників молодшого покоління – Олега Мінька, Миколу Андрущенка, Володимира Патики, Богдана Сороку, Андрія Бокотея, Богдана Сойку. Кожен із них, відповідно до свого мистецького погляду, втілював у полотнах набуті навички малювання або й передавав досвід іншим. Зокрема, К. Звіринський у своїх спогадах зазначав: «Пекуча невідкладність учити. Мені здавалося, життя ще довге, я ще намалюю, але як сьогодні не навчу і вони вирвуться, завтра вже буде пізно. Це я собі дуже добре усвідомлював» [117, с.1]. Тож, наприкінці 1950-х рр., зі слів доньки митця Христини, у Львові почала діяти «підпільна академія Звіринського», де значної уваги приділялося саме духовному зростанню учнів, становленню їх як особистості: «Тато їм читав, написав історію світового мистецтва, музики, літератури. Це не було малювання. Тато їм давав освіту, розширював їхній кругозір, щоб вони вже потім збирали своє коло людей і передавали знання. Він усвідомлював, що нація має бути освіченою» [117, с.1].

«Абстрактний період» К. Звіринського припадає на 1957–1964 рр. Сучасна дослідниця І. Павельчук зазначає, що першим «революційним» кроком для митця стало введення у площину картини тривимірного об'єму: «Творення форми формою породжувало ефект гібридної репрезентації,

поєднання живопису і скульптури. Для урівноваження глядацького сприйняття, додаючи у твір об'ємність форми, К. Звіринський віднімав від неї яскраву барвистість кольору» [201, с.369]. К. Звіринський пояснював свій відхід від поліхромності, яка була присутня в роботах його вчителя Р. Сельського, як цілком усвідомлений крок, адже тоді залишаються лише виступаючі рельєфи, які «прочитуються завдяки грі світла і тіні». Так, на перший план виходить скульптурність, насамперед у роботах «Вертикаль-1» (1957), «Рельєф. Коробки» (1957), «Рельєф-1» (1958), де присутня бездоганна форма, «просторові елементи водночас є плоскими, віддалене прочитується як близьке, складно диференційоване виявляє свою елементарну простоту, а роз'єднане на багато частин є складовою загального синтезованого цілого» [201, с.368]. Деяко інший характер мають роботи К. Звіринського 1960-х рр. – «Рельєф», «Рельєф-V», «Рельєф-VI», які в певному сенсі нагадували роботи Джексона Поллока. Проте якщо Дж. Поллок створював свої картини за допомогою дрипінгу (коли зображення виникає поза авторським контролем), то К. Звіринський суворо контролював процес творіння, який був принципово раціоналізованим. І.Павельчук наголошує на тому, що абстракції Звіринського були пов'язані з певним мікрокосмосом, світом природи: «В абстракціях К. Звіринського відсутні фібри і динаміка сучасного міста, а навпаки, панує зачасна несходженість природного космосу. Притулені прутики К. Звіринського створюють казкові лабіринти «павутин», заглиблюючись у фольклорну наповненість містичного гоголівського Вія. В абстракція К. Звіринського присутній дух не макрокосмосу, як у Дж. Поллока, а мікрокосмосу, самодостатнього у своїй фактурній плоті, що набуває несподіваної для себе категорії — «чуттєвості» і навіть – «сексуальності» в «Рельєфі-VI»» [201, с.369]. Учнями К. Звіринського були такі художники як Роман Петрук, Іван Марчук, Зеновій Флінта. Серед українських митців, котрі також розвивали авангардне мистецтво, можна згадати представників львівської і закарпатської шкіл (Адальберт Ерделі (Гриць), Йосип Бокшай, Андрій Коцка,

Адальберт Борецький, Ернест Кондратович, Василь Габда, Єлизавета Кремницька, Ференц Семан, Павло Балла, Володимир Микита та багато інших).

Український авангард періоду «шістдесятників» розвивався також завдяки діяльності представників одеської школи або ж «другого одеського авангарду», безпосередніх учасників нонконформістського руху і репрезентантів нонконформістського мистецтва відповідно, а саме: Олександра Ануфрієва, Володимира Стрельникова, Валерія Басаньця, Володимира Наумця (члена Міжнародної асоціації художників-мозаїчистів (АІМСА)), Віктора Маринюка, Олександра Стовбура, Станіслава Сичова, Валентина Хруща, Людмилу Ястреб. Всі вони навчалися в Одеському державному художньому училищі імені Митрофана Грекова, разом організовували «квартирні» виставки, а потім приймали участь у закордонних виставкових центрах. Переважна більшість митців одеської школи вимушена була залишити батьківщину в кінці 1970-х – на початку 1980-х рр. – як, наприклад О. Ануфрієва, В. Стрельникова. Інші ж, зокрема В. Хрущ, С. Сичов, Р. Макоєв, переїхали в інші міста СРСР.

У подібному ключі, умовах та обставинах творила значна частина українських митців, котрі віддали перевагу свободі вибору і природному праву на самореалізацію перед «ситим», але скореним життям співця «щасливого життя» радянської людини. Це, насамперед, шістдесятники, про яких сказано багато, але це те, про що не може мовчати людське сумління, зі слів Людмили Тарнавської: «Шістдесятники – спонтанний вияв духовного дозрівання, нового мислення, нової системи цінностей, нового осмислення національного досвіду в надрах тоталітарної системи» [209, с.5].

Одним з яскравих представників одеського авангарду є митець В. Наумець, котрий пройшов у своєму творчому житті через захоплення сюрреалізмом, примітивізмом, абстракціонізмом, мінімалізмом, концептуальним мистецтвом, акціонізмом. Його твори 1980-х рр. вражали своєю емоційністю й естетизмом, яскравістю фактури, часом, навпаки, були

побудовані на додаткових колірних сполученнях, буйстві таких кольорів, як синій, жовтий, червоний. Панівним засобом виразності був колір. Проте з 1990-х рр. основою творчих пошуків стало Світло. З'являється ряд мозаїк із православними сюжетами і вільним художнім трактуванням, із різноманітною палітрою золотих відтінків: «Художник прагнув розвинути звичні кордони і вийти в «інший вимір». «Табуйована» творчість В. Наумця, як не дивно була через наявність релігійної тематики, і в радянські часи в нас, і навіть «там», через архіцинність індивідуальності на Заході, а Володимир відчував себе у ланцюгу художників» [127, с.51]. Так, оригінальними є роботи, в яких використані канонічні сюжети: «Батьківщина», «Білий знак», «Розп'яття». В «білий період» В. Наумець створює наступні самобутні картини: «Владимирська», «Петро й Павло», «Микола», «Спас» й «Трійця».

Сучасна дослідниця О. Котова, характеризуючи творчість В. Наумця, зазначає: «Працює художник, в основному, в галузі станкового та монументального живопису, графіки, мозаїки. Його твори знаходяться в музеях і приватних зібраннях України, Росії, Німеччини, Франції, Канади, США і т.д. Таким чином, Наумець застав і «творчий прорив шістдесятників», і андеграунд 1970-х, постконцептуалізм і трансавангард 1980-х, і радикальність 1990-х, і комерціалізацію 2000-х» [127, с.51–52].

Варто згадати, що в музиці західноєвропейських композиторів «історичний авангардизм» був представлений цілою плеядою стильових напрямків, появою нових композиційних технік і методів написання музичних творів. Проте в українському культурному просторі, хоча й відбувались певні модерні зрушення, насамперед у творчості видатного композитора Б. Лятошинського, але кардинальних новацій, аби бути названими «авангардом», не було. Причини цього явища було цілком зрозумілими, адже в радянські часи відбувалась активна боротьба з «формалізмом» у музиці, найбільш прийнятною була тональна творчість. Натомість, починаючи з 1960-х рр., композитори прагнуть за досить

короткий час засвоїти всі надбання західноєвропейської музики, а згодом їх творчо перевтілювати у власних творах. Причому випробовували вони всі відомі на той час техніки, починаючи з додекафонії.

Сучасний український музикознавець О. Козаренко вказує на те, що процеси, які відбувались в музиці цього періоду, найкраще може позначити термін «неоавангард»: «Постмодерністичний акцент українського музичного авангарду, що виявляється у його запізній появі, компресованому проходженні новітніх європейських напрямів і технік, їх «інтерпретуючій» рецепції вимагає використання префіксу «нео» в загальностилістичному визначенні» [124, с.18].

У відношенні до української музичної творчості 1960-х – 1990-х рр. ХХ століття досить часто застосовують поняття «нова музика». Необхідно пригадати, що цей термін активно використовував Т. Адорно в своїй роботі «Філософія нової музики» (1949) стосовно музики А. Шенберга та його послідовників. У характеристиці Т. Адорно згадуються основні сутнісні риси творчості фундатора «нововіденської школи»: «Його музика більше не стимулює пристрасті, а в невикривленому вигляді реєструє в середовищі музики втілені в ній імпульси підсвідомого, шок і травми. Вони руйнують формальні табу, оскільки ці підпорядковують такі пориви власній цензурі, раціоналізують і переводять у розряд образів. Формальні інновації Шенберга були споріднені змінам виразного змісту. Вони прокладають шлях існуванню нової реальності. Перші атональні твори – це протоколи в сенсі психоаналітичних протоколів сновидінь» [5, с.91]. Саме такі риси можна віднайти в творчості українських композиторів середини ХХ століття.

В українській музичній культурі формується помітна й самобутня в естетичних пошуках група «Київський авангард», до якої входять учні Б. Лятошинського – Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров, В. Губа, В. Загорцев. Через деякий час до них долучаються Є. Станкович, І. Карабиць, О. Кива. Молоді композитори активно прагнули вивчати творчість представників «нововіденської школи» Д. Кейджа, Б. Бартока, Л. Беріо,

В. Лютославського, Я. Ксенакіса та ін. Знайомство з музикою сучасників призводить до появи чисельних творів у таких напрямках: додекафонія, сонористика, алеаторика, конкретна, а згодом й електронна музика. Досить швидко розпочинаються утиски з боку тоталітарної влади, проявом яких були виключення ряду митців зі «Спілки композиторів УРСР». Лише через деякий час їх поновили, після звернення з листами до провідних радянських композиторів, лауреатів Сталінської премії Д. Шостаковича (котрий і сам за своє життя неодноразово зазнавав утисків через свою музику), А. Хачатуряна, К. Караєва.

Для ряду композиторів, що входили до групи «Київський авангард», було притаманне поєднання новітніх технік і неофольклоризму. Так, у творах Л. Грабовського, Є. Станковича, М. Скорика, В. Зубицького, Л. Дичко звернення до народної творчості дало змогу вести мову про «нову фольклорну хвилю». Музикознавець О. Козаренко вказує на якісно новий рівень опрацювання фольклору, яке відбувається у згаданих композиторів: ««Нова фольклорна хвиля» збагатила національний мовний інваріант кількома авторськими версіями комунікату (Є. Станковича, В. Зубицького, Л. Дичко), об'єднуючим моментом для яких є, на думку автора, намагання якомога точніше відтворити дефінітивну структуру сонору фольклорного джерела (аж до використання автентичних народних голосів та інструментів), що майже ніколи не опредмечувалось в попередніх опрацюваннях фольклору. Композитори немов змагалися у витворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів новітніх технік (сонористики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем, розгортанні за їх допомогою недоступних раніше глибинних смислів та контекстів» [124, с.18]. У центрі уваги цих українських композиторів – вічні філософські проблеми, пов'язані з доцільністю, сенсом існування людини, проблеми життя та смерті, плину часу й нескінченного, вічного, співіснування внутрішнього і зовнішнього світів. Сучасна дослідниця О. Городецька слушно стверджує: «Посилюється символічність, багатозначність творів. Діалогічність, запитальність

мистецтва, яке стає посередником між мікросвітом людини і макросвітом буття, спонукають майстрів по-новому осмислити діалогічні у своїй основі драматургічні композиційні принципи» [62, с.244].

Характерною рисою українського музичного авангарду останньої третини ХХ століття стало не лише опрацювання композиторських технік, а й те, що період звернення до них не обмежився одним чи двома десятиріччями. Окремі композитори змогли не лише опанувати сучасні техніки композиції, але й прийшли до створення власних оригінальних. Сучасна дослідниця П. Рудь вказує на досягнення в цій сфері композитора Л. Грабовського, який «починає засвоєння авангарду з дисонантного контрапункту та асиметричних поліритмічних комбінацій. Пізніше він звертається до афористичної манери поствеберніанців, алеаторних ритмів, часової нотації Л. Беріо; використовує незвичні тембри. У 1970-х роках композитор розробляє теорію «стилістичної модуляції» та започатковує власний творчий метод «алгоритмічної композиції», заснований на теорії множин та використанні комп'ютерних технологій» [217, с.337–338]. Погоджуємося, що постать Л. Грабовського є надзвичайно важливою в контексті розвитку українського авангардного руху 1960-х рр. Він був першим композитором в українському музичному просторі, який розпочав працювати у додекафонній техніці. Мистецтвознавець О. Дубинець вказує на те, що використання цієї та інших авангардних технік ніколи не робили музику Л. Грабовського неемоційною: «Він слідує алгоритмічним розрахункам, а також математичним і нумерологічним принципам, які дозволяють об'єднати ціле і розчуті нові звукові шляхи – рафіновано-сонористичні, «конкретні», алеаторичні, що часто засновані на переміщеному в інородне середовище українському фольклорі» [94, с.92].

Наголосимо на тому, що власне не всі представники музичного авангарду прагнули називатися авангардистами. Скажімо, для Л. Грабовського, сам термін «авангардизм», за визначенням того часу, містив у собі певне негативне забарвлення, нігілізм, епатаж, які реалізовувалися на

музично-естетичному рівнях. Композитор, радше, прагнув вбачати у ньому позитивні риси: «Тому для мене авангардизм – це скоріше був пошук нової естетики, а не створення нових, небачених і епатажних поєднань; це пошук чогось ніби пропущеного, обійденого і кинутого непоміченим, чим із будь-якої причини знехтували. Зокрема, це прикордонна зона між тональністю і атональністю, що якіюсь мірою покривається тими співзвуччями, які мені вдалося отримати в результаті запуску випадкових процесів» [94, с.97].

Метод Л. Грабовського найбільш завершеного вигляду здобув у його творі «Concerto misterioso». Л. Грабовський обирав довільно пісню з зібрання, що налічувала більше ніж п'ятсот пісень Явдохи Зуїхи з Вінницької області, потім визначав модальний лад, певну звуковисотність, в яку він транспонував фрагменти, а також одну з форм модус-кватерніона – оригінал, інверсія, ракохід або ракохід інверсії, накладаючи їх на попередньо складену ритмічну сітку. В авангардній музиці зросла роль творчості виконавської, адже відтепер звучання п'єси багато в чому визначалась баченням чи волею того, хто її грав. У творчому доробку Л. Грабовського був також експериментальний твір для валторни соло «Concoursuono», в якому на десяти рядках в одному і тому ж ритмі було записано декілька стилістичних версій: одна – фольклорна, інша – полідіатонічна, третя – зі звукоряду моноінтервальної структури, четверта – з використанням суто класичних моделей і звукорядів. Існували позначки щодо можливості переходу з одного рядка на іншу за вибором виконавця.

Слід відзначити, що український музичний авангард того часу був тісно пов'язаний із живописним та поетичним. В. Сильвестров зазначає, що для нього період захоплення авангардом розпочався завдяки друзям-художникам Г. Гавриленко, В. Ламахи, В. Барському. А всі вони цікавились музикою і за специфікою творчого мислення були близькі до В. Кандинського та К. Малевича. В. Сильвестров згадував: «Я зрозумів, що всі ці архітектони і об'єми К. Малевича вплинули на розповсюдження авангардних мас, на зібрання у якісь структури: у тебе є якась конкретна

структура, вона повинна мати певний більш чи менш осяжний зоровий образ і коли він є, то є надія, що слуховий образ також буде впорядкований» [229, с.162]. Отже, можна вести мову про безпосередній вплив на формування творчого обличчя групи «Київський авангард» не лише західноєвропейської музики 1920–60-х рр., а й видатних ідеологів «історичного авангарду» – В. Кандинського, К. Малевича, В. Хлебнікова та інших. Л. Грабовський у своєму циклі «Коли», звернувся до поезії В. Хлебнікова, поєднавши авангардне звучання з елементами імпресіоністичного милування. В інтерв'ю, проведеному у 2015 р., Л. Грабовський говорив про свої плани повернутись до віршів В. Хлебнікова, які коливались між драмою та візуальними образами, а отже, могли бути реалізованими у вигляді мультимедіа.

Окремі з композиторів згодом полишили ряди авангардистів. В. Сильвестров, після етапу захоплення технічними новаціями, перейшов до «нової простоти», «тихої музики». Сам композитор назвав цей обраний напрямок мета-музикою (метафоричною музикою). Досить часто він відмовлявся від сталих форм і структур, створюючи абсолютно новаторські. На його думку, існував тип авангарду, пов'язаний із генезисом форми та музики, який прагнув продемонструвати сам акт творіння. Для авангардної музики була притаманна робота не лише з музично-інтонаційним рівнем, а й з усіма засобами виразності одночасно. Так, наприклад, у класичному творі головним був текст, а динамічні відтінки (піано, форте) могли прописуватись потім. Проте в авангарді йде робота з динамічним нюансуванням, як і з інтервалами.

Так само й В. Годзяцький, який працював у сонористиці, електронній конкретній музиці, після 1980-х рр. перейшов до неоромантизму. Подібна стильова «модуляція» була зумовлена зміною світоглядних установок і не повинна розглядатися як певний регрес. Навпаки, багато в чому композитори випередили свій час, адже однією з провідних тенденцій початку ХХІ

століття є звернення до неоромантизму, посилення ролі фольклорного начала, панування «музики тиші».

У творчій діяльності представників музичного «Київського авангарду» відбувається як переосмислення вже сталих музичних жанрів, так і створення принципово нових, визначити форму яких виходячи з назви неможливо. Ця тенденція відповідає аналогічному прояву в межах західноєвропейського авангарду-ІІ, коли композитори пишуть твори на зразок «Поліфонія Х», «Структури» П. Булеза, «Мікрофонія І», «Контакти» К. Штокхаузена та ін. Творче переосмислення класичної сонатної форми можна дослідити на прикладі одного з найбільш авангардних творів 1960-х рр. – «Ритми» для фортепіано В. Загорцева (1967, друга редакція – 1969). Особливості втілення принципу сонатності окреслює О. Городецька: «Розгортання музичного процесу настільки специфічне, що звичайні константи формотворчого процесу, як початковий імпульс, експозиція, каданс, розвиток, реприза майже не виявлені. Етапи шляху звучання скоріше нагадують хвилі або фази поступового наростання, а потім – спаду напруження різної інтенсивності і тривалості. Вони виражені або у кілька тактових широких побудовах, або у миттєвих «спалахах» із групи звуків» [62, с.246]. Хвильовий принцип розвитку, своєрідні флуктуації нагадують принцип композиції в межах електронної музики.

Інакше був організований музичний твір В. Годзяцького – соната № 2 для фортепіано (1973), в якій залишається сталою форма, проте принципово іншим стає її внутрішнє наповнення, адже композитор обирає одну з основних сучасних технік – серійний принцип у поєднанні з алеаторикою та сонорикою. Композитор використовує серію (послідовність з 12-ти тонів, яка становить ядро композиції) в якості тем І та ІІ частин твору, що створює «характерну для додекафонії стильову нівельованість і надає схожості обом частинам» [217, с.339]. У більш ранньому творі В. Годзяцького «Розриви площини» (1963) можна віднайти вплив музичної стилістики А. Веберна. В основі закладено серію, твір є атональним, метрична система, що заснована

на змінних метрах, підкреслює наскрізність часової музичної організації. Важливим виразним засобом у творі є фактура. О. Суховерська зазначає, що «характерне ущільнення та розрідження фактури втілюють програму твору. Так, «Розриви площин» можна інтерпретувати як розриви різних рівнів музичної тканини. Формується своєрідна бінарна опозиція стабільності-нестабільності або дискретності-лінеарності, яка є циклічною, а, отже, безкінечною, за своїми властивостями» [237, с.110].

Досить показовою з точки зору відродження естетичних ідеалів авангардизму в українському мистецтві часів здобуття і утвердження незалежності стала група художників, зібраних під назвою «сквот «Паризька комуна»». До неї входили Леонід Вартиванов, Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Дмитро Дульфан, Ілля Ісупов, Дмитро Кавсан, Андрій Казанджій, Павло Керестей, Олександр Клименко, Максим Мамсіков, Кирило Проценко, Олександр Ройтбурд, Арсен Савадов, Юрій Сенченко, Юрій Соломко, Валерія Трубіна, Василь Цаголов, Ілля Чичкан та багато інших. Більшість із них – випускники Київського художнього інституту.

Власне назва цього мистецького утворення – «сквот» – означала нелегально зайняте приміщення або будівлю, перетворене в колективне житло і місце для занять творчістю, яке було розташоване на київській вулиці Паризької комуни, що зараз має назву Михайлівська. Період перебування у цьому сквоті обмежувався 1990–1994 рр., коли розпочався ремонт у згаданій будівлі. За ініціативою О. Клименка, сквот був започаткований у відселеному для капітального ремонту будинку. Група митців влаштовувала різноманітні виставки («Художники Паризької комуни», 1991), перформанси, інсталяції.

О. Петрова вказує на абсолютну унікальність факту, що група «Паризька комуна» стала частиною художнього процесу, на яких не тиснув мейнстрім. «За свободу творчості ця молодь не боролася – за них цю дорогу в нерівній боротьбі з ідеологами соцреалізму проклали митці 1970–1980-х. В аурі політичного туману свобода впала до рук новаторів як манна небесна. Отже, свобода суспільства дозволила групі «Паризька комуна» увійти до

активної експозиційної практики в формі скандалу» [207, с.50]. Досить важливим аспектом, який споріднював діяльність митців цього угруповання з історичним авангардизмом, є поодинокі прагнення створити творчі «дуети». Скажімо, співпраця в межах проектів об'єднувала А. Савадова та Г. Сенченко, А. Савадова й А. Харченка, О. Тістола і М. Маценко.

Їх діяльність визначалась дослідниками як синонім «нової хвилі» у мистецтві. Г. Складенко відзначає важливе значення їх діяльності: «Отже, «нова хвиля» значною мірою окреслила масштаби «сучасного українського мистецтва», висунула своїх лідерів, які протягом наступних років визначили головні спрямування його актуального простору» [231, с.194]. Проте, як зазначає Г. Складенко, в 1995 році «нова хвиля» припиняє своє існування. Причин було чимало, адже в 1993 році загинув один з головних ідеологів та талановитих митців групи О. Голосій, а через два роки відбулось brutальне закриття міжнародної виставки «Київські художні зустрічі» в Українському домі, причиною чого стала як офіційна цензура, так і розбрат серед творчої групи.

Повною мірою діяльність представників «Паризької комуни» була своєрідним продовженням ідей авангарду, як стосовно ірраціональних мотивів, пов'язаних зі сферою підсвідомості, так і стосовно бунтарства й епатажу, притаманних «історичному авангарду». Українська дослідниця Г. Меднікова окреслює основні напрямки їх мистецьких прагнень: «Основний пошук художників у 90-ті роки здійснювався в царині позараціонального суб'єктивного. Інтуїції, «духовному зору» надавалися привілеї. Це характерно для творчих груп «Седнів I», «Седнів II», так і кола «Паризька комуна» (ідеолог О. Соловйов), а також для одеситів, які на III Міжнародному арт-фестивалі (1998 р.) представили проект «Тихий карнавал підсвідомості» (Л. Нестеренко, В. Овсейко, Р. Гарасюта, В. Харченко). З підсвідомості художника – на полотно, з полотна – через осі і свідомість – у підсвідомість глядача. Це одвічний шлях мистецтва – тихий карнавал

підсвідомості» [178, с.207]. Для них притаманне також поєднання раціонального та чуттєвого начал, різних стилів та культур.

Розвиток і просування мистецької практики представників «нової хвилі» здійснювалось завдяки роботі певних інституцій, спрямованих на висвітлення діяльності сучасного мистецтва. Так, після того, як О. Ройтбурд у середині 1990-х рр. очолив філіал «Центру сучасного мистецтва Дж. Сороса» в Одесі, його ключовим завданням стало просування «мистецтва об'єкту», хепенінгів, outsider art – мистецтва, пов'язаного з творчістю груп, що вважаються маргінальними з психіатричної точки зору, – це роботи душевнохворих, ув'язнених, медіумів, які зазвичай створюються спонтанно та не регулюються жодними правилами чи культурними нарративами.

Філософським підґрунтям, що надихало діячів «Паризької комуни», стали праці провідних мислителів ХХ століття, хоча звертались митці швидше до окремих вподобаних ідей, аніж до повноцінних концепцій. Про це зазначає, зокрема, О. Петрова: «Опору знаходили у філософах постмодернізму, але з глибоко драматичних, повних аналізу та гіркоти текстів Фромма, Дерріда, Батая, Бен'яміна, інших мислителів ХХ століття, механічно висмикували окремі пасажі, зручні для мотивації почасти однієї лише зухвалості <...> Філософські концепції неklasичної філософії стали опорою для розвитку в українському художньому середовищі практики ірраціонально-підсвідомого живописного жесту, інших проявів суб'єктивного плюралізму» [207, с.50].

Отримавши своєрідний поштовх у напрямку авангардного мистецького підходу, згадані художники все ж досить по-різному підходять до вирішення мистецьких завдань, що, безумовно, відображається в їх картинах та творчих інсталяціях, колажах тощо. Українська дослідниця С. Стоян, аналізуючи специфіку творчих пошуків представників національної художньої школи, відзначає надзвичайно високий рівень сучасних митців. Вкрай складними і символічно насиченими є твори О. Клименка: «Містичною спрямованістю

відзначаються твори київського художника Олександра Клименка, який у циклі робіт в проектах «Гоа», «Солярний гедонізм» інтерпретує власні художні образи в контексті ідей сакральної ініціації, візуалізації трансцендентного, космічного простору, а також звернення до солярних колоподібних символів, що наділяються автором сакрально-символічним змістом» [236, с.308].

Діяльність більшості представників «Паризької комуни» можна зарахувати до напрямку трансавангард. Про це досить влучно зазначає український естетик В. Личковах: «Уже близько 30 років у Києві існує інституційно захищений національний варіант «трансавангарду» – це художня течія, що є універсальною (трансісторичною) і претендує на статус саме «сучасного» (contemporary) мистецтва. Точніше, трансавангард позначає певний особливий стан мистецтва, яке перебуває між авангардом і ще «чимось», що зараз попереду, тобто між минулим і теперішнім, у ситуації «post»» [156, с. 114].

Власне початок українського трансавангарду досить важко чітко означити. Так, при аналізі української скульптури наприкінці ХХ століття досить непростим завданням є визначення її стилістичної приналежності. Часто виникає ситуація, коли мистецьке явище вже помітне, але його означення й еволюційні рамки поки що не склалися.

На думку В. Личковаха, характерні риси трансавангарду, такі як мультикультуралізм, полістилізм, полілог: «Знаходячись у парадигмі мислення й візії світу, трансавангард актуалізує всю духовну історію людства, а надто модернізує культурні феномени й артефакти у сучасних художніх контекстах. Його засаднича особливість – полістилізм, взаємне накладання розмаїтих стильових домінант через їхнє цитування й діалог (полілог)» [157, с.14]. Український трансавангард виник, як зазначає В. Личковах, як «передчуття кризи марксистського «перфекціонізму»», коли ідея коловороту, вічного повторення образів, символів, поступились місцем ідеї лінійного розвитку історії культури. Такі митці, як А. Савадов, О. Харченко,

О. Гнилицький, О. Ройтбурд, творчість яких в повній мірі можна віднести до трансавангарду, відчули себе «блудними синами», що повернулись у батьківську хату. «Збагачені досвідом історії мистецтва, в тому числі й національного, вони не позбавились «комплексу Одиссея» і в своїх мареннях та художніх перцепціях синтезують культурні «душі» й «коди» всіх епох – від пірамід і сфінксів до відео-арту і віртуальної реальності» [157, с.15].

Подібними рисами, як вказує український дослідник, наділена й постать Ольги Петрової – митця, філософа, куратора. Її живописний світ поєднує діалектично протилежні елементи, дольного та горнього, сакрального та профанного: «Світ Ольги Петрової в малярстві – саме такого ґатунку; він підноситься і до «раю» з його чистотою помислів і відчуттів, і грає в клоунаду життя з її трансавангардною сумішшю форм і цитатних гештальтів» [157, с.16].

Отже, творчість окремих представників «Паризької комуни» може бути зарахована до трансавангарду. Окремі з них відтворюють вульгарне, маючи переконання, що все, що природне, огидним не буває, а шок і потрясіння не завадять реципієнту. Однією з рис авангардизму є прагнення до бунту, епатажу, кічу, провокації, нігілізму і своєрідної зверхності, на що вказує О. Петрова, вважаючи, що можна говорити про український феномен «мистецтва потворного» в межах трансавангардизму кінця ХХ – початку ХХІ століття, що був і залишається справою нечисленної групи художників, згуртованих навколо О. Соловйова, О. Ройтбурда, А. Савадова, В. Цаголова. Досить часто митці просто прагнули шокувати публіку, не вкладаючи жодних соціально важливих проблем у свої твори. Дослідниця виокремлює постать А. Савадова, який, на її переконання, є хрестоматійним прикладом функціонування ідей фрейдизму. В його проектах звертається увага на важливі події суспільства, відбувається викриття соціальних пороків. «Проект «Донбас-шоколад» – втілення катакомбної приреченості й алогізму в долі шахтарів (контраст людини з підземелля та балетної пачки). Фотоцикл «Донбас-шоколад» – відбиток трагізму та побутового ідіотизму, атмосфери, в

яку кинуто громадян України» [207, с.57]. Його роботи – своєрідний «трагедійний карнавал».

Подібна тенденція є певним продовженням окремих результатів мистецької активності західних авторів, зокрема П. Мандзоні. В творчості цих представників можна віднайти яскраві прояви іронії. Варто згадати роботу О. Ройтбурда «Тарас Шевченко» із серії «Если в кране нет воды» або «Розіп'ятий Будда». Переліченим вище художникам притаманне анатомічне спотворення людського організму, загострення уваги на окремих проявах його органічної функціональності тощо. Очевидно, такий підхід у багатьох викликає явну відразу, а надто приховане відторгнення від біологічного начала, відмову біологічному в потенції бути красивим, і, як наслідок, блокування навіть самої ідеї, а тим паче наміру бачити тіло досконалим, здоровим, потужним, розвинутим. Інші інтерпретації підштовхують до переконання, що себе треба любити таким, як є, тобто відмовитися від будь-яких намірів та спроб розвиватися далі в усіх напрямках.

О. Петрова зазначає, що своєрідним вихідним пунктом багатьох представників «Паризької комуни» стала боротьба з художньою традицією минулого, акцент був на показі табуйованих тем, сороміцького: «В такий спосіб реалізувалася ідея Ж. Батая про жахливе, сороміцьке як мистецьке. Персонажі, що відправляли «малу нужду», та сексуальні маніяки в проектах В. Цаголова забруднили навіть інтер'єр палацу XVIII століття у Венеції. Такого самого гатунку були хепенінги О. Гнилицького, О. Ройтбурда, А. Казанджия, А. Панасенка, І. Гусєва» [207, с. 53]. Ці провокативні проекти повинні були завдяки шокуванню публіки розкрити потаємні вади суспільства споживання, зацентувати увагу на моральних «хворобах» людства на межі століть: «Усе це мусило втілювати спалахи підсвідомого, можливо, унаочнювати «концепцію шоку» (за В. Беньяміном), «табуйоване» (за Ж. Батаєм), а по суті було запереченням духовності та божественного начала в людині» [207, с.54].

Можна провести певну аналогію між тематикою творчості представників «Паризької комуни» та митців періоду *Fin de siècle*. Йде мова про апокаліптичні мотиви, які притаманні для умонастроїв межі століть. М. Каранда досліджувала неорелігійний мотив у мистецтві як естетичний концепт, його становлення в категоріальному апараті естетики й утвердження в художній практиці кінця XIX – початку XX століть [116]. З. Алфьорова згадує наступні роботи діячів групи, в яких проявляється подібна тематика: «Танатальний «початок» у проекті І. Чичкана «Сплячі принци України», його «Мавпи» (мавпи, які в європейській символічній традиції символізують гріховність, нерозумність людської природи); відома серія «М'яких жахів» В. Цаголова, абсурдистські «могили» О. Гнилицького та Д. Дульфана («Могила для тамагочі», наприклад) – усі ці візуальні проекти українських митців виявляють депресивність і невизначеність тієї атмосфери, в якій існує мистецька спільнота на межі століть» [8, с.158]. Певна еkleктика була притаманна не лише в групі, але й важко віднайти єдину домінуючу лінію у творчості одного митця. Прикметно, що первинний поштовх до бунтарства й епатажу на початку XXI століття почав замінюватися менш радикальними формами, що було зумовлено потребою досягнути успіху на шляху до самоокупності власної творчості. У зв'язку з цим О. Петрова вказує: «Дискредитацією «актуального радикалізму» є теза І. Чичкана: «Сучасне мистецтво в жодному разі не є епатажем. Цей час пройшов <...> Сьогодні це поважний бізнес»» [207, с.59].

Відзначимо, що в творчості О. Ройтбурда 2008–2010 рр. присутня абсолютно різна тематика. Так, ряд творів із циклу «Майстер чоловічих та жіночих напівфігур» (2009) подані на нейтральному тлі та не демонструють ставлення автора до персонажів, це радше констатація реальності, хоча й у дещо іронічному вигляді: «Застиглі на поверхні невеликих, всього 80x100 см, спільним для всього циклу полотен у відстороненій іронічності художника (іронічності, уважність котрої цілком варта деяких форм пошани) вони перетворені портрети часу, симптоми епохи, ба навіть добре налагодженого

слайд-шоу актуального культурного контексту. Це відчуття важить для глядача більше за інші, – обличчя виринають із течії часу і пропадають у ній, залишаючи на згадку відчуття легітимної химерності зафіксованої епохи» [208, с.221]. Сама назва серії відсилає нас до нідерландського живопису 1530-1540-х рр., адже сучасні науковці об'єднали під ім'ям «Майстра жіночих півфігур» групу митців, котрі малювали поясні портрети молодих жінок. Окремі роботи багато разів повторювались, що могло бути зумовленим спільною працею митців в одній майстерні. Найбільш відомими є роботи «Мадонна з немовлям» та «Музикантші». У серії О. Ройтбурда цікавим елементом є присутність сакральної символіки, що може бути представлена як відсторонено, так і в іронічному ключі. На картині «Православна жінка» ознакою релігійної приналежності є жест, пов'язаний із перехрещенням, в роботі «Хасид з Торою» – сама Тора. Так само релігійні мотиви присутні в серії «Ройтбурд vs Караваджо», де елементи біблійних сюжетів поєднуються з малюнками, які може змалювати графітист–початківець. Перегляд циклу спонукає звернутись до творчості М. Караваджо, аби віднайти першоджерела, порівняти їх з роботами О. Ройтбурда та спробувати досягнути, в чому ж полягав авторський задум. Сучасна авторка Б. Пінчевська зазначає: «Звертаючись до біблійної теми в мистецтві, актуальне мистецтво переосмислює його; цей процес рідко коли набирає форм висловлення глибокої поваги, натомість змушує відкривати цілком несподівані сторони сталих конструкцій, хай навіть довкола них і будувались цілком регламентовані діалоги протягом останніх щонайменше 5–6 століть – у живописі, в 21 вік – в історії іудео-християнської цивілізації» [208, с.228]. М. Караваджо був одним із родоначальників реалізму, який прагнув відійти від канонічності біблійних сцен. Тому своєрідний діалог із ним сучасного митця може означати прагнення здійснити ключовий поворот у мистецтві сьогодення, який пов'язаний із відкиненням можливості зображувати реальність, не іронізуючи. Цей діалог стильових напрямків і традицій яскраво демонструє риси мистецтва трансавангарду.

Ілля Чичкан – ще один представник «Паризької комуни», який називає себе засновником «психодарвінізму». Сутність його ідеї полягає у поєднанні поглядів З. Фрейда та Ч. Дарвіна, коли мавпи, яких зображує у своїх роботах І. Чичкан. Мавпи як персонажі максимально олюднюються, зображуються у одязі, наділяються людськими рисами, стають схожими на відомих діячів культури та мистецтва, на політиків. Ідея психодарвінізму полягала у спробі довести, що в основі еволюції були закладені психічні, а не біологічні переваги, як вказував Ч. Дарвін. Більше того, саме ірраціональні емоції перетворюють мавпу на людину і аж ніяк не праця.

Для І. Чичкана, що називає себе соціопатом, зображати людей є справою складною, адже для того, щоб зробити це, необхідно зануритись у їх внутрішній світ. Він працює не лише у живописі, але й створює фотографії, інсталяції, перформанси, різноманітні арт-об'єкти. В серії «Задний проход в музей» (2011) він експериментує з вуличним мистецтвом, співпрацюючи з граффіті-художником PSYFOX, поєднуючи олійний живопис та графіті, створене за допомогою балонів. Головними персонажами так само є мавпи, причому в основі картин закладений принцип іронізування над культурою масового споживання. Це своєрідна гра контекстів та смислів. Так, приміром, у роботі «Saatchi» з вищезгаданої серії представлена емблема кінокомпанії «Paramount Pictures», яка замінюється на надпис «Paranoid Painting» («Параноїдальний живопис»), що свідчить про самоіронію митця стосовно власного мистецтва. Мавпа, з абсолютно нейтральним, навіть байдужим виразом обличчя, спрямовує пістолет на уявного глядача, ймовірно уособлюючи збайдужіле сучасне людство, що вбиває без жалю. Ще однією аналогією постають чисельні екранізації роману французького письменника П'єра Буля «Планета мавп». В верхньому куті роботи змальовано пухкого амура, який відсилає до мистецтва доби Відродження, а поруч з ним «амури» XXI століття – емотикони (смайли) з крильцями та німбами, що регочуть. Низ картини обрамлений чисельними мухоморами, зображення яких нагадує роботи вже декількох майстрів – Івана Шишкіна «Мухомори» (1880–1890),

київських художників братів-близнюків Сергія та Олександра Харуків «Мухомори» (2007) та ін. Тут бачимо поєднання раціонального й емоційного, свідомого та підсвідомого, гру сенсів. Кольорова гама наближується до тієї, яка є притаманною для абстракціонізму, – поєднання яскраво жовтого, червоного, бірюзового кольорів на задньому тлі картини, а також коричневого і тілесного в її центрі. Ще більш очевидним смисловим посиленням є сама назва роботи «Saatchi», яка є алюзією до постаті Чарльза Саатчі – власника The Saatchi Gallery, головним спрямуванням якого є підтримка сучасного мистецтва, зокрема робіт учасників об'єднання «Молоді британські художники» – Демієна Хьорста та Трейсі Емін. Отже, кожна робота І. Чичкана стає місцем зустрічі декількох епох, стилів, смислових центрів і мало поєднаних у єдине ціле зображень, що притаманне для трансавангарду.

Інший контекст можна зустріти у творчості художника, життя якого було невблаганно коротким, адже його «Доля зріла катастрофічною краплею» [238]. Своім творчим кредо Олег Голосій поділився у вступній статті до свого першого каталогу, який побачив світ у 1990 р.: «Жити без чому і задля чого, в самовідданій щирій експресії» [238]. Провідною темою, яку він намагався розкрити в своїх творах, стала проблема світовідчуження людини, а надто сучасної. При цьому, людина або приймає все як є і схиляється перед тиском світу, особливо матеріальних речей, поринаючи в прірву відчуження, або бунтує, і в тому, і в іншому випадку формуючи проект самої себе або обираючи саму себе. О. Голосій обрав шлях самоствердження, пошуку себе, а тому в виразній за своїм сюжетом картині «Фантастика» ніби екстраполює власний принцип світовідчуження і пізнання: «Якщо це і погляд вдалечінь, то вдалечінь самого себе» [238].

В сучасному українському мистецькому просторі одним з яскравих представників трансавангарду є закарпатський художник Ловрант Бокотей, який, розвиваючи традиції авангарду початку ХХ століття, синтезує здобутки різноманітних художніх епох і стилів, що можна визначити як своєрідний «мультикультуралізм». Основою творчого методу художника є поєднання

різних прийомів, які допомагають сформувати новий погляд на предмет, що є об'ємним, повним, емоційно насиченим.

Цікаво, що внаслідок заборони на творчість, якої зазнав Л. Бокотей за часів радянської влади, багато його робіт було створено спочатку уявно, а лише з 1988 р. вони змогли збути своє матеріальне втілення. Так, можна виділити декілька груп серед мистецьких полотен художника. До першої можна зарахувати своєрідні «романи» Л. Бокотея «Колесо фортуни», «Квантовий стрибок», «Ярило в мегаполісі». Сюди ж можна зарахувати роботи «Крах комунізму» й «Око Боже». До другої групи символічно насичених робіт належать «Голограма» (1990) та «Дромадер» (2002). Третя група містить роботи, пов'язані з мистецтвом жестів.

Сучасна дослідниця Ліанна Бокотей зазначає про своєрідну трансгресію стилю митця. Згідно цьому принципу, історія вселюдського духу, розвиток культурної свідомості неможливий без естетичної змінності чуттєвих відносин. Слід акцентувати, що власне творчість художників трансавангардистів має виражений філософський характер, адже нерідко їх мистецькі роботи спрямовані на перехід, прорив за наявне буття. У його творчості поєднані символізм, метафоризм із колоризмом, асоціативна візуальність. Ліанна Бокотей визначає художній метод Л. Бокотея як формулу, що має аббревіатуру «МІМІКА», яка, з одного боку, трактується як реакція людського обличчя, що є джерелом інформації, а, з іншого, розшифровується як поєднання наступних понять: медитація, інтуїція, модулі, інтеграція, конструкція, адаптація [30, с.77]. С. Стоян у монографії «Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві» відзначає зв'язок традицій і новаторства української художньої школи, що проявляється у створенні робіт зі складним смисловим навантаженням: «Звертаючись до європейських традицій абстрактного живопису, українські майстри насичують їх глибоким містико-символічним змістом, виявляючи архетипову вкоріненість тяжіння до сакрального в українській культурній традиції» [236, с. 308].

Дещо осторонь головного напрямку трансавангардного мистецтва тримається Ілля Ісупов, що працює в стилі Contemporary-art та Art Brut, намагаючись таким способом розривати культурні шаблони, притаманні мистецтву, тримаючись у полі соціально-культурного аутсайдингу. Як стверджує ще один помітний митець «нової хвилі» Дмитро Дульфан: «У кожного своя місія і своя мораль. У художників в тому числі» [89].

Відзначимо, що в сучасному мистецькому просторі України активно функціонують і традиції абстрактного живопису. Такий тип зображення притаманний ряду авторів, насамперед, можна згадати роботи київського художника О. Малих «Ландшафти» (2008), «Beautiful Карпати» (2008); А. Гідори «Місце очікування № 2» (2005–2006), «Тінь вітру I» (2007), «Місце присутності 2» (2004–2005); С. Савченка «Палм Біч» (2007–2008), «Міський пейзаж» (2008). Дослідниця М. Юр зазначає: «Разом із тим інтерес до геометризації форм, структурування, чіткої колірної градації продовжив розвиток «геометричної» абстракції серед молодих художників України. У цьому контексті плідно працюють О. Яковлев («Колір і план I» 2005, «Колір в космосі» 2005), Г. Пісарєв («Червоне і зелене» 2004, «Сад каменів–1» 2004). Є. Рахманін («Композиція з жовтим колом» (1993) та ін. [271, с. 100].

Якщо характеризувати стилістику сучасної української композиторської творчості наприкінці ХХ–початку ХХІ століття, то помітними є процеси, подібні до тих, що відбуваються в живописі трансавангарду. Це, насамперед, гра зі стилями, жанрами й музичними формами. Г. Ніколаї характеризує особливості української музичної академічної культури наступним чином: «полістилізм як мета-мова, що об'єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, а також постійне прямування до універсальних категорій. Музичний полістилізм не порушує індивідуального стилю композитора, але стає певною універсальною мовою, універсальним стилем, «мета-стилем», який знімає суперечності та об'єднує за своєю суттю художньо-світоглядні традиції різних епох і культур, що їх віддзеркалюють музичні стилі» [196, с. 131].

Композиторська школа України початку ХХІ століття представлена декількома поколіннями авторів, які сповідують різні творчі традиції. Перше з них – це «класики» – Л. Дичко, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, Г. Ляшенко, М. Скорик, Є. Станкович. Частина авторів входила до групи «Київський авангард», для їх творчості характерне звернення до усталених академічних жанрів (симфонія, симфонієта, соната, концерт та ін.), а музична мова може бути пов'язана як з атональністю чи ладовістю, так і тональністю. Покоління їх колишніх учнів, що вже давно стали майстрами, – це композитори І. Алексійчук, М. Денисенко, М. Ковалінас, Ю. Щербаков, Л. Юріна, які працюють у нових жанрах, обираючи складні композиторські техніки, що були притаманні діячам «Київського авангарду» – серійна техніка, алеаторика, сонористика. І перша, і друга група композиторів здебільшого працюють із «живими» акустичними інструментами. Ще одна група композиторів, яка виділяється насамперед завдяки використанню методу композиції, – це адепти сфери електроакустики. Власне, їх творчі експерименти реактуалізують термін «нова музика», якою позначене те звукове поле, що перебуває на межі мінімалізму й сонорики. Це композитори А. Загайкевич, В. Польова, які вже давно відомі в музичному просторі України, та молоді композитори – М. Коломієць, О. Шмурак та ін. Діяльність А. Загайкевич, що є куратором міжнародних проектів електроакустичної музики «Електроакустика» (з 2003), «ЕМ-візія» (з 2005), головою Асоціації електроакустичної музики при Київській організації Спілки композиторів України (з 2010), є прямим продовженням ідей західноєвропейського авангарду-ІІ. Композиторка навчалась у IRCAMі (Інституті дослідження й координації акустики/музики), заснованому П'єром Булезом, – одним із провідних новаторів музичної мови другої половини ХХ століття. Там А. Загайкевич мала змогу переймати досвід у Б. Ферніхоу, Т. Мюрая, Ф. Манурі. Проте її композиторський метод не є калькою вже відомих авангардних технік, насамперед, завдяки тому, що кожний її твір має яскраво виражений національний колорит. В електроакустичних

перформансах вона досить часто виступає з виконавцями нової імпровізаційної музики, при цьому в якості музичних «цеглинок» – лупів, які стають основою звукового цілого, використовує елементи народних автентичних українських пісень.

Отже, можна підсумувати, що в сучасному актуальному українському мистецтві наявними є декілька тенденцій. Насамперед, відбувається звернення до напрямків «історичного авангардизму», які перестали сприйматись як дещо епатажне та стали своєрідною класикою. Іншою тенденцією є сприйняття ідей авангарду як невпинного прагнення до новаторства, самовираження, пошуку адекватних форм для втілення власних задумів, яке призводить до появи нового мистецького напрямку, як наприклад, трансавангард та інші постмодерністські стилі.

Висновки до другого розділу

У сучасній філософсько-естетичній, а також мистецтвознавчій літературі поняття «український авангард» (авангардизм), яке вводить в обіг А. Наков, асоціюється, насамперед, із творчістю таких знакових митців як О. Архипенко, О. Богомазов, М. Бойчук, Д. Бурлюк, О. Екстер, В. Єрмілов, В. Кандинський, К. Малевич, В. Пальмов, А. Петрицький, М. Семенко, О. Хвостенко-Хвостов. До напрямків авангардного мистецтва зараховують течії, в контексті яких митці відмовляються від міметичного принципу відтворення дійсності, декларується розрив із цінностями попередньої культури, пропагуються авторські погляди на життя та дійсність, культивується епатаж. Основним естетичним принципом українського авангардизму є відмова від надбань класичного мистецтва, наголос на новаторській експериментаторській творчості. Проте гранично напружений художній та філософсько-естетичний діалог авангардизму з попередніми стильовими напрямками не варто розглядати як повне заперечення мистецтва минулого, адже певні точки перетину між ними залишаються.

Авангардистські арт-критерії відмінні від класичних принципів художності тим, що пропонується новий, дераціоналізований тип виразної мови і відповідної картини світу, інший тип репрезентації світобачення, який поєднується з раціоналістичною рефлексією в нехудожніх дискурсах – деклараціях, маніфестах, філософських і лінгвістичних конструктах.

З 1960-х рр. в українському мистецькому просторі відбувається процес відродження ідей авангардизму, який у живописній практиці позначається терміном неоавангардизм. Звернення до ідеалів історичного авангардизму можна відзначити у представників різних самобутніх мистецьких шкіл: київської, закарпатської, одеської та інших. Для неоавангардизму притаманне звернення до надбань історичного авангардизму як до певної зразкової «класичної» системи, що є джерелом для подальших відкриттів у мистецтві.

Традиції неовізантизму М. Бойчука і його послідовників представлені в роботах таких митців, як А. Горська, О. Заливаха, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Севрук, Л. Семикіна. Художники львівської школи (К. Звіринський, І. Янович, Р. Романишин, Ф. Медвідь) на чолі Р. Сельським та архітектори творчого об'єднання «Артес» у своїй творчості звертались до сюрреалізму, абстракціонізму, що супроводжувалося відмовою від консерватизму та натуралізму в мистецтві. Учнями та послідовниками Р. Сельського були К. Звіринський, Д. Довбошинський, Р. Турин. Для творчості К. Звіринського було характерна глибока філософічність у поєднанні з фольклорними елементами.

Діяльність представників одеської школи («другого одеського авангарду») – учасників нонкомформістського мистецтва – О. Ануфрієва, В. Стрельникова, В. Басанець, В. Наумця була пов'язана з захопленням сюрреалізмом, примітивізмом, абстракціонізмом, мінімалізмом, концептуальним мистецтвом, акціонізмом. Серед ключових ідей, що втілились у творчості В. Наумця є колір, світло, використання релігійної символіки.

За часів історичного авангардизму найбільші новації в українському мистецькому просторі відбувалися в живописі, поезії, сценографії, але в музиці початку ХХ століття лише окреслювалися певні модерні зрушення, які не давали змогу зарахувати її до загального авангардного руху. Натомість, в 1960-х рр. в українській музичній культурі формується група «Київський авангард», до якої входили Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров, В. Губа, В. Загорцев, Є. Станкович, І. Карабиць, О. Кива. Їх творча діяльність починалася з досягнення музичних здобутків представників першого авангарду – композиторів «нововіденської школи», Д. Кейджа, Б. Бартока, а також провідних діячів авангарду-II – Л. Беріо, В. Лютославського, Я. Ксенакіса. Виникає ряд творів, написаних у стильових напрямках як історичного авангардизму, так і авангарду-II: додекафонії, алеаториці, сонористиці, конкретній та електронній музиці, в яких відбувається відмова від тонального мислення, переосмислення музичних жанрів та поява нових. Хоча окремі сучасні дослідники застосовують поняття «неоавангардизм» стосовно діяльності групи «Київський авангард», проте в мистецтвознавчій літературі воно немає систематичного використання, замінюючись синонімічним терміном «нова музика». Варто звернути увагу, що саме поняття «нова музика» використовується філософом, естетиком Т. Адорно стосовно творчої діяльності представників нововіденської школи в роботі «Філософія нової музики» (1949).

Характерною ознакою творчості ряду представників групи «Київський авангард» є глибоко-філософський характер музичного мислення та поєднання новітніх композиторських технік з елементами українського фольклору, що призводить до появи «нової фольклорної хвилі». На відміну від представників авангардизму інших видів мистецтва, українські композитори сприймали новації як можливість віднайти нову естетику, а не засіб протесту чи можливість шокувати публіку. Після 1980-х рр. ряд композиторів відмовляється від ідеалів авангарду та приходять до естетичних парадигм неоромантизму, мета-музики, «нової простоти».

Відродження ідеалів і мистецьких течій авангардизму в українському мистецтві наприкінці ХХ століття відбувається в творчості групи художників «сквот «Паризька комуна», до якої входили Л. Вартиванов, О. Гнилицький, О. Голосій, Д. Дульфан, І. Ісупов, Д. Кавсан, А. Казанджій, П. Керестей, О. Клименко, М. Мамсіков, К. Проценко, О. Ройтбурд, А. Савадов, Ю. Сенченко, Ю. Соломко, В. Трубіна, В. Цаголов, І. Чичкан та інші. Ці митці акцентували увагу на ірраціональних мотивах, пов'язаних зі сферою підсвідомості, маніфестуючи естетику бунтарства й епатажу, вони наслідували принципи історичного авангарду. Період творчої активності цих митців ряд дослідників позначали терміном «нова хвиля», який досить сильно контрастував у відношенні до неоавангарду 1960-х рр., що дало змогу зарахувати їх до нової течії – трансавангарду. Окрім активістів «Паризької комуни», визнати приналежними до цього напрямку можна творчість інших художників, що безпосередньо не входили до цього угруповання, як, наприклад, Л. Бокотей, для якого притаманний символізм, метафоризм, колоризм, асоціативна візуальність. Трансавангардні риси присутні в роботах відомого українського естетика, мистецтвознавця, художниці О. Петрової.

Серед характерних домінантних ознак українського трансавангарду є трансісторичність, що проявляється у його позачасовому характері, який зумовлений поєднанням стильових напрямків минулого, активному діалозі між минулим і теперішнім. Це мистецтво, що набагато більше звернене до публіки. Його призначення полягає у тому, щоб викликати її реакцію, проте не завжди позитивну. Завдяки акцентуванню уваги та шокуванню глядачів, трансавангардні митці прагнуть до полілогу з реципієнтами, з минулим, відправляють своєрідні меседжі для майбутніх поколінь. Полістилізм проявляється у вільному поєднанні творчих методів, специфіки композиції та структурних особливостей всіх відомих течій.

Певні риси трансавангарду можна віднайти й у творчій діяльності ряду композиторів ХХІ століття, насамперед А. Загайкевич, творчий метод якої побудований на перетині здобутків західноєвропейського авангарду-II в

сфері електроакустичної музики й українського народного автентичного мелосу. Досить багато експериментів здійснюється у напрямку поєднання комп'ютерного синтезу звуку та звучання «живих» інструментів, яке підлягає обробці в режимі реального часу.

В сучасному актуальному українському мистецтві відбувається звернення до естетики «історичного авангардизму», як на рівні певного еталону для наслідування (авангард = класика), так і в якості стимулу винайдення адекватних форм для втілення власних задумів, що призводить до появи нових творчих мистецьких практик.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено теоретичне обґрунтування специфіки українського авангардизму в межах філософсько-естетичного дискурсу, яке дає змогу окреслити його унікальність та вплив на становлення мистецької практики ХХ–ХХІ ст. Пропонується наступна модель історії авангардних ідей та творчих принципів в українському світі мистецтва: авангардизм, або історичний авангард – неоавангардизм (авангард-ІІ) – трансавангард. У процесі філософсько-естетичного осмислення специфіки розгортання авангардизму в контексті культурно-мистецької практики виявляється його національний колорит. Розв’язання поставлених у процесі дисертаційного дослідження мети й завдань дозволило зробити такі узагальнюючі висновки:

1. Теоретичні передумови виникнення авангардизму пов’язані з філософською думкою кінця ХІХ – початку ХХ ст., яка багато в чому підготувала ґрунт для формування творчого процесу нового типу. Значний вплив на становлення авангардистського художнього світогляду здійснили філософські доробки окремих авторитетних мислителів: А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А.Бергсона, В.Дільтея; засновників і послідовників психоаналізу З.Фрейда, А.Адлера, К.Г.Юнга. Їх міркування стосовно функції та ролі мистецтва в контексті культури, обґрунтування проблеми творчої геніальності митця, розуміння мистецького твору як такого, що здатний наблизити людину до пізнання істини в чуттєвій, а не раціональній формі, створили інтелектуальні умови для появи авангардизму. Найбільш важливими уявляються філософські розвідки, в яких наголошується на тому, що митець позбавлений необхідності відображати реальну дійсність, вільний від етичних приписів і здатний відкрити за допомогою творчості істини буття, чого не можна досягнути раціональним шляхом.

2. Для авангардистського руху, що охоплює першу третину ХХ ст., притаманна внутрішня суперечливість, що зумовлено широкою палітрою мистецьких напрямків, які об’єднані поняттям «авангардизм». Проте є

ознака, що є спільною для всіх течій, – це відмова від традицій класичного мистецтва, в якому домінували засади міметичного наслідування дійсності. Замість заздалегідь відомого шляху власного творчого спрямування, багато митців приходили до нього шляхом експериментів. Провідним принципом є утвердження повної свободи митця, що намагається передати реальність крізь призму власного світобачення або навіть відкрити новий світ та не претендує при цьому на схвальну реакцію публіки. Відповідно змінюється ставлення до митця, що стає своєрідним провідником у світ «нового мистецтва». Проявами авангардизму є створення маніфестів, епатажний стиль презентації творів, що були покликані зруйнувати стереотипи попередніх мистецьких традицій.

3. Поняття «авангардизм», або «історичний авангард» застосовується здебільшого для позначення конкретного унікального феномену в мистецтві та соціально-культурній сфері першої третини ХХ ст. Натомість, поняття «авангард» має більш широке значення, позначаючи новітнє, те, що перебуває попереду та є складовою частиною мистецько-культурних явищ, в яких відбувається циркуляція ідей авангардизму, – неоавангардизм, трансавангард.

4. Український авангардизм досить неоднорідний і умовно може бути поділений на етнічно та глобально орієнтовані напрями. Глобально орієнтований напрям яскраво представлений К. Малевичем, автором своєрідної «ікони» авангардного мистецтва – «Чорного квадрату» та засновником супрематизму, В. Кандинським, родоначальником абстракціонізму, та багатьма іншими. Орієнтир на відтворення специфіки глибинних традицій українського етносу простежується у творчості (візантинізм) М. Бойчука та його учнів, у кольорописі В. Пальмова, художніх замальовках і ескізах до вишиванок О. Екстер, органічному мистецькому поєднанні сучасності й архаїки О. Архипенка, котрий тяжів до реанімації фольклорно-міфологічного світобачення, а також до модернізації естетико-художніх засад творчості народних, себто непрофесійних митців

(самоучок), та інших. Український авангардизм, у порівнянні із західноєвропейським, відзначається більшою простотою, меншою епатажністю. Специфічною ознакою українського авангардизму є те, що він був представлений фактично у всіх видах мистецтва, окрім музичного, яке на той час перебувало на стадії модерних зрушень, але не демонструвало кардинального розриву з тональним мисленням, що було характерною рисою представників «нововіденської школи» – одних із перших апологетів «нової музики» (А. Шенберг).

5. В українському суспільстві 1960-х років відбувається своєрідне відродження ідей та творчих принципів історичного авангардизму, що призводить до появи явища неоавангардизму. Якщо в живописній практиці відбувається часткове успадкування мистецьких надбань першої третини ХХ ст., то в музичному мистецтві виникає угруповання «Київський авангард», діяльність якого не лише в певному сенсі «компенсує» відсутність українського авангардизму в музиці на початку століття, але й синтезує надбання двох етапів західноєвропейського (авангард та авангард-ІІ), творчо переосмислюючи їх. Всі мистецькі прояви українського неоавангардизму поєднують такі риси, як відкинення ідеологічних настанов соцреалізму та звернення до надбань історичного авангардизму як до певної зразкової «класичної» системи, що є джерелом для подальших відкриттів у мистецтві.

В українській живописній практиці, успадковуючи риси бойчуківської школи, вкорінюється монументалізм з елементами візантинізму завдяки таким митцям, як А. Горська, О. Заливаха, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Севрук, Л. Семикіна та інші. В. Зарецький паралельно творить у стилі українського сецесіону, Ю. Луцкевич – у стилі необароко. Під пензлем Т. Голембієвської, Т. Яблонської та інших менш відомих художників розквітає фольклоризм. У цей період також діють львівська (Р. Сельський, К. Звіринський, І. Марчук, Д. Довбошинський, Р. Турин та ін.), закарпатська

(А. Ерделі, Й. Бокшай, А. Коцка та ін.), одеська – «другий одеський авангард» (О. Ануфрієв, В. Стрельников, С. Сичов, В. Хрущ та ін.) школи.

Діячі композиторської групи «Київський авангард», до якої входять Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров, В. Губа, В. Загорцев, Є. Станкович, І. Карабиць, О. Кива, створюють ряд творів, написаних у стильових напрямках як історичного авангардизму, так і авангарду-II: додекафонії, алеаториці, сонористиці, конкретній та електронній музиці, в яких відбувається відмова від тонального мислення, переосмислення класичних музичних жанрів та поява нових. Характерною ознакою творчості представників групи «Київський авангард» є глибоко філософський характер музичного мислення та поєднання новітніх композиторських технік з елементами українського фольклору, що призводить до появи «нової фольклорної хвилі».

6. Третій етап актуалізації принципів авангардизму в українському мистецтві відбувається наприкінці ХХ ст., який позначають термінами «нова хвиля» та трансавангард. Прояви трансавангарду можна віднайти у діяльності групи художників сквот «Паризька комуна», до якої входили Л. Вартиванов, О. Гнилицький, О. Голосій, Д. Дульфан, І. Ісупов, Д. Кавсан, А. Казанджій, П. Керестей, О. Клименко, М. Мамсіков, К. Проценко, О. Ройтбурд, А. Савадов, Ю. Сенченко, Ю. Соломко, В. Трубіна, В. Цаголов, І. Чичкан та інші. Ці митці акцентували увагу на ірраціональних мотивах, пов'язаних зі сферою підсвідомості, маніфестуючи естетику постмодернізму. До трансавангарду можна зарахувати також творчість інших художників, насамперед – Л. Бокотєя. Естетика українського трансавангарду проявляється через іронічне цитування, ірраціоналізм підсвідомого, поєднання стильових напрямків минулого, принцип полілогу і полістилізм. Полістилізм проявляється у вільному поєднанні творчих методів, специфіки композиції та структурних особливостей всіх відомих течій. Певні риси трансавангарду можна віднайти й у діяльності українського композитора А. Загайкевич, яка поєднує здобутки

західноєвропейського авангарду-II у сфері електроакустичної музики та український автентичний мелос.

7. В сучасному українському мистецтві відбувається звернення до естетики авангардизму, як на рівні певного еталону для наслідування (авангард = «класика»), так і в якості стимулу винайдення адекватних форм для втілення власних задумів, яке призводить до появи нових творчих мистецьких практик. Характерною ознакою митців українського авангардизму, неоавангардизму й трансавангарду є менша акцентуація на технічних аспектах як на певній самоцілі чи як на засобі епатування публіки. Звернення до авангардистських течій і новітніх технік здійснюється задля реалізації власного творчого потенціалу. Напрацювання українського авангардизму залишаються джерелом для розвитку експериментальної мистецької практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.) : Теория. История. Поэтика: кн. 1 / Под ред. Ю. Н. Гирина. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – 598 с.
2. Авангард и театр 1910 – 1920-х годов: сборник, Г. Ф. Коваленко (пред. редкол.) – М. : Наука, 2008. – 687 с.
3. Адаскина Н. Л. Художественная теория русского авангарда (К проблеме языка искусств) / Н.Л. Адаскина // Вопросы искусствознания. 1993. – № 1. – С. 20–30.
4. Адорно Т. Теория эстетики / Т. Адорно ; [Пер. з нім. П. Таращука]. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
5. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно; [пер. с нем. Б.Скурадова, вст. ст. – К. Чухрукидзе]. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
6. Аккаш О. Український авангард: еволюція кризь століття / О. Аккаш // Сучасне мистецтво. – 2015. – Вип. 11. – С. 72–78.
7. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л.О. Акопян. – М., 2010. – 855 с.
8. Алфьорова З.І. Посттоталітарні змісти візуального мистецтва в Україні: загальний соціокультурний контекст / З.І. Алфьорова // Культура України. Вип 36. : зб. наук. пр. – Х. : ХДАК, 2012. – С.152–161.
9. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века / В.Г.Арсланов. – М. : Академический Проект, 2003. – 768 с.
10. Батракова С. П. Образ мира в живописи XX века (к постановке проблемы) / С. П. Батракова // Мировое древо, 1992. – №1. – С. 34–41.
11. Батракова С. П. Художник XX века и неклассический язык живописи / С.П.Батракова. – М., 1996. – 158 с.
12. Батракова С. П. Художник играющий / С. П. Батракова // Западное искусство XX век. – М., 2000. – 341 с.
13. Батракова С. П. Художники переходной эпохи (Сезанн, Рильке) / С.П.Батракова // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. – М., 1984. – 72 с.

- 14.Беньямин В. Произведения искусства в эпоху технической воспроизводимости / В. Беньямин // Избранные эссе. – М. : Медиум, 1996. – 372 с.
- 15.Бергсон А. Смех в жизни и на сцене / А. Бергсон. – Спб. : Товарищество XX век, 1900. – 181 с.
- 16.Бергсон А. Собрание сочинений в 5-ти томах / А. Бергсон. – СПб. : Изд. М. И. Семенов, 1913 – 1914. – Т. 4. – 238 с.
- 17.Бердяев Н. А. Самопознание [Текст]: [сочинения] / Н. А. Бердяев. – М. : Эксмо, 2008. – 639 с.
- 18.Бердяев Н. Кризис искусства. / Н. Бердяев. – М. : СП Интерпринт, 1990 (Репринт издания 1918 г.). – 264 с.
- 19.Бессонов Б. Н. Фридрих Ницше. Своевременные или несвоевременные мысли? // Социальная теория и современность. – М., 1993. – Вып. 11. Фридрих Ницше. «Воля к власти». – С. 5–39.
- 20.Біла А. Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму / А.Біла // Михайль Семенко. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2010. – 688с. – («Розстріляне Відродження»).
- 21.Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / А. Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
- 22.Білецький П. О. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. / П. О. Білецький, Д. О. Горбачов. – К. : Наукова думка, 2000. – 240 с.
- 23.Бобринская Е. «Предметное умозрение»: (К вопросу о визуальном образе текста в кубофутуристической эстетике) / Е. Бобринская // Вопросы искусствознания, 1993. – № 1. – С. 87–93.
- 24.Бобринская Е. Футуризм / Е. Бобринская. – М. : Галарт, 2000. – 192 с.
- 25.Бобринская Е. А. Живописная материя в авангардной метафизике искусства / Е. А. Бобринская // Вопросы искусствознания, 1996. – № 2. – С. 32–27.

26. Богомазов О. Живопис та Елементи / О. Богомазов // The Art and the Elements / Упор., пер. укр. Т. Попова. – К., 1996. – 152 с.
27. Богомазов О. Каталог творів / О. Богомазов. – К., 1991. – 20 с.
28. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук та ін. / За ред. Ю. П. Богуцького. – К. : Знання, 2007. – 679 с.
29. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла : сб. эссе / Ж. Бодрийяр ; пер. Л. Любарская, Е. Марковская. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
30. Бокотей Л. Закарпатське візуальне мистецтво – живописна мова трансавангардиста / Л. Бокотей // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів, 2016. – Вип. 28. – С. 70–79.
31. Борисюк І. Постмодернізм в українському живописі / І. Борисюк [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://ukrconf.fl.kpi.ua/?page_id=1017&сpage=1.
32. Боулт Дж. Національний за формою та інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні / Дж. Боулт // ARTUkraine. – 2010. – № 1 (14) січень–лютий. – С. 67–75.
33. Боулт Дж. Перепутья / Предисл. Н. Лобанова-Ростовского: [Про майстрів українського художнього авангарду] / Дж. Боулт. – К. : Наше наследие. – 2007. – № 82. – С. 122–131.
34. Браудо Е. М. Ницше: философ-музыкант / Е. М. Браудо. – СПб. : Атеней, 1922. – 67 с.
35. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри / М. М. Бровко. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2008. – 237 с.
36. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи; пер. с фр. – М. : «Логос-Альтера», «Ессено», 2004. – 200 с.
37. Бычков В. В. Авангард / В. В. Бычков // Новая Философская Энциклопедия. – Т. 1. – М. : Мысль, 2000. – С. 27–34.
38. Бычков В. В. Авангард / В. В. Бычков // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В. В. Бычкова.

- М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С.21–26.
- 39.Бычков В. В. Икона и русский авангард начало XX века / В. В.Бычков [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov/_Ikona.php.
- 40.Бычков В. В. Казимир Малевич / Бычков В. В. // Русское подвижничество / РАН. Науч. совет по истории мировой культуры. – М. : Наука. 1996. – С.399–415.
- 41.Валяєва М. Зі спадщини російського авангарду / М. Валяєва // АртУкраїне. – 2009. – № 5(12) вересень-жовтень. – С. 119–123.
- 42.Вежбовська Л. Р. Український авангардизм у пошуку сакральних форм сучасності / Л. Р. Вежбовська// Питання культурології. – К. : Видавничий центр КНУКІМ, 2014. – Вип. 30. – С. 175–183.
- 43.Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм / Г. Вервес // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 37–43.
- 44.Вернудіна І. Природа художньої творчості в аспекті філософсько-естетичного дискурсу України початку XX століття / І. Вернудіна // Гуманітарний часопис. – Харків, 2008. – №4. – С. 34–39.
- 45.Визгин В. П. Конфликт эстетизма и историзма в философии Ницше / В. П.Визгин // Историко-философский ежегодник. – М., 2001. – №99. – С.228–260.
- 46.Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України / Г. Вишеславський, О. Сидор-Гібелінда. – Париж–Київ, 2010. – 416 с.
- 47.Власов В. Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: терминологический словарь / В. Г. Власова. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 316 с.
- 48.Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга / Н.О. Власова. – М. : Издательство ЛКИ, 2007. – 422 с.

49. Вовкун В. В. Діалогічний потенціал українського авангарду / В. В. Вовкун // *Культура і сучасність: Альманах / М-во освіти і науки України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв.* – К., 2009. – № 1. – С. 44–49.
50. Вовкун В. В. Феномен авангарду: досвід термінологічного відпрацювання / В. В. Вовкун // *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал / М-во культури і туризму України; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв* – К. : Видавництво «Міленіум», 2009. – № 1. – С. 49–52.
51. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман // 2-е изд., испр. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 480 с.
52. Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / [Седельник В., Топер П. [и др.]; под ред. В. Ф. Колязина. – М. : РОССПЭН, 2008. – 607 с.
53. Гирич Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность / Ю. Н. Гирич. – М. : ИМЛИ РАН, 2013. – 400 с.
54. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М. : АСТ, 1998. – 688 с.
55. Гомперц У. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси Уилл Гомперц / У. Гомперц // пер. с англ. И. Литвиной. – М. : Синдбад, 2016. – 464 с.
56. Горбачов Д. Есеї про український авангард / Д. Горбачов // *Журнал «Ауга».* – 2009. – № 1–2 (6–7). – С. 22–25.
57. Горбачов Д. Малевич та Україна / Д. Горбачов. – К., 2006. – 456 с.
58. Горбачов Д. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Д. Горбачов. – К. : РВА Тріумф, 2005. – 384 с.
59. Горбачов Д. О. Гра в хаос: від бароко до авангарду / Д. О. Горбачов // *Всесвіт.* – 1992. – № 3–4. – С. 183–184.
60. Горбачов Д. Український батько російського футуризму / Д. Горбачов // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* – 2008. – Вип. 1. – С. 102–108
61. Горбачова І. Українське мистецтво XIX – поч. XX ст. / І. Горбачова // *Дух України Spirit of Ukraine.* – Видання Мистецької Галереї Вінніпегу, 1991. – С. 90–92.

- 62.Городецька О. Драматургія сонатності у творах українського авангарду 60-х років ХХ ст. / О. Городецька // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу : Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. – С.244–255.
- 63.Горський В. У пошуках істини. Взаємодія філософії і мистецтва / В.Горський. – К. : Мистецтво, 1979. – 122 с.
- 64.Горський В. С. Філософія в українській культурі / В. С. Горський. – К. : Центр практичної філософії, 2001. – 240 с.
- 65.Горячева Т. Православие и постмодернизм / Т. Горячева. – Л. : Изд-во Ленинград, 1991. – 236 с.
- 66.Гоцалюк А.А. Неотрадиціоналізм як соціокультурний феномен України. Дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософських наук: 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / А.А.Гоцалюк. – К., 2016.
- 67.Григар М. Мироззрение Малевича: Противоречивость и целостность / М. Григар // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. – М., 2000. – С. 225–237.
- 68.Гринберг К. «Авангард и китч» / пер. А. Калинина / К.Гринберг // Художественный журнал, 2005. – № 60. – С. 49–58.
- 69.Гройс Б. Комментарии к искусству / Пер. А. Фоменко, С. Веселовой, Г. Литичевского, О. Степанова, Е. Лазаревой, А. Матвеевой, В. Софронова-Антони / Б. Гройс. – М. : Художественный журнал; Прагматика культуры, 2003. – 342 с.
- 70.Гройс Б. Ницшеанские темы и мотивы в Советской культуре 30-х годов / Б. Гройс // Бахтинский сборник. Вып. 2 / Отв. ред. Д. Куянджич, В. Л. Махлин. – М., 1992. – С. 104–126.
- 71.Гройс Б. Новое в искусстве / Б. Гройс // Искусство кино. – М., 1992. – № 3 – С. 102–107.
- 72.Гройс Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. – М. : Знак, 1993. – 374 с.

73. Губман Б. Л. Западная философия культуры XX века / Б. Л. Губман. – Тверь : Издательство ЛЕАН, 1997. – 288 с.
74. Гурьянова Н. А. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда / Н. А. Гурьянова // Вопросы искусствознания, 1996. – №2. – С. 390–404.
75. Демиденко Я. С. Розвиток авангардизму як міжвидового феномену: історико-філософський аспект / Я. С. Демиденко // Мультиверсум. Філософський альманах / Гол. ред. В. В. Лях. – Випуск 3 (131). – К., 2014. – С. 93–102.
76. Демиденко Я. С. Відображення філософських ідей Ф. Ніцше на мистецтво авангардизму / Я. С. Демиденко // Anthropological Measurements of Philosophical Research, 2015. – Issue 8. – P. 113–118.
77. Демиденко Я. С. Вплив посткласичної філософії на авангардизм / Я. С. Демиденко // Міжнародна наукова конференція Дні науки філософського факультету – 2015, 21–22 квіт. 2015 р. : [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр Київський університет, 2015. – Ч. 5. – С. 75–76.
78. Демиденко Я. С. Вплив теорії психоаналізу З. Фрейда на становлення авангардизму / Я. С. Демиденко // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Одеса, 3-4 квітня 2015 року). У 2-х частинах – Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. – Ч. 2. – С. 24–27.
79. Демиденко Я. С. Вплив філософії Л. Вітгенштайна на неоавангардизм 60-х – 70-х років / Я. С. Демиденко // Гілея : науковий вісник / гол. ред. В. М. Вашкевич. – К. : Видавництво Гілея, 2014. – Вип. 90 (11). – С. 329–333.
80. Демиденко Я. С. Історико-філософські засади українського авангардизму / Я. С. Демиденко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – К. : Міленіум, 2013. – № 4. – С. 24–29.
81. Демиденко Я. С. Особливості проявів авангардизму у сучасній постмодерній філософії / Я. С. Демиденко // Розвиток сучасної освіти:

- теорія, практика, інновації: зб. Матеріалів II Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 25–26 лютого 2016 р. – К. : Міленіум 2016. – С. 63–64.
82. Демиденко Я. С. Сучасний український авангардизм у горизонті філософських взаємовпливів / Я. С. Демиденко // Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету – 2016», 20-12 квіт. 2016 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2016. – Ч. 2. – С. 21–22.
83. Демиденко Я. С. Трансформації рис авангардизму у новітніх постмодерних філософських дискурсах / Я. С. Демиденко // Актуальні проблеми філософії та соціології. – О., 2015. – Випуск 8. – С. 34–36.
84. Демиденко Я. С. Трансформація художніх процесів в європейському мистецтві: кінець XIX – початку XX ст. / Я. С. Демиденко // Міжнародна наукова конференція Дні науки філософського факультету – 2012, 18 – 19 квіт. 2012 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А.Є.Конверський [та ін.]. К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2012. – Ч. 5. – С. 19–21.
85. Демиденко Я. С. Український авангардизм 1910–30-х років як історико-філософський феномен / Я. С. Демиденко // Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія Гуманітарні студії / редкол.: Д. О. Мельничук (відп. ред.) та ін. – К. : ВЦ НУБІП України, 2014. – Вип. 203, ч. 1. – С. 66–73.
86. Демиденко Я. С. Український авангардизм у контексті історико-філософських шукань кінця XIX – початку XX ст. / Я. С. Демиденко // Суспільні науки: історія, сучасність, майбутнє: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, Україна, 8 травня 2015 року). К. : ГО Київська наукова суспільнознавча організація, 2015. – С. 70–72.
87. Демиденко Я. С. Український авангардизм: історико-філософський аналіз / Я. С. Демиденко / Гілея: науковий вісник / гол. ред. В. М. Вашкевич. – К. : ПП Видавництво Гілея, 2014. – Вип. 86 (7). – С. 257–260.

- 88.Демиденко Я. С. Футуризм Михайла Семенка: сучасний погляд / Я.С.Демиденко // Вісник Маріупольського державного університету: серія – філософія, культурологія, соціологія. – Маріуполь : МДУ, 2012. – Вип. 3. – С. 110–114.
89. Денисова І. Дульфан Дмитрій: Нежелание увековечивать войну / І.Денисова [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://cultprostir.ua/ru/post/dmitriy-dulfan-nezhelanie-uvekovechivat-voynu>.
- 90.Димшиць Е. О. Натюрморт в українському живописі на зламі ХІХ–ХХ століть / Е. О. Димшиць // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 119–135.
- 91.Димшиць Е. О. Олександр Богомазов. 1880–1930. Каталог творів / Е. О.Димшиць, М.М.Колесников – К., 1991. – 47 с.
- 92.Дмитрієва Н. А. Опыт самопознания / Н. А. Дмитриева; [отв. ред. Б. И. Зингерман] // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве ХХ века. – М. : Искусство, 1984. – 215 с.
- 93.Долгов К. М. Реконструкция эстетического в западно-европейской и русской культуре / К.М.Долгов. – М. : Прогресс –Традиция, 2004. – 1040 с.
- 94.Дубинец Е. А. Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья / Е.А. Дубинец. – М. : Музиздат, 2016. – 312 с.
- 95.Егоров І. М. Казимир Малевич / І. М. Егоров. – М. : Знание, 1990. – 56 с.
- 96.Еліаде М. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде; пер. Г. Кьоран, В. Сахно. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 592 с.
- 97.Єгорова І. Виставка творів Романа і Маргіт Сельських, присвячена 100 річчю художників, пройшла в атмосфері «глибокої й тихої пошани» / І. Єгорова // День. – 2003. – 27 серпня. – С. 1.
- 98.Жадан С. Філософські особливості кверо-футуризму / С. Жадан // Слобожанщина. – Харків, 1998. – С. 193–196.
- 99.Живоглядова І. В. Духовність та музика: проблема взаємодії // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені

- М.П.Драгоманова. Серія 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія : научное издание. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. – Вип. 19 (32) : До 175-річчя НПУ ім. М. П. Драгоманова. – С. 178–182.
100. Зись А. Я. Философское мышление и художественное творчество / А. Я. Зись. – М. : Искусство, 1987. – 254 с.
101. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький. – Л. : Літопис, 2003. – 367с.
102. Історія української культури / За загал. ред. І. Крип'якевича. – 4-е вид., стереотип. – К. : Либідь, 2002. – 656 с.
103. Історія української літератури ХХ століття. Книга перша. – К., 1994. – 685 с.
104. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997 – 544 с.
105. Казимир Малевич. Київський період 1928–1930. Збірка матеріалів. Упорядник Т.Філевська / К.Малевич. – К. : Родовід, 2016. – 336 с.
106. Калуга В. Ф. Ідентичність та самоідентичність в соціальному бутті людини: від конфлікту до єднання: [монографія] / В. Ф. Калуга. – Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2014. – 412 с.
107. Калуга В. Ф. Поведінка, дія та вчинки як маркери способів людського буття, їх властивості та особливості / В. Ф. Калуга // Гілея : науковий вісник / гол. ред. В. М. Вашкевич. – К. : ПП «Видавництво «Гілея», 2014. – Вип. 85 (№ 6). – С. 165–169.
108. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 232 с.
109. Кандинский В. О. духовном в искусстве / В. О. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 108 с.
110. Канішина Н. М. Авангард і примітив: єдність чи опозиція? / Н. М. Канішина // Науковий вісник ВДУ. Філософські науки. – 1998. – №10. – С. 131–136.

111. Канішина Н. М. Національний колорит українського авангарду / Н. М. Канішина // Розбудова держави: духовність, екологія, бізнес : Зб. матеріалів другої Загальноукраїнської студентської наукової конференції. – К., 1996. – С. 51–52.
112. Канішина Н. М. Синтез національних та західноєвропейських ідей в українському художньому авангарді першої третини ХХ століття / Н. М. Канішина // Науковий вісник Волинського державного університету. – Луцьк, 1996. – № 2. – С. 129–133.
113. Канішина Н. М. Український авангард у європейській мистецькій революції ХХ століття / Н. М. Канішина // Науковий вісник ВДУ. Мистецтвознавство. – 1997. – № 11. – С. 18–23.
114. Кант И. Критика способности суждения [Текст] / И. Кант. – М. : Искусство, 1994. – 265 с.
115. Каранда М. Неорелігійні мотиви в українському та польському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століть / М. Каранда // Вісник Державної Академії Керівних Кадрів культури і мистецтв / Під ред. В. Г. Чернеця, В. А. Бітаєва. – Вип. 4. – К. : Видавництво Міленіум, 2004. – С. 23–30.
116. Каранда М. В. Неорелігійні мотиви в естетиці та мистецтві зламу ХІХ - ХХ століть: Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.08 / М. В. Каранда ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2006. – 16 с
117. Карло Звіринський: не оцінений український художник європейського рівня / Галина Терещук [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/a/24714074.html>.
118. Клуге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преобладание? / Р.-Д. Клуге // Литературный авангард. Особенности развития. – М., 1993. – С. 53–69.
119. Ковалів Ю. Художній процес. Історія української літератури ХХ століття / Ю. Ковалів, І. Дзюба. – Кн. І. – К., 1998. – 50 с.

120. Ковальська Л. Авангард на Україні / Л. Ковальська // Дух України Spirit of Ukraine. – Видання Мистецької Галереї Вінніпегу, 1991. – С. 95–98.
121. Ковальська Л. Михайло Бойчук і його школа / Л. Ковальська, Н. Присталенко // Дух України Spirit of Ukraine. – Видання Мистецької Галереї Вінніпегу, 1991. – С. 103–107.
122. Ковтун Е. «Победа над солнцем» – начало супрематизма / Е. Ковтун // Наше наследие. – 1989. – №2. – С.25–29.
123. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 368 с.
124. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Козаренко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. – 36 с.
125. Козлов Г. Покушение на Искусство / Г. Козлов – М. : Слово/Slovo, 2009 – 560 с.
126. Корогодський Р. Душа українського шістдесятництва / Р. Корогодський // Алла Горська. Червона тінь калини : листи, спогади, ст. – К., 1996. – С.167–178.
127. Котова О. Прояв образу Володимира Наумця / О. Котова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків, 2013. – №2. – С.49–52.
128. Кравченко Я. Створення майстерні «ікони і фрески» Української Академії Мистецтва в період української державності (1917–1919 рр.) на основі «паризького» та «львівського» експериментів «неовізантизму» Михайла Бойчука / Я. Кравченко // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів, 2016. – Вип. 30. – С.126–153.
129. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс, [Пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой]. – М. : Художественный журнал, 2003. – 318 с.

130. Кривда Н. Ю. Українська діаспора: досвід культуротворення / Н. Ю. Кривда. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 272 с.
131. Криволапов М. Українське мистецтво першої третини ХХ ст. в художній критиці / М. Криволапов // Мистецтвознавство України. – К. : Спалах, 2006. – Вип. 6,7. – С. 18–31.
132. Криволапов М. Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини / М. Криволапов // Мистецтвознавство України. – К. : Спалах, 2000. – Вип. 1. – С. 10–26.
133. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор) : В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 1/ А. В. Крусанов. – М. : Новое литературное образование, 2010. – 784 с.
134. Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма / А. Крученых. – М. : РА, 1996. – 248 с.
135. Крючкова В. Кубизм. Орфизм. Пуризм / В. Крючкова. – М., 2000 – 176 с.
136. Крючкова В. Символизм в изобразительном искусстве / В. Крючкова. – М., 1994. – 272 с.
137. Крючкова В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардных учений / В. А. Крючкова. – М., 1985. – 304 с.
138. Крючкова В. А. Живопись, театр, кино. О взаимодействии художественных форм в искусстве ХХ века / В. А. Крючкова // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн.2. – М., 1999. – С. 139–174
139. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм / В. А. Крючкова. – М. : Изобразительное искусство, 1979. – 216 с.
140. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма [изд. 2., доп.] / И.С.Куликова. — М. : Политиздат, 1980. – 272 с.
141. Кулка И. Психология искусства ; [пер. с чешск. И. В. Олива] / И. Кулка. – Х. : Изд-во Гуманитарный Центр, 2014 – 560 с.
142. Культурология. ХХ век. Энциклопедия. Т. 1. – СПб. : Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.

143. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. Видання 2-ге, перероб. та доп. За ред. І. І. Тюрменко. – К. : Центр навчальної літератури, 2005. – 368 с.
144. Культурологія: українська та зарубіжна культура. Навчальний посібник за ред. М. М. Заковича та ін. – К. : Знання, 2007. – 567 с. [Електронний ресурс] – Режим доступу <http://www.info-library.com.ua/books-book-99.html>
145. Кундера М. Невыносимая легкость бытия : Роман / М. Кундера // Пер. с чеш. Н. Шульгой. – Спб. : Азбука-классика, 2005. – 352 с.
146. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Л. Курбас. – К. : Дніпро, 1988. – 518 с.
147. Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський / Л.Курбас. – К. : Основи, 2001. – 917 с.
148. Левченко О. Європейські рефлексії української драми початку ХХ століття / О. Левченко // Український театр ХХ століття. Збірник наукових праць. – К. : ЛДЛ, 2003 – С. 36–70.
149. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. / Л. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.
150. Левчук Л. Т. Психоаналіз історія, теорія, мистецька практика: [навч. посіб.] / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.
151. Левчук Л. Т. Українська естетика ХХ століття в іменах: Казимир Малевич / Л. Т. Левчук // Актуальні та культурологічні проблеми сучасності : Збірник наукових праць. Випуск 18. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2006. – С.3–10.
152. Левчук Л. Т. Українська естетика: традиції та сучасний стан. Монографія / Л. Т. Левчук. – Черкаси : Видавництво «МАКЛАУТ», 2011. – 340 с.
153. Левчук Л. Т. Футуризм: історія, теорія, мистецька практика / Л. Т. Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Зб. наук. праць. Випуск 24. – К., 2009. – С. 3–9.

154. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
155. Липовецкий М. Н. Модернизм и авангард: родство и различие / М. Н. Липовецкий // Филологический класс. – Екатеринбург : УрГПУ. – 2008. – № 20. – С. 24–31.
156. Личковах В. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва / В. Личковах. – Чернігів, 2006. – 169 с.
157. Личковах В. Ольга Петрова на тлі українського трансавангарду // Ольга Петрова. Біобібліографічний покажчик. – К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2001. – С. 13–19.
158. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі XX – поч. XXI століть: монографія / В. А. Личковах; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. – К., 2011. – 223 с.
159. Личковах В. «Зазеркальє» неклассической эстетики / В. Личковах, О. Петрова // Перспективы метафизики. Материалы международной конференции. – СПб., 1997. – С.45–56.
160. Личковах В. А. Естетосфера авангардизма / В. А. Личковах // Вестник Черкасского университета. Серия: Философия. – Черкасы : ЧНУ имени Богдана Хмельницкого, 2009. – Вып. 170 – С. 4–16.
161. Лоолер Дж. Кантовские постулаты Бога и бессмертия в земной реализации высшего блага / Дж. Лоолер // Вестник Московского университета, серия №7. – 2002. – № 1. – С. 68–74.
162. Лук'янець В. С. Філософський постмодерн : навч. посібник для викладачів, студ. та аспірантів вузів / В. С. Лук'янець, О. М. Соболю; Міжнародний фонд «Відродження». – К. : Абрис, 1998. – 350 с.
163. Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г.Макаренко. – К. : Факт, 2004. – 33 с.
164. Максимов В. Критика и авангард / В. Максимов // Новое литературное обозрение. – 1999. – №1 (35). – С. 333–336.

165. Малевич К. Собр. соч. в пяти томах / К. Малевич // Том 1. Статьи, манифесты теоретические сочинения и другие работы: 1913–1929 / Общая ред., сост., вступ. ст., подгот. текстов, коммент. и примеч. А. С. Шатских. – М. : Гилея, 1995. – 394 с.
166. Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5 (Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия) / К. Малевич. – М. : Гилея, 2004. – 619 с.
167. Малевич К. Черный квадрат / Сост., коммент. А. Шатских / К. Малевич. – СПб. : Азбука, 2001. – 576 с.
168. Маньковская Н. Б. Саморефлексия неклассической эстетики / Н. Б. Маньковская // Эстетика на зламi культурних традицій // Эстетика на переломе культурних традицій. – М. : ИФ РАН, 2002. – С. 5–24.
169. Маньковская Н. Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания / Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. – М. : ИФ РАН, 2005. – С. 68–89.
170. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
171. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа / В. Маркаде // Всесвіт. – 1990. – № 7. – С. 169–180.
172. Матвійчук Я. С. Авангардизм в контексті української культури початку ХХ століття / Я. С. Матвійчук // Міжнародна наукова конференція Дні науки філософського факультету – 2010, 21–22 квіт. 2010 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – Ч. V. – С. 33–34.
173. Матвійчук Я. С. Модерн, модернізм, авангардизм: до визначення понять / Я. С. Матвійчук // Міжнародна наукова конференція Дні науки філософського факультету – 2011, 20-21 квіт. 2011 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К. :

- Видавничо-поліграфічний центр Київський університет, 2011. – Ч. 7. – С. 55-57.
174. Матвійчук Я. С. Український авангардизм: модель О. Богомазова / Я. С. Матвійчук // Гуманітарний часопис: Збірник наукових праць. – Х. : ХАІ. 2010. – № 3. – С. 110–116
175. Матвійчук Я. С. Український модерн: тенденції та закономірності розвитку» / Я. С. Матвійчук // Міжнародна наукова конференція Дні науки філософського факультету – 2009, 21–22 квіт. 2009 р.: [матеріали доповідей та виступів] / редкол.: А. Є. Конверський [та ін.]. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – Ч. VI. – С. 38–39.
176. Медникова Г. С. Искусство после философии / Г. С. Медникова // Материали Всерос. конф. (20–21 ноября 2009 г.). – СПб., 2010. – С. 156–161.
177. Мелешкіна І. Збірка українського сценографічного авангарду з фондової колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України / І. Мелешкіна // Театрознавчий журнал Просценіум. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2013. – С.30–37.
178. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття = Ukrainian and foreign culture of the 20-th century: навчальний посібник / Г. С. Меднікова ; М-во освіти і науки України. – К. : Знання, 2002. – 214 с.
179. Мистецтво України: Біографічний довідник / Упор.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський. За ред. А. В. Кудрицького. – К. : «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 1997. – 700 с.
180. Митці України: Енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. – К. : «Українська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. – 848 с.
181. Михайло Бойчук. Альбом-каталог збережених творів / [автор вступної статті Я. Кравченко] / М.Бойчук. — К. : Майстерня Книги, 2010. – 124 с., іл.

182. Мізіна Л. Б. Естетична інтерпретація історії мистецтва: сучасне бачення. / Л. Б. Мізіна. – Л. : Видавництво СНУ ім. В. Даля, 2006. – 200 с.
183. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття / Н. Мірошніченко // Український театр ХХ століття. Збірник наукових праць. – К. : ЛДЛ, 2003 – С. 4–35.
184. Мудрак М. Побут і мистецтво: в обороні жанру / М. Мудрак // Дух України Spirit of Ukraine. – Видання Мистецької Галереї Вінніпегу, 1991. – С. 93–94.
185. Найден О. Ритмоорнаментальна філософія буття в теоретичних працях та живописних творах Казимира Малевича / О. Найден // Горбачов Д. Він та я були українці. Малевич та Україна. – К. : СІМ студія, 2006. – С. 357–363.
186. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму»: Літературні рушення 90-х / Наливайко Д. // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С.45–48.
187. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. – М. : Советские художники, 1992. – 352 с.
188. Нефьодов М. Авангардизм / М. Нефьодов, Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 9–11.
189. Ницше Ф. Ницше contra Вагнер / Ф. Ницше // Собрание сочинений. Изд. Клюкина. – М., 1901. – Т. VI. – С. 172–197.
190. Ницше Ф. Рождение трагедии / Ф. Ницше – М. : Ad Marginem, 2001. – 736 с.
191. Ницше Ф. Сочинения в 2т. Ф. Ницше Т. 1. Литературные памятники / Составление, редакция изд., вступ. Ст. и примеч. К. А. Свастьяна; Пер. с нем / Ф. Ницше. – М. : Мысль, 1990. – 829 с.
192. Ницше Ф. Странник и его тень / Ф. Ницше – М. : REFL-book, 1994. – 400 с.

193. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф.Ницше // Полное собрание сочинений: в 13 т. [пер. с нем. Ю. М. Антоновского]. – М. : Культурная революция, 2007. – Т. 4. – 432 с.
194. Ничкало С. А. Мистецтвознавство: Короткий тлумачний словник / С. А. Ничкало. – К. : Либідь 1999. – 207 с.
195. Нідгам Дж. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ ст. / Дж. Нідгам // Дух України Spirit of Ukraine. – Видання Мистецької Галереї Вінніпегу, 1991. – С. 99–102.
196. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття / Г. Ніколаї // Ars inter Culturas, 2010. – № 1. – С.121–132.
197. Огнєва Т. К. Відбиток часу у дзеркалі буття: монографія / Т. К. Огнєва – К. : Академвидав, 2008. – 216 с.
198. Олива А. Искусство на исходе второго тысячелетия / Пер. Г. Курьеровой, К. Чекалова / А. Олива. – М. : Художественный журнал, 2003. – 217 с.
199. Олива А. Я представитель последнего поколения тотальной критики / А. Олива [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://artukraine.com.ua/a/akile-bonito-oliva-quoty-a-predstavitel-poslednego-pokoleniya-totalnoy-kritikiquot/#.WliLBrig_IV.
200. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Хосе Ортега-и-Гассет Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – С.218–260.
201. Павельчук І. Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського / І. Павельчук // Сучасне мистецтво. – К. : Фенікс, 2009. – Вип. 6. – С. 366–370.
202. Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920 – 1930-х років / В. П. Павлова. – К. : Мистецтво, 1983. – 191 с.
203. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду / О. Ю. Павлова. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2008. – 262 с.

204. Папета С. Український Малевич / С. Папета // АртUkraine. – 2007. листопад–грудень. – С. 56–65.
205. Петрова Е. Н. Казимир Малевич. Художник и теоретики / Е. Н. Петрова. – М. : Сов. Художник, 1990. – 240 с.
206. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотв. мистец. 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. : Зб. ст. / О.Петрова. – К. : дім «КМ Академія», 2004. – 392 с.
207. Петрова О. Третє око: Мистецькі студії: Монографічна збірка статей / О. Петрова. – К. : Фенікс, 2015. – 480 с.
208. Пінчевська Б. Легітимність присутності біблійних мотивів у сучасному мистецтві. Творчість Олександра Ройтбурда 2008–2010 рр. / Б.Пінчевська // Сучасне мистецтво. – К. : Фенікс, 2009. – Вип. 6. – С. 219–232.
209. Плеяда нескорених: Алла Горська. Опанас Заливаха. Віктор Зарецький. Галина Севрук. Людмила Семикіна: біобібліогр. нарис / авт. нарису Л. Б. Тарнашинська; бібліограф-упоряд. М. А. Лук'яненко; наук. ред. В. О. Кононенко; М-во культури України, ДЗ «Нац. парлам. б-ка України». – К., 2011. – 200 с.
210. Поспелов Г. Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – М. : Советский художник, 1990. – 271 с.
211. Радеев А. Е. Искусство толкования Ницше: история одного казуса / А.Е.Радеев // Альманах кафедры этики и эстетики СПбГУ. Отв.ред. А. Е.Радеев. – СПб., 2006. – №1. – С. 298–310.
212. Радеев А. Е. Реконструкция эстетического у Ницше / А.Е.Радеев // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. Материалы научной конференции. 26–27 сентября 2000 г. Тезисы докладов и выс-ний. – СПб., 2000. – С.132–135.
213. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / М. Ю. Ржевська. – К., 2006. – 36 с.

214. Роготченко О. О. Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України 1930–1950-ті рр. (на прикладі школи М. Бойчука) / О. О. Роготченко // Вісник ХДАДМ. – Харків, 2015. – №4. – С.105–110.
215. Рубан В. Український портретний живопис другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / В. Рубан. – К. : Наук. думка, 1986. – 224 с.
216. Руднев В. П. Словарь культуры ХХ века / В. П. Руднев – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
217. Рудь П. Контексти українського авангарду 60-х – 70-х років ХХ ст. / П.Рудь // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків, 2014. – Вип. 40. – С. 331–341.
218. Русін Р. М. Художній образ в постмодерністському дискурсі / Р.М.Русін // Гуманітарні студії. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2014. – Вип. 21. – С. 84–92.
219. Русін Р. М. Художній образ: від класики до постмодерну: монографія / Р. М. Русін. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2015. – 208 с.
220. Сарабьянов Д. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли / Д. Сарабьянов // Вопросы искусствознания. – 1993. – №1. – С. 7–19.
221. Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия «авангард» Поэзия и живопись / Д. В. Сарабьянов // Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С.83–91.
222. Сарабьянов Д. В. Стилль модерн. / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 294 с.
223. Сарабьянов Д. В. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. Новая галерея. / Д. В. Сарабьянов, Н. Б. Автономова. – М., 1994. – 135 с.
224. Сарабьянов Д. Казимир Малевич: Живопись. Теория / Д. Сарабьянов, А. Шатских. – М. : Искусство, 1993. – 413 с.
225. Саруханян А. П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» / А. П. Саруханян // Авангард в культуре ХХ века (1900–

- 1930 г.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю.Н. Гирина. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – Т. 1. – 352 с.
226. Селіванова В. Драматичний дискурс 1900–1920 рр.: монополія слова / В. Селіванова // Український театр ХХ століття. Збірник наукових праць. – К. : ЛДЛ, 2003 – С. 71–100.
227. Семенко М. Вибрані твори / Упоряд. А. Біла / М. Семенко. – К. : Смолоскип, 2010. – («Розстріляне Відродження») – 688 с.
228. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с фр. С. Дубин / Ф. Серс. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
229. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым / В. Сильвестров. – К. : Дух і літера, 2010. – 372 с.
230. Скляренко В. Сто знаменитых художников XIX–XX вв. / В. Скляренко, Т. Иовлева, И. Рудычева – Х. : Фолио. – 2003. – 528 с.
231. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття / Г.Скляренко // Сучасне мистецтво. – К. : Фенікс, 2009. – Вип. 6. – С.188–196.
232. Сморжевська О. О. Філософсько-естетичні засади українського авангардного мистецтва / О. О. Сморжевська // Вісник СевНТУ. Вип. 103: Філософія: зб. наук. пр. — Севастополь : Вид-во СевНТУ, 2010. – С.165–171.
233. Соколюк Л. Д. Бойчукізм і художньо–промислова освіта в Україні / Л. Д. Соколюк // Реклама і дизайн ХХІ сторіччя: освіта, культура, економіка: Збірник наукових праць. – К., 2001. – 271 с.
234. Сто знаменитых художников XIX–XX вв. – Х. : Фолио, 2006. – 511 с.
235. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант / Н. Столярчук // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки. – Луцьк, 2014. – № 18. – С. 134–140.

236. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві: монографія / С. П. Стоян. – К. : Вид. «Міленіум», 2014. – 360 с.
237. Суховерська О. «Розриви площин» В. Годзяцького як яскравий зразок українського музичного авангарду 1960-х років / О. Суховерська // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2014. – Вип. 111. – С. 105–112.
238. Тверская Людмила. Олег Голосий: прерванный полет / Л. Тверская [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://artukraine.com.ua/a/oleg-golosiy-prervannyy-polet/#.WKS9v9ZSDIU>
239. Титаренко Н. Харківське обличчя українського авангарду / Н. Титаренко // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів, 2012. – Вип. 23. – С.202–212.
240. Тишуніна Н. В. Западноевропейский символізм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. Монографія / Н. В. Тишуніна. – СПб. : Издательство РПГУ им. А.И.Герцена, 1998. – 160с.
241. Тормахова А. М. Філософія музики в контексті європейської музичної культури ХІХ-ХХ ст.: дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / А.М.Тормахова. – К., 2009. – 201 с.
242. Турчин В. С. Авангардистские течения в современном искусстве Запада / В. С. Турчин. – М., 1988. – 290 с.
243. Турчин В. С. Образ двадцатого / В. С. Турчин. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.
244. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. / В. С. Турчин – М. : Прогресс-Традиция, 1993. – 248 с.
245. Тэн И. Философия искусства / [подг. к изд., общ.ред. и послесл. А.М.Микиши, вступ. ст. П. С. Гуревича] / И. Тен. – М. : Республика, 1996. – 351 с.

246. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – К. : Либідь, 1993. – 592 с.
247. Фаритов В. Т. Трансгрессия и трансценденция в музыке. Онтологический анализ / В. Т. Фаритов // Вестник Томского государственного университета. – Томск : ТГУ, 2013. – № 370. – С. 52–55.
248. Філевська Т. Київський калейдоскоп Казимира Малевича / Т. Філевська // Казимир Малевич. Київський період 1928-1930. – К. : Родовід, 2016. – С. 9–25.
249. Флоренский П. А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : «Прогресс», 1993. – 321 с.
250. Фрейд З. О психоанализе. Пять лекций [3е изд.] / З. Фрейд. – М., 1913 – 67 с.
251. Фрейд З. Основные психические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа / З. Фрейд. – СПб. : «Алтейя», 1999. – 252 с.
252. Хайдеггер М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века. – М. : Издательство политической литературы, 1991. – С. 161–169.
253. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени / М. Хайдеггер. – Томск : Водолей, 1998. – 383 с.
254. Ханзен-Леве А. А. Русский символизм: система поэтических мотивов / А. А. Ханзен-Леве. – СПб. : Академический проект, 2003. – 814 с.
255. Харджиев Н. Статьи об авангарде: В 2 т. / Н. Харджиев – М. : 1997. – Т. 1. – 369 с.
256. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга // сост., пер. и авт. вступ. ст. Д. В. Сильвестров. – М. : Прогресс ; Традиция, 1997. – 416 с.

257. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Ю. Н. Холопов // Эстетика на переломе культурных традиций. – М. : ИФ РАН, 2002. – С.132–147.
258. Черепанин В. М. Икона в контексті авангардного мистецтва: до постановки питання / В. М. Черепанин // Національний університет «Києво-Могилянська академія». Наукові записки. – Т.24. – Теорія та історія культури. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – С. 76–84.
259. Шапир М. Что такое авангард? / М. Шапир // Даугава. – 1990. – № 10(160) : октябрь. – С. 3–6 .
260. Шапир М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм / М. И. Шапир // Philologica. – 1995. – Т. 2, № 3/4. – С. 135–143.
261. Шатских А. Казимир Малевич / А. Шатских. – М. : Слово, 1996. – 96 с.
262. Шенберг А. Стил ь и мысль. Статьи и материалы / А. Шенберг. – М. : Издательский Дом «Композитор», 2006. – 528 с.
263. Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм / Ж. Шень-Жандрон. – М. : НЛЮ, 2002 – 416 с.
264. Шкандрій М. Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Пер. з англ. Микола Климчук / М. Шкандрій. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 384 с.
265. Шкандрій М. Школа Бойчука – Теоретичне підґрунтя / М. Шкандрій // Дух України Spirit of Ukraine. – Видання Мистецької Галереї Вінніпегу, 1991. – С. 109–111.
266. Шопенгауер А. Мир как воля и представление Собрание соч.: в 6 т. / А.Шопенгауер. – М. : Терра, 1999–2001. – Т. 1. – 1999. – 452 с.
267. Шопенгауер А. Мир как воля и представление Собрание соч. : в 6 т. / А.Шопенгауер. – М. : Терра, 1999–2001, – Т. 2. – 1999 – 560 с.
268. Экстер А. Письмо Мухиной / А. Экстер // Амазонки авангарда / Под ред. Дж. Э. Боулта, М. Дратта. – М. : Галарт, 2000. – С. 305.
269. Юнг К. Психоанализ и искусство / К. Юнг, Э. Нойманн. – М. : Рефл-бук, Ваклер, 1998. – 304 с.

270. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К. Г. Юнг // Архетип и символ. – М. : Ренесанс, 1991. – С. 267–285.
271. Юр. М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції / Марина Юр // Сучасне мистецтво. – К. : Фенікс, 2009. – Вип. 6. – С.90–103.
272. Юхимик Ю. В. «Contemporary Art»: симуляція мистецтва / Ю. В. Юхимик // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2013. – Вип. 31. – С. 17–24.
273. Якимович А. Парадигмы XX века / А. Якимович // Вопросы искусствознания. – 1997. – № 2. – С. 118–135.
274. Якимович А. К. Художник и слово. Визуальные и вербальные аспекты авангардизма / А. К. Якимович // Искусствознание. 1999. – № 2. – С. 275–289.
275. Яковенко М. Л. Трансформації естетичного в традиції постмодернізму / М. Л. Яковенко // Гуманітарний вісник ЗДІА. – Луганськ, 2012. – № 49. – С. 46–58.
276. Яковлев Е. Г. Заметки об эстетике русского авангардизма / Е.Г.Яковлев // Философские науки. – 1999. – № 9. – С. 90–95.
277. Якубський Б. Михайль Семенко. /Б. Якубський //Червоний шлях. – 1925. - № 1-2. – С. 238 – 262.
278. Ясевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков / В. Е. Ясевич. – К. : Будивэльник, 1988. – 178 с.
279. Babich V. Nietzsche and the Condition of Post-Modern Thought: Post-Nietzschean Post-Modernism / V.Babich / The Subject in Postmodernism. Vol. 1. – 24 p.
280. Bernice G. Rosenthal Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary / G.Bernice. – U. K. : Cambridge University Press, 2010. – 440 p.
281. Buchloh B. Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975 / B.Buchlon. – MIT Press, 2001. – 632 p.

282. Burger P. Theory and History of Literature (Book 4 Theory of the Avant-garde) / P.Burger. – Univ Of Minnesota Press; 1 edition, 1984. – 135 p.
283. Douglas C. Birth of a «Royal Infant»: Malevich and «Victory over the Sun» // Art in America. – 1974. – №62 (March – April). – P. 45–51.
284. Douglas C. Colors Without Objects: Russian Color Theories (1908–1932) / C.Douglas // The Structurist. 1974. №13–14 (1973/1974). – P. 30–41.
285. Douglas C. Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art / C.Douglas // Art Journal. – 1984. – № 44/2. – P. 153–161.
286. Douglas C. Malevich and Western European Art Theory / C.Douglas // C.Malevich. Artist and Theoretician. – Paris : Flammarion, 1991. – P. 56–60.
287. Douglas C. Suprematism: the Sensible Dimension / C.Douglas // Russian Review. – 1975. – Vol. 34. – №3. – P.266–281.
288. Douglas C. Views from the New World. A. Kruchenykh and K. Malevich: Theory and Painting / C.Douglas // Russian Literature Triquarterly. – 1975. – № 12. – P. 353–370.
289. Innes Ch. Avant-Garde Theatre. 1892–1992 / Ch.Innes. – L., N. Y., 1993. – 175 p.
290. Poggioli R. The Theory of the Avant-Garde / R.Poggioli. –The Belknap Press of Harvard University Press 1981. – 256 p.
291. Rosalind E. Krauss The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths / E.Rosalind. – The MIT Press, 1986. – 320 p.
292. Rosalind E. Krauss. Passages in Modern Sculpture / E.Rosalind. – London, 1977. – P.253–234.
293. Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel (Englisch) Taschenbuch – Januar 1999. – 106 S.
294. Wittgenstein L. Philosophical Investigations / L.Wittgenstein. – Oxford, 1953. – 250 p.