

Міністерство освіти і науки України
Чорноморський державний університет імені Петра Могили

На правах рукопису

КУЗЬМЕНКО ІРИНА ВАЛЕНТИНІВНА

УДК 94:[008:7.037.3](477)«1907/1920»

**Д. БУРЛЮК В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ
(1907-1920 рр.)**

07.00.01 – історія України

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата історичних наук

Науковий керівник:
Котляр Юрій Вадимович,
доктор історичних наук, професор

Миколаїв – 2014

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	9
1.1. Стан наукової розробки теми	9
1.2. Джерельна база проблеми	26
1.3. Методологія та методи дослідження	36
Висновки до розділу 1	41
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ	44
2.1. Термінологія та періодизація	44
2.2. Становлення авангардного руху в Україні (1907-1916 рр.)	51
2.3. Український авангард у революційних процесах 1917-1920 рр.	79
Висновки до розділу 2	94
РОЗДІЛ 3. Д. БУРЛЮК – ЗАСНОВНИК УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО РУХУ	98
3.1. Формування світогляду Д. Бурлюка	98
3.2. «Таврійський період» творчості сім'ї Бурлюків (1907-1914 рр.)	110
3.3. Внесок Д. Бурлюка в розвиток українського авангарду	151
Висновки до розділу 3	161
ВИСНОВКИ	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	173
ДОДАТКИ	217

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасне українське суспільство переживає складний процес формування нових принципів національно-культурних цінностей. І лише гармонійна взаємодія матеріальної, соціальної, морально-етичної сфер забезпечує цілісність і прогресивний розвиток держави. Процес культурного будівництва складний, багатовекторний, його орієнтирами мають бути історично виправдані морально-етичні, художні форми. Перед дослідниками історії української культури стоїть завдання відтворити національно-духовні основи, надавши їм сучасного розуміння і громадського значення.

Однією зі сторінок культурної спадщини України є авангардний рух. Це складний комплекс протиріч епохи і водночас її логічне продовження. Природа походження авангарду, його роль у соціальному й естетичному перетворенні суспільства, наслідки цих процесів є сферою наукових зацікавлень для сучасних історичних досліджень.

Виникнувши на зламі XIX-XX ст., авангард визначив характер суспільних процесів, завдання естетичної революції, яку запропонували митці, випереджаючи соціальні потрясіння епохи. Прогрес відбувався через боротьбу художніх течій, напрямів, шкіл, особистостей, у результаті чого забезпечувався дійсно демократичний плюралізм світоглядних поглядів. Авангард запропонував кардинальну зміну художньої форми, засобу творення, змінив соціальний статус мистецтва та історичну місію художника.

Соціальна революція надала нового імпульсу ідеям авангардистів, вони активно почали перебудовувати культуру, запропонували власні принципи естетики міста, програму підготовки вільних митців. Такий творчий пошук було зупинено політичними процесами, зміною ідеологічної спрямованості мистецтва. Футуризм, супрематизм (*напрями авангарду – І. К.*) із вільною трактовкою художньої форми не відповідали головній концепції мистецької культури – відтворенню картин розбудови пролетарської держави. Якщо

авангардисти на початку свого становлення у виступах і маніфестах пропагували знищення старої культури, то у 20-х рр. ХХ ст. їхні слова стали реальністю, але вже щодо них самих.

У становленні авангардного руху важливу роль відігравали творчі особистості: художники, поети, літератори. Серед них теоретичним обґрунтуванням авангарду виділявся Д. Бурлюк. Він – культова постать у культурному процесі першої половини ХХ ст. Вивченню ролі Д. Бурлюка у формуванні українського авангарду і присвячено дисертаційне дослідження.

Для українських дослідників важливо сформуванню певний комплекс фактичного матеріалу, що дасть змогу виявити елементи української культури в розвитку авангардного руху. Запропонована концепція роботи дозволяє, по-перше, виявити роль видатної особистості в історії авангарду; по-друге, доповнити історію українського авангардного руху новими фактами.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в контексті науково-дослідної теми «Історія Чорноморського регіону» (№ 0112U007666 від 2 листопада 2012 р.), включеної до наукової комплексної програми Чорноморського державного університету імені Петра Могили.

Об'єкт дослідження – авангардний рух як соціальне явище та художньо-естетична форма культури.

Предмет дослідження – роль Д. Бурлюка у формуванні ідейного та предметного змісту українського авангарду.

Хронологічні рамки роботи охоплюють 1907-1920 рр. – період найбільш активних творчих пошуків, мистецьких і літературних новацій, формування авангардних угруповань, боротьби новаторських та академічних сил у громадському середовищі. Окреслення нижньої хронологічної межі – 1907 р. – пов'язане з початком виникнення авангардного руху в українській культурі та першими художніми виставками Д. Бурлюка. Верхня

хронологічна межа – 1920 р. – еміграція Д. Бурлюка та початок ідеологічної боротьби проти авангарду на території України.

Географічні рамки визначаються межами українських земель у складі Російської імперії. В адміністративно-територіальному плані розглядаються центри утворення авангардних об'єднань – Київ, Херсон, Одеса.

Особливу увагу приділено Херсонській і Таврійській губерніям, які опинилися в центрі розвитку українського авангарду. Цьому сприяли обставини особистого й об'єктивно-історичного характеру, пов'язаного з перебуванням Д. Бурлюка – одного з фундаторів авангарду – у с. Чорнянка на Херсонщині.

Мета та завдання дослідження. Основна мета дисертаційної роботи полягає у визначенні ролі Д. Бурлюка в процесі формування українського авангардного руху 1907-1920 рр. Мета конкретизується і розглядається в таких **основних завданнях**:

- проаналізувати історіографічну та джерельну базу проблеми, методологічні основи дослідження;
- розглянути періодизацію українського авангарду та етапів життя і творчості Д. Бурлюка;
- розкрити особливості авангардного руху в Україні 1907-1916 та 1917-1920 рр.;
- висвітлити фактори, які вплинули на формування світогляду Д. Бурлюка
- зробити уточнення біографічних даних та подій життя Д. Бурлюка;
- вивчити специфіку «таврійського періоду» у контексті творчої діяльності сім'ї Бурлюків;
- показати внесок Д. Бурлюка в розвиток українського авангарду.

Методи дослідження. У процесі написання дисертації автор користувався загальнонауковими методами дослідження: системним підходом до розкриття сутності авангарду як соціокультурного явища;

принципом історичного детермінізму, що допоміг визначити об'єктивну закономірність, зв'язок та взаємну зумовленість соціальних і культурних процесів. У роботі застосовувалися методи емпіричного та теоретичного пізнання, а саме: документальний збір матеріалів публічного характеру; метод перехресного зіставлення джерел для уточнення біографічних відомостей, визначення авторства анонімних статей. Метод періодизації використано для вивчення етапів діяльності Д. Бурлюка й установлення періодів авангардного руху в Україні. Для аналізу творів мистецтва застосовано культурологічні методи. Специфічним є метод структуралізму, що досліджує комплекс художніх елементів твору, взаємні зв'язки і впливи в системі «суспільство – художник».

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що на основі вивчених праць попередників і власних напрацювань зроблено узагальнення, сформульовано висновки, практичні рекомендації.

Уперше:

- визначено роль Д. Бурлюка у становленні українського авангардного руху;
- створено періодизацію українського авангарду та визначено етапи життя і творчості Д. Бурлюка;
- висвітлено роль «таврійського періоду» в історії українського авангардного руху;
- розкрито організаторську та просвітницьку діяльність сім'ї Бурлюків.

Уточнено:

- біографічні дати життя Д. Бурлюка, невідомі творчі доробки художника;
- датування подій на матеріалах публікацій херсонської преси початку ХХ ст.

Доповнено відомості про роль тріо Д. Бурлюк – В. Маяковський – В. Каменський в історії авангардного руху.

Подальшого розвитку отримало розкриття процесу еволюції художніх поглядів Д. Бурлюка та виховання естетичної свідомості мешканців Херсона.

Практичне значення одержаних результатів дисертації полягає в тому, що систематизовані матеріали сприяють підготовці нових праць з історії України, історії української культури, історичного краєзнавства, розробці спецкурсів у вищих навчальних закладах, дають можливість ширше висвітлити поставлену проблему на регіональному рівні.

Комплексне дослідження проблеми ролі авангарду в історії української культури, доповнене фактичним матеріалом, дозволяє сформувати загальну концепцію історії нашої держави, що матиме певне наукове та виховне значення в сучасний період суспільно-політичних трансформацій, переосмислення історичної спадщини, подальшого розвитку культури.

Апробація результатів дисертації. Рукопис дисертації обговорювався на засіданнях кафедри історії Чорноморського державного університету імені Петра Могили.

Основні результати дослідження оприлюднено на міжнародних та всеукраїнських конференціях, а саме: Міжнародна науково-практична конференція «Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании» (Одеса, 2009, 2012); I Всеукраїнська молодіжна науково-практична інтернет-конференція «Культурно-історична спадщина України очима молоді – 2010. Історія, література і мистецтво, філософія і релігієзнавство» (Нова Каховка, 2010); Міжнародна науково-практична конференція «Ольвійський форум: стратегії України в геополітичному просторі» (Ялта, 2011; Севастополь, 2012); прес-конференція «Давид Бурлюк та його сучасники», до 130-річчя від дня народження митця (Херсон, 2012); Міжнародний науковий симпозіум «Соціально-економічний розвиток колишніх регіонів Російської імперії в XIX – на початку XX ст.» (Ялта – Миколаїв, 2014).

Публікації. Результати дисертаційного дослідження викладено у 12 публікаціях, 5 з яких – у фахових виданнях, 2 – в іноземних виданнях, 5 – у матеріалах і тезах конференцій.

Структура дисертації відповідає поставленій меті та визначеним завданням і складається зі вступу, трьох розділів основної частини (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел і літератури, додатків. Загальний обсяг дисертації становить 233 сторінки, із них основного тексту – 172 сторінки, список використаних джерел і літератури нараховує 418 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми

В історії української культури першої чверті ХХ ст. важко знайти явище, яке б викликало стільки неоднозначних суджень і дискусій, як авангард. У цьому плані, незважаючи на певну кількість публікацій, історія авангарду залишається чи не найменш дослідженою в Україні, хоча, як відомо, саме вітчизняні художники відіграли головну роль у його становленні.

Тривалий час історія авангардного руху та діяльність його представників приховувалися за ідеологічними кордонами радянської культури. Тому актуальним є дослідження життя і творчості засновника українського авангарду Д. Бурлюка. Адже тільки видатна особистість здатна визначити нові шляхи розвитку культури, тому її діяльність завжди викликає зацікавлення, стає предметом наукових досліджень. Часова дистанція тривалістю століття, яка відділяє нас від періоду зародження українського авангарду, дає можливість не тільки проаналізувати процеси минулого, але й побачити наслідки духовної та соціальної діяльності особистостей. А чим духовно багатша особистість, тим яскравішими є створені нею форми мистецтва [252, с. 107-108].

Для характеристики наукової літератури за темою дисертації використано хронологічний принцип її розподілу, за яким виокремлено три умовні періоди, що концентрують у собі історіографічні надбання, щодо діяльності Д. Бурлюка в процесі формування українського авангарду 1907-1920 рр.: дореволюційний, радянський і сучасний. Вони відрізняються спрямованістю досліджень, колом питань, на яких автори зосереджували увагу, джерельною базою та, безумовно, загальними підходами, що

визначалися розвитком науково-історичної думки і суспільно-політичними умовами. Окремо розглядаються праці зарубіжних авторів.

Дореволюційна історіографія не приділяла належної уваги Д. Бурлюку, адже авангард як мистецьке явище лише почав розвиватися. Перший етап аналітичного дослідження художнього явища відбувся в період його становлення – упродовж 1907-1916 рр., коли дослідниками виступали самі учасники авангардного руху. Як сучасники культурно-історичних процесів, вони спостерігали за формуванням мистецьких об'єднань і філософії авангарду, виявляли причини його нігілізму щодо класично-реалістичного мистецтва, аналізували явища вітчизняної культури, порівнюючи їх з європейськими культурними процесами. Водночас вони намагалися виявити характерну особливість новаторського мистецтва, яка була зумовлена світоглядними і мистецькими традиціями українсько-російської культури. Як зазначав К. Чуковський, навіть нігілізм італійського футуризму і вітчизняного має різну змістовну сутність: якщо перший звільняв шлях урбаністичним тенденціям нового століття, то український пов'язував із традиційними нахилами до бунту, породженими російською дійсністю. На думку К. Чуковського, українсько-російські футуристи мають внутрішню силу руху, яка пов'язана не з науково-технічними новаціями часу, а з рисами національного характеру [140, с. 228, 238].

М. Бердяєв, будучи учасником історико-культурних процесів початку ХХ ст., одним із перших проаналізував процеси в духовній сфері, пов'язуючи їх із соціально-політичними та науково-технічними факторами розвитку людства [80-82; 393]. Аналізуючи мистецькі процеси початку ХХ ст., М. Бердяєв у роботі «Кризис искусства» відмовився назвати європейський футуризм прогресивним, підкреслив його змістовну поверховість, відсутність внутрішнього джерела руху. На думку філософа, він є «лише перехідним станом, скоріше кінцем старого мистецтва, ніж створенням нового» [80, с. 16, 14]. На відміну від М. Бердяєва, К. Чуковський визнав непросту природу футуристичного «хуліганства», яке поєдналося з літературою, живописом,

інтелігенцією: «... у будь-якому суспільному безумстві є значна частка розуму» [140, с. 224].

Критик О. Закржевський у книзі «Рыцари безумства. (Футуристы)» [105] розглядав авангардний рух як свіжий подих нового, як божевільну мрію про майбутнє, історична місія якого полягала у сміливості протесту «догматизму культури». Серед літературних «безумців» О. Закржевський відзначив українців за походженням: В. Гнедова, О. Кручених, Д. Бурлюка. Якщо перші вразили критика зухвалістю та божевільням, то останнього він назвав мислителем від футуризму [105, с. 95, 135].

Думка російського письменника М. Горького щодо футуризму більше поблажлива, ніж схвальна. На вечорі футуристів у 1915 р. він заявив, що «руського футуризму немає», є тільки талановиті особистості, яким треба працювати й навчатися: «Не ляяти їх треба, до них треба просто тепло підійти, бо навіть у цьому крику, у цій лайці є хороше: вони молоді, у них немає застою, вони хочуть нового свіжого слова, і ця гідність беззаперечна» [158, с. 3]. М. Горький поважав наміри молодих наповнити життя новою енергією, підтримував їхні намагання винести мистецтво на вулиці, зробити його відкритим для народу, але не бачив у зусиллях новаторів тієї криголамної сили, що здатна перетворити мистецтво, якою наділений тільки італійський футуризм на чолі з Т. Марінетті [158, с. 3].

Отже, характер перших авангардних досліджень у дореволюційний період хоч і визначався суб'єктивними факторами (художніми смаками, прихильністю до певних митців), однак передавав атмосферу духовної, творчої боротьби, яка відбувалася в суспільстві. Дореволюційні автори першими поставили питання про історичну зумовленість новаторських процесів у мистецтві, намагались зрозуміти ідейний зміст авангардної творчості, його національну природу, виявили характерні відмінності вітчизняного й італійського футуризму, визнали роль авангардних процесів у глобальному перетворенні культури, і лише О. Закржевський згадував про діяльність Д. Бурлюка.

Радянська історіографія практично не вивчала історію авангарду, оскільки його дослідження було під фактичною забороною, бо від 20-х рр. ХХ ст. авангардному мистецтву в Радянському Союзі було відведено роль «персони «non grata». Аналогічним було ставлення і до емігранта Д. Бурлюка. Радянська історична наука була фактично перетворена на своєрідний різновид пропаганди. А це, у свою чергу, визначило її ставлення до історії України та окремих її регіонів. Цілі пласти історії культури, зокрема матеріали з досліджуваної теми, було вилучено з праць, багато подій замовчувалося або фальсифікувалося.

Дещо покращилась ситуація після смерті Й. Сталіна. На запрошення Спілки письменників у 1956 р. Д. Бурлюк із дружиною приїхав у Москву, де провів два місяці, виїжджаючи до Ленінграда, Криму, Кавказу. На той час художнику було 74 роки. Він активно цікавився виставками, музеями, театром. Щодо політичної орієнтації Д. Бурлюка, то він дотримувався прокомуністичних поглядів [287, с. 32-33].

Лише з середини 70-х рр. ХХ ст. у вітчизняних дослідженнях із мистецтвознавства та естетики почав з'являтися термін «авангард» («авангардизм»), хоча він значно поступався популярністю термінові «модернізм». Саме 1975 р. побачила світ фундаментальна праця теоретика культури, засудженого радянською системою, М. Бахтіна «Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет» [206], де певну увагу приділено проблемі авангарду. Показовою для радянської історіографії є робота В. Крючкова, який називає авангард «антимистецтвом» [286], а також збірник статей «Модернизм: анализ и критика основных направлений» [315].

Н. Асеева протягом 80-х рр. ХХ ст. досліджувала художні процеси, що відбувалися в національних культурах на рубежі ХІХ-ХХ ст. як в єдності історичних та аксіологічних причин, так і в специфіці національних традицій. Дослідниця фокусувала увагу на зв'язку українського авангардного мистецтва та європейських культурних центрів, який існував завдяки творчому обміну між художниками [200-202].

Окремим проблемам авангарду присвячено праці Д. Боулта [220-223], І. Вакар [226], С. Гінца [229], О. Каменського [262] та Є. Ковтуна [270; 271], які досліджували теми про розвиток авангарду в окремих республіках Радянського Союзу: Україні, Грузії, Вірменії; а також життєвий шлях і творчі здобутки діячів авангардного руху: К. Малевича, В. Каменського, М. Шагала.

Тож у 1920-х рр. процес розвитку авангарду було перервано тоталітарними процесами. Нова авангардна естетика не відповідала концепції пролетарського мистецтва. Почалося духовне і фізичне знищення представників авангардного руху, що на тривалий час призупинило його дослідження в радянській країні. Процес вивчення авангарду фактично почався лише у 80-х рр. ХХ ст. Проте творчості Д. Бурлюка не було приділено належної уваги.

Сучасна українська історіографія перебуває на початку дослідницького шляху щодо визначення ролі Д. Бурлюка в історії авангарду. Для вітчизняної історичної науки першочерговою проблемою є відтворення процесу становлення авангардного руху на теренах українських земель, визначення місця і значення національного мистецтва. Сучасні знавці української культури (Д. Горбачов, О. Кашуба, С. Лущик, Л. Матвєєва, Г. Меднікова, О. Нога) досліджують історичний, філософський, естетичний характер авангардних процесів, здійснюють пошук забутих імен митців, аналізують творчість відомих художників, поетів, визначають їхню роль у становленні історії авангарду.

Відомий дослідник авангарду Д. Горбачов у монографіях та численних публікаціях пропагує українське начало (так званий «український індикатор» у російській та європейській культурах), знаходить нові грані у творчості видатних авангардистів, відкриває імена забутих митців [233-243; 397-399]. Джерелом походження українсько-російського футуризму автор вважає культуру українського бароко [233; 235; 241]. Морфологічне коріння футуризму автор виявляє в літературній, театральній, малярській бароковій культурі XVII-XVIII ст., яка була насичена лексичною мовною сумішшю

різних мов, що створювало багат шаровий мистецький, поетичний простір творчості. У бароко, як і у футуризмі, мистецька еkleктичність формувала підґрунтя творчої свободи. «Футуристична гра в хаос, злами, зсуви пластичних і словесних форм, висміювання сьогодення як нульового щабля майбутнього комуністичного царства гармонії – психологічна ситуація бароко й футуризму майже однакова» [233, с. 221].

Українізми в поезії Д. Бурлюка свідчать про наслідкову єдність з українською літературною традицією, що бере початок від Г. Сковороди, В. Наріжного, М. Гоголя, Т. Шевченка до І. Бабеля, М. Зоценка, В. Нарбута. Українська культурна традиція є тим підґрунтям, яке вносило національний колорит до поетичних новацій футуриста В. Хлебнікова, повертало В. Маяковського до українства. Навіть перші футуристичні книжки В. Хлебнікова, Б. Лівшиця, надруковані в Херсоні, Каховці, понесли до Москви вибухову енергію не тільки футуризму, а й духовну традицію українського бароко [233, с. 225-226]. В образотворчому мистецтві футуризму Д. Горбачов теж виявляє зв'язок із бароковою гармонією, її стилістична, пластична багатоманітність була своєрідним плацдармом для «стрибка в майбутнє»: «Відкрита геометрична, зсунута динамічна форма стала ознакою ХХ ст. і в малярстві, і в скульптурі ... сам пластичний зсув є ознакою бароковості в конструктивістському мистецтві 1920-х років» [233, с. 232]. В алогізмі мистецьких образів та форм читалося зародження нового світогляду, наростання протесту проти «нечуваної тиранії розуму й моралі над життям» [321, с. 461].

Соціальний конфлікт у формі гротеску, нісенітниць та вульгаризму літературних і театральних образів ХVIII ст. знаходив своєрідне продовження в авангардному мистецтві ХХ ст. Д. Горбачов наводить літературно-мистецькі приклади поєднання різних художніх стилів, образів: поряд з елементами «високого» – спрощено-вульгарні картини реальності, – усе це створювало нову естетику абсурду [233, с. 221-222, 234-235]. За зовнішньою незрозумілістю форми приховувався не тільки мистецький, а

й соціальний революціонізм. Проголошена владою свобода сприймалася футуристами як розкріпачення художньої форми в мистецтві, однак, як зауважує Д. Горбачов, реальному тандему не судилося скластися: політична тотальність, що постійно зростала, знищила мистецьку свободу.

Змістовна незрозумілість авангарду стала основою конфлікту між ним та традиційним мистецтвом. Природа цього конфлікту має глибокі соціально-історичні корені, пов'язані з розширенням пізнавальних можливостей людини, із процесами синтезу знань, діяльності. Як зазначає Л. Матвєєва, «авангардні митці ХХ ст., крім історії мистецтва, нерідко вивчають наукові теорії, створюють власні світоглядні концепції, висувають футуристичні прогнози, а потім тільки упередметнюють їх у традиційних мистецьких матеріалах та формах. Твір авангардного мистецтва дуже часто є вторинним щодо творчої концепції явищем, його фізичне існування не набуває самодостатності, як це ми бачимо у традиційному мистецтві» [311, с. 379].

У монографії О. Ноги «Давид Бурлюк і мистецтво Всесвітнього авангарду» [322] досліджуються біографічні події життя творчої сім'ї Бурлюків. Спираючись на визначення Д. Бурлюка: «У своїй живописній творчості я повинен сказати, що Україна в моїй особі має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний» [322, с. 25], автор простежує українську традицію в авангардних пошуках Д. Бурлюка, яка набула розвитку в «таврійський період» його життя. У монографії надається мистецтвознавча оцінка живопису, значення організаторської діяльності й особистості Д. Бурлюка для авангардного руху.

О. Кашуба досліджує перші авангардні виставки в Києві (1908-1910 рр.), молодіжним, новаторським ядром яких були брати Бурлюки, М. Ларіонов, О. Лентулов, О. Екстер. Дослідник використовує періодичні видання того часу для відтворення культурної атмосфери, суспільного резонансу на художні новаторства митців [264].

Краєзнавчий аспект проблеми досліджує відомий херсонський історик, професор В. Сусоров [348; 349]. Ролі краєзнавчих музеїв у дослідженні

регіональної історії присвячено публікацію доцента Р. Маньковської [307]. Сучасна південноукраїнська дослідниця І. Кузьменко вивчає теоретичні засади українсько-російського авангарду у творах його засновників та ідеологів, «таврійський період» становлення українського авангардного руху, а також роль Д. Бурлюка в історії українського авангарду [288-299].

Важливими культурними подіями на Півдні України протягом 1909-1912 рр. стали одеські виставки «Салони В. Іздебського» [106; 107; 302; 303; 327; 351]. Художник-скульптор В. Іздебський на деякий час створив своєрідну «культурну мекку», яка об'єднала прогресивних вітчизняних і європейських митців. Історії цього культурного руху присвятили свої роботи дослідники С. Лущик [302-304] і С. Сухопаров [351]. Учасники «Салону» (серед них були і брати Бурлюки) вразили своєю творчою сміливістю, змусили метрів мистецтва замислитися над майбутніми змінами. Як писав відомий критик О. Бенуа, одеська провінційна виставка 1910 р. сколихнула рутинне і шаблонне життя російської столиці, ознайомивши з новітніми мистецькими тенденціями Заходу, відбитком яких стали новації молодих українських художників [174, с. 34]. У словах О. Бенуа ясно прочитуються дві позиції: по-перше, визнання процесу оновлення мистецького життя, яке швидше розгорталось на периферії столиць, вільної від академічних кайданів. По-друге, простежуються явні імперські настрої щодо територіальної околиці Російської імперії – України, де культура, мистецтво не можуть існувати, а тим паче показувати приклади розвитку.

Сучасна українська історична наука ставить завдання виявлення національних джерел авангардного руху, відтворення хронології подій, визначення забутих імен майстрів новаторського мистецтва. Значна увага при цьому приділяється особистості Д. Бурлюка. Про актуальність теми свідчать численні публікації українських авторів [205; 219; 224; 253; 256; 263; 287; 326; 328-330; 345; 350; 396; 406]. Дослідники стикаються з певними труднощами, пов'язаними з обмеженістю джерельної бази, зі сформованими російською наукою стереотипами трактування авангардного руху. Для

українських науковців залишається ще багато питань, які стосуються історичного аспекту формування авангарду й наслідування його здобутків сучасним мистецтвом, що підтверджується матеріалами науково-практичних конференцій, зокрема «Звездолики Гилеи» (Херсон, 1995) [261; 277]. У контексті сучасних наукових пошуків із питань історії розвитку української культури залишається актуальним виявлення витоків авангардного руху [347] та дослідження українсько-європейських, міжнаціональних культурних зв'язків, пов'язаних з авангардом [227; 255; 317; 345; 407].

Отже, вітчизняні дослідники звертають увагу на процеси розвитку українського авангарду, але більшість із них лише побіжно розглядає діяльність Д. Бурлюка. Конкретно його здобуткам присвячено лише монографію О. Ноги, що, звичайно, недостатньо для об'єктивного висвітлення ролі Д. Бурлюка в процесі формування українського авангарду. Сучасні українські дослідники висвітлюють деякі моменти діяльності Д. Бурлюка в культурологічному плані, хоча давно назріла потреба розглянути історичний аспект проблеми. Адже розквіт авангарду на початку ХХ ст. пов'язаний із культурно-соціальними змінами в суспільстві на зламі століть, що об'єктивно «прив'язує» авангард до історичних процесів.

Зарубіжна історіографія представлена працями істориків і дослідників культури різних країн. Для російської історіографії справжнє наукове дослідження авангарду розпочалося від 90-х рр. ХХ ст. З'явилися перші нариси та публікації Д. Сараб'янова [337-339], в яких за принципом історизму розглядаються художні процеси початку ХХ ст., показано портретну галерею забутих художників, більшість яких зазнала трагічної долі авангарду. Однією з перших фундаментальних праць з історії російського авангарду стала робота В. Маркова [310], яка познайомила закордонного читача з неординарними особистостями російсько-українського авангардного руху.

Сучасні російські дослідження мають багатовекторний характер: від психологічних і філософських аспектів мистецтва [104; 257-258; 260; 300] до аксіологічного аналізу художньої творчості [135] і напрямів модернізму [318; 362]. Збірники наукових статей аналізують авангардну культуру [319; 342; 361], визначають стилістичні особливості російського мистецького новаторства [333-334], досліджують його еkleктичну природу [354], вписують здобутки російського авангарду в контекст європейської культури [203; 255; 335], прогнозують майбутнє мистецтва, генетично пов'язаного з класичними й авангардними цінностями ХХ ст. [207; 246]. Не залишається без уваги портретна галерея видатних діячів авангардного руху [228; 367], серед яких виділено творчість Д. Бурлюка як поета та будетлянина.

Двотомні видання «Абстракция в России. XX век» [75; 76] та «Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика» [77; 78] наводять аналіз історично-культурологічних питань, пов'язаних із понятійним апаратом, часовими межами, змістом історичного авангарду. Адже науковий підхід до проблеми передбачає окреслення історичних та понятійних меж явища, що досліджується. Складність цього питання пов'язана з розмитістю кордонів духовно-естетичних явищ, суб'єктивним характером їх тлумачення. Як зазначають автори дослідження, модернізм та авангардизм об'єднує загальне завдання – творення «нового» мистецтва, яке формувалося як протистояння традиційному [77, с. 10]. «Авангард є складовою частиною культури модерну, між ними не існує чітких меж, тенденції модернізму й авангарду зароджуються ще в мистецтві та літературі символізму, тому належність твору до одного чи іншого напрямку може бути визначено на змістовному рівні» [77, с. 28, 31].

Концепції збірників визначають не випадковість авангарду як форми культури, а навпаки, його закономірність, пов'язану з еволюційними процесами розвитку суспільства. Навіть епатажні форми авангарду у вигляді маніфестів і виступів були демонстративним актом, зумовленим «універсальною зміною картини світу, що виявилась у всіх сферах людської

діяльності» [77, с. 45]. Безумовним для авторів збірників залишається тлумачення історичного авангарду як художнього та соціального процесу першої третини ХХ ст. Автори підкреслюють, що авангард як цілісне явище виник тільки на початку ХХ ст. [77, с. 16].

Протиріччя авангардного руху досліджує В. Турчин, розуміючи під поняттям «авангард» усі крайнощі художньої культури ХХ ст., а під терміном «модернізм» – компроміс нового з традиційним» [356, с. 4]. У самому понятті «авангард» закладено «пафос боротьби», рух до нового, незвичайного і парадоксального. Авангард – це результат інтелектуальних пошуків інтелігенції, яка мріяла про свободу. Таке прагнення штовхало до створення парадоксальних речей, які несли «закодовану інформацію», «вона інтригувала, змушувала ставити нескінченні питання, провокуючи уяву...» [356, с. 4].

Зацікавлення природою авангардної культури розвинуло межі наукових досліджень. Проблематика праць визначила складний характер мистецьких змін початку ХХ ст., поставила питання про історичну зумовленість культурних процесів, діалектику розвитку і сталий характер мистецьких форм, національний аспект авангардної культури, вплив мистецького новаторства на подальше формування морфології мистецтва і художнього прогресу. Ці питання розробляються О. Бобринською [210-213], Б. Калаушиним [199], А. Крусановим [273-275].

Фундаментальне дослідження Б. Калаушина «Бурлюк, колір і рима» [199] присвячено «батькові футуризму» Д. Бурлюку. Воно містить багатоплановий документальний матеріал, що відтворює історію авангардного руху в контексті біографічних подій його засновників. Простежується шлях становлення Д. Бурлюка як художника, організатора, теоретика, поета, видавця, який, на думку автора, подібно до П. Пікассо, стояв біля витоків нового мистецтва ХХ ст. [199, с. 11].

Видатні особистості авангардного руху, факти їхніх біографій, творчих відкриттів залишаються предметом багатьох досліджень сучасних російських

науковців [244; 306; 320; 340; 346; 355; 358; 366; 391; 404]. Слід відзначити роботи українсько-російського мистецтвознавця Г. Коваленка як дослідника творчості видатної авангардистки О. Екстер, чиї мистецькі, дизайнерські кубофутуристичні відкриття надали українського колориту російському та європейському авангарду [265-269].

У сучасному російському мистецтвознавстві з'являються нові концепції художнього авангарду, які значно відрізняються від науково-традиційних. Одна з них належить групі белгородських дослідників: Н. Шевченку, В. Пронькіну, А. Пронькіну, викладена в монографії «Авангард і абстракціонізм – бунт чи розвиток? Генеза, еволюція і майбутнє мистецтва від стародавніх часів до Нового авангарду ХХІ ст.» [364]. Автори розробляють новий підхід до природи авангардного мистецтва, шукаючи його онтологічний початок у формах живої природи, розвиток яких зумовлює виникнення авангардних форм. Запропонований діалектичний метод виявляє генезу образотворчого мистецтва та простежує його розвиток від первісного авангардного мистецтва до сучасного; як еволюцію від візуальних абстрактних форм, що існували споконвічно в природі, до створених людиною [364, с. 22-23].

Тож у російській історіографії завдяки фундаментальним працям низки науковців відтворено хронологію авангардних подій, проаналізовано історичні аспекти течій і шкіл авангардного руху, їхнє походження та сучасний стан. Серед робіт, присвячених Д. Бурлюку, слід виділити працю Б. Калаушина, де визначаються творчі зв'язки Д. Бурлюка з московськими художниками, вплив російської та європейської культур на формування його мистецьких позицій.

Культурний феномен авангарду досліджувався як у контексті загальносвітових явищ, так і в межах національних культурних особливостей. Більшість зарубіжних авторів називає батьківщиною радикальних авангардних течій Італію та Росію [383; 386-387].

Приховану діалектику культурних процесів на межі століть виявляє збірник теоретичних есе «After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism» («Після «great divide»: Модернізм, масова культура постмодернізм» професора А. Хуссена [384]. Протидійними силами в розвитку мистецтва автор визначає естетику модернізму та культури мас. Найбільш вагома «атака» на самодостатність «високої культури» відбулася під тиском революційної політики та швидкої модернізації життя на початку ХХ ст. Цю атаку автор назвав «історичним авангардом», який визначив новий етап у розвитку культури. Його найбільш яскравими проявами стали: експресіонізм і дадаїзм у Німеччині, російський конструктивізм, футуризм і пролеткульт – у Росії [384, с. VIII]. На думку автора, культурна місія історичного авангарду спрямована на розвиток альтернативних відносин між високою художньою та масовою культурою, що слід відрізнити від модернізму, який наполягав на ворожості між високим і низьким [384, с. VIII]. Із цього положення формується ідентифікація авангардного мистецтва як культурного та соціального прориву, звідси і його войовничий характер, експресія, сміливість новацій.

Слід відзначити, що соціальну концепцію початку ХІХ ст. було підхоплено та розвинуто італійським футуризмом майже через 100 років. Презентуючи образ майбутнього, маніфест італійських футуристів пов'язував його з урбанізмом, із наступом технічної революції [365, с. 47]; асоціювався з кардинальними змінами в усіх галузях людського життя, у тому числі в мистецтві, у морально-етичних відносинах. Культ сили, що зростала й була озброєна новими технічними засобами, мав змінити саму людину. Ознаки нового знаходив Т. Марінетті, «батько італійського футуризму», у розгортанні соціальних процесів: «1. Прискорення життя, яке навіть зараз завжди володіє швидким ритмом. 2. Ненависть до всього, що старе і відоме. Любов до нового і непередбачуваного. 3. Огида до мирного життя. Любов до небезпеки. Пристосування до героїзму кожного дня. 4. Зростання цінності індивідуума, який бажає вичерпати своє життя» [165, с. 20].

К. Грей у роботі «The Russian experiment in art, 1863-1922» («Російський експеримент у мистецтві, 1863-1922») [383; 389] визнає, що історія формування авангардного руху в Росії була б неповною без імені Д. Бурлюка. Зустріч Д. Бурлюка з московськими художниками в 1907 р. «надала нового стимулу сучасному мистецтву». Творча спілка братів Бурлюків, М. Ларіонова, Н. Гончарової та київської художниці О. Екстер сприяла формуванню естетики футуризму, пожвавленню виставкового життя в Росії. Під час діяльності пересувних художніх виставок новатори намагалися наблизити мистецтво до різних соціальних верств, мешканців провінційних міст. Відправною подією вказаного процесу К. Грей вважає виставку «Вінок-Стефанос» 1909 р. [383, с. 111].

Автор монографії «Russian art of avan-garde: Theory and criticism, 1902-1934» («Російське авангардне мистецтво: Теорія і критика, 1902-1934») Дж. Боулт [386; 387] висловлює точку зору, яка й сьогодні не підтримується російськими дослідниками, щодо виникнення мистецьких радикальних новацій у провінційних центрах на півдні країни (*мається на увазі Україна – І. К.*), а не в академічній столиці [387, с. XVII]. Такими новаціями були відзначені українські виставки: «Ланка» в Києві 1908 р. [264], «Вінок» у Херсоні 1909 р. [150]. Нові тенденції творчого процесу – художній ірраціоналізм, психологічний динамізм, експериментаторський радикалізм – отримали подальший розвиток у різних авангардних рухах Росії, один з яких очолив Д. Бурлюк [387, с. XXVI].

На початку 1900-х рр. стало зрозумілим, що «розвиток російського мистецтва буде підтримано провінційними силами, а не складним «капітальним» рухом (*за іронічним терміном Д. Бурлюка – І. К.*)» [387, с. XXVII]. Дж. Боулт припускає, що мистецька культура неопримітивізму і кубофутуризму якраз і пов'язана з походженням більшості художників зі сільської місцевості та їхнім безпосереднім контактом із традиціями, мистецьким примітивом села. Про це свідчила практична та теоретична діяльність таких художників: Н. Гончарової, М. Ларіонова, К. Малевича,

О. Моргунова, О. Шевченка, Г. Якулова. Яскравими, динамічними концепціями форми, кольору їхні картини нагадували лубочні малюнки, вишиванки, декор селянських виробів. Дж. Боулт вважає, що ці особливості і відзначають російський авангард 1908-1912 рр. – період, що засвідчив появу «дерев'яних ложок замість орхідей естетів». Естетика російського примітивізму сформувала свій національний комплекс засобів, методів і форм, який відрізняв його від західноєвропейських авангардних тенденцій [387, с. XXVII].

Публікації професора Дж. Боулта, перекладені російською, створюють галерею портретів майстрів українського та російського авангарду: Д. Бурлюка, Н. Гончарової, К. Малевича, О. Екстер, П. Філонова, чії мистецькі новації сформували нову естетику культури ХХ ст. [220-223].

У колективній роботі «Russian futurism through its manifestoes, 1912-1928» («Російський футуризм крізь свої маніфести, 1912-1928») А. Лотон та Г. Ігла [388] аналізують футуристичний авангардний рух як світове явище. Автори надають біографічні відомості та тексти найбільш відомих маніфестів, теоретичних декларацій учасників літературно-мистецького авангарду. Зародження футуризму в Росії автори пов'язують із появою першого футуристичного маніфесту «Ляпас громадському смаку», який віддзеркалив ті культурні процеси, що відбувалися в Москві та Петербурзі. В історії російського футуристичного руху визначають дві фази: перша – анархічно-революційного характеру з відтінком романтизму, що притаманна історичному авангарду, а друга – відзначена невдалою спробою охопити революцію та збудувати майбутнє комуністичне суспільство [388, с. 12]. На першому історичному етапі розвитку новаторського мистецтва відзначається група «Гілея». Її формування взимку 1910 р. пов'язане з іменами братів Бурлюків і Б. Лівшиця та місцевістю стародавньої Скіфії. Як вважають автори, навіть обрання назви творчого союзу мало символічне значення і було пов'язане не тільки з історичною спадщиною херсонської землі. Ця назва асоціювалася з одним із принципів естетичної революції –

рух до майбутнього з поглядом у минуле, із поверненням до праісторії [375, с. 12]. Під аналітичний огляд авторів підпадає переважно літературна діяльність членів товариства, хоча вони й погоджуються, що естетична революція початку ХХ ст. охопила не тільки літературу, установивши новий тандем між словом та образом [388, с. 14-15].

Трагічну залежність новаторського мистецтва від політичного фактору виявляє в роботі «The theory of the avant-garde» («Теорія авангарду») Р. Поджолі [385]. Значення слова «авангард» несе в собі войовничу активність, тому з перенесенням його до сфери художньої творчості відбулися зміни в характері мистецтва і соціальній функції мистецького твору. Мистецтво стало інструментом суспільних дій та реформ, засобом пропаганди [385, с. 10]. Поєднання авангардного руху з радикальними політичними змінами є результатом збігу їхнього «духовного аналогу», продиктоване «привабливістю до нігілістичних елементів», але ототожнення художньої революції із соціальною є «риторично-порожньою банальністю» [385, с. 182].

Зацікавленість зарубіжних дослідників історією українського та російського авангарду не зменшується, про що свідчать сучасні публікації відомих мистецтвознавців: Д.-А. Данцкер, О. Дубравки, Ж.-К. Маркаде, Д. Міло [245; 248; 308-309; 313]. Актуальними залишаються питання зв'язку естетичних цінностей і соціально-політичних форм організації суспільства [198; 323; 341], вивчаються напрями, стилі та школи сучасного авангарду [247].

Отже, зарубіжна історіографія представляє феномен історичного авангарду в основних напрямках досліджень: по-перше, як загальнокультурне явище другої половини ХІХ – початку ХХ ст., що відзначилося в різних країнах певними художніми особливостями, ідейними позиціями, але його соціокультурні джерела пов'язані з тенденціями історичного, соціально-політичного розвитку, кардинальними змінами в науковій, економічній структурах, у формуванні нової парадигми філософського мислення; по-

друге, визначаються особливості виникнення та змістовного наповнення авангардного мистецтва в Європі і Росії, досліджуються національні джерела, характерні риси європейського, російського й українського художнього новаторства, що окреслює його місце у світовій історії авангарду. Важливими для дисертації є роботи К. Грей і Дж. Боулта, в яких досліджується діяльність Д. Бурлюка та визначається специфіка провінційного центру розвитку авангардного руху на території стародавньої «Гілеї».

Певну сферу зацікавлень для нашого дослідження становлять *дисертаційні роботи* зі вказаної проблеми. Проте жодну з них не захищено зі спеціальності «Історія». Переважна більшість – це філософія, культурологія та філологія. Їх написано в Російській Федерації, вони висвітлюють проблеми художнього та літературного авангарду (О. Безсонов, Ю. Гирин, М. Зайцева, Е. Маковський, Г. Матявіна, Д. Філоненко) [368; 370; 372-375; 377]. Серед дисертацій, захищених в Україні, слід виділити роботу Г. Давидової-Білої, присвячену українському літературному авангарду, та працю В. Вовкуна, який розглядає український авангард у контексті західноєвропейських культурологічних процесів [369; 371]. Власне, Д. Бурлюку присвячено лише одне дисертаційне дослідження з мистецтвознавства Овакі Чієко, де висвітлюється японський період у творчості митця [376].

Отже, наукова розробка проблеми представлена дореволюційною, радянською, сучасною українською та зарубіжною історіографією. Учені з різних країн висвітлили значне коло питань, що стосуються розвитку авангардного руху. Більшість із них розкриває культурологічний і мистецтвознавчий аспекти діяльності Д. Бурлюка, а також розвитку авангарду в Україні та Росії. На цьому етапі вивчення проблеми відсутня узагальнююча історична праця стосовно ролі Д. Бурлюка в українському авангарді 1907-1920 рр. Її вирішенню і присвячено дисертаційне дослідження.

1.2. Джерельна база проблеми

Джерельну базу дисертації складає цілісний комплекс неопублікованих (архівних, музейних) та опублікованих (збірки документів, спогади, щоденники, епістолярна спадщина, преса) матеріалів. Основою дослідження стали матеріали Центрального державного музею-архіву літератури та мистецтва (Київ), Російського державного архіву літератури і мистецтва (Москва), Державного музею-архіву В. В. Маяковського (Москва), Державних архівів Одеської та Херсонської областей, а також Чорнянського краєзнавчого музею Херсонської області.

Аналізуючи джерела дисертації, потрібно підкреслити їхній специфічний характер, що визначається завданнями роботи. Джерельна база дослідження складається з декількох груп документів і матеріалів, залежно від їхнього походження, змісту, особливостей, характеру викладу:

- 1) діловодна документація;
- 2) джерела особового походження (спогади, мемуари, щоденники, епістолярна спадщина);
- 3) періодична преса;
- 4) зображальні джерела (каталоги художніх виставок, футуристичні книги).

Діловодна документація. Історія становлення українського авангарду висвітлюється низкою офіційних документів: нотаріальні та метричні акти [56; 57]; статuti і протоколи засідань Московського училища живопису, скульптури та архітектури, художніх товариств, зборів діячів мистецтв [7; 8; 11]; звіти Одеського міського музею витончених мистецтв [52]; документи канцелярії розшукової поліції [9; 14; 51], яка контролювала публічні виступи мистецьких реформаторів, що свідчить про громадський характер мистецьких процесів. Мистецтво та література певним чином формували

масову свідомість, соціальну активність, тому державна цензура повинна була спостерігати за діяльністю соціально активних особистостей, що підтверджується архівними матеріалами управління одеського генерал-губернатора з Державного архіву Одеської області. За особливим наказом Государя за 1885 р. заборонялася для показу картина І. Рєпіна «Іван Грозний та його син Іван 16 листопада 1581 р.» [51]. Цей факт розкриває зміст висловів О. Бенуа [174, с. 34] і Д. Бурлюка [91] із приводу колишньої мистецької сміливості І. Рєпіна – зятого критика новаторства молодих художників.

Іншим прикладом державного контролю діяльності авангардистів слугує донесення жандармського агента [14] про публічний виступ відомих футуристів: Д. Бурлюка, В. Каменського, В. Маяковського з Російського державного архіву літератури і мистецтва. Завдяки детальній доповіді агента відтворюються обставини, характер виступів та спілкування авангардних діячів із громадою, додаються риси до портретних характеристик митців. Судячи з документів, діяльність авангардистів не визнавалася соціально небезпечною. Суспільство вже відчувало дух майбутніх змін, що виявлявся в різних сферах життя, набуваючи в мистецтві художнього розмаїття.

Документальним доповненням до біографії Д. Бурлюка стала його особова справа з Московського училища живопису, скульптури та архітектури [23], що підтвердила дату закінчення Одеського училища, до якого художник вступав двічі. На основі документа було скореговано недоліки в датуванні вказаних подій в автобіографічному конспекті Д. Бурлюка «Сходини моїх років».

Використані в роботі документи дозволили уточнити і скорегувати деякі дати особистого життя Д. Бурлюка, доповнити зміст подій авангардного руху фактичним матеріалом. Обсяг документальної бази мистецького життя незначний у зв'язку з тим, що далеко не всі культурні заходи реєструвалися та мали офіційний супровід.

Джерела особового походження є своєрідним відбитком епохи, вони містять значний інформаційний матеріал. Це допомагає досліднику відтворити картину подій у сприйнятті їх сучасниками. Інформаційним джерелом роботи слугують архівні та надруковані протягом 90-х рр. ХХ ст. спогади Д. Бурлюка [6; 42; 43; 45; 88; 90; 92-97; 129], В. Каменського [27-32], В. Катаняна [44; 46], О. Кручених [276-285], П. Кузнецова [48], Б. Лівшиця [117-119], М. Харджієва [134-136]. Певна часова відстань від подій початку ХХ ст. внесла свої корективи в їхню оцінку, змінилося ставлення до гасел, розставлено інші акценти, названо різні дати. Однак для дисертації навіть недоліки є сферою наукових зацікавлень. «Таврійський період» українського авангарду відтворюється у спогадах Б. Лівшиця – першого «літописця літературно-мистецького авангарду». Вони містять цінний матеріал про створення творчого товариства «Гілея», побут та уподобання мешканців мордвинівської економії. Спостерігаючи за творчими експериментами братів Бурлюків, Б. Лівшиць не тільки описує «акт творіння», але й намагається проаналізувати зміст нових мистецьких конструкцій, визначає історичне значення футуризму.

Автобіографічний конспект «Сходини моїх років» [178, с. 13-18] став першою мемуарною спробою Д. Бурлюка. Він написаний до 25-річчя художньо-літературної діяльності «батька футуризму» (1924 р.) і конспективно-коротко відтворює події життя та творчості автора. Конспект має погрішності в біографічних датах, які потребують додаткового уточнення. «Сходини моїх років» стали передумовою появи більш повного і змістовно насиченого твору Д. Бурлюка – «Фрагменти зі спогадів футуриста. Листи. Вірші» [94] у 1929-1930 рр. Як стійкий будетлянин і перший футурист, Д. Бурлюк палко відстоював здобутки новаторського руху, описував ключові, на його думку, події історії футуризму. Незважаючи на відсутність хронологічної послідовності, спогади відтворюють дух епохи, творчий ентузіазм молодих авангардистів, образно та емоційно змальовують портрети діячів мистецтва. З особливим відчуттям любові Д. Бурлюк

розповідає про родинне життя в селі Чорнянка на Херсонщині. Доповнюють спогади Д. Бурлюка також його листи, які зберігаються в Чорнянському краєзнавчому музеї [73; 74].

Спогади відомого історика авангарду М. Харджієва (уродженця Херсонщини) присвячено виникненню одного з унікальніших явищ мистецтва, в якому поєдналися живопис і поезія – кубофутуризму в Росії [134-136]. У 1912-1914 рр. відбувся процес активної консолідації творчих сил, і важливу роль у цьому, на думку М. Харджієва, відіграв В. Маяковський. У поле зору дослідника потрапив і Д. Бурлюк, який став близьким другом майбутнього поета та сприяв його творчому становленню. Автор дотримувався хронології подій, спираючись на документи виставок, спогади В. Маяковського, але, як писав у біографії, він «вільно плаває у своїй хронології» [125, с. 439], тому згадка про відвідування Нової Маячки [125, с. 449] є помилковою. Як стверджував херсонський історик О. Гавриленко в 1963 р., мова йшла про приїзд В. Маяковського в Чорнянку до Бурлюків узимку 1912 р. [73] Незважаючи на вказану неточність, статті-спогади М. Харджієва (як сучасника зародження футуризму) максимально об'єктивно відтворюють події та аналізують мистецько-літературну діяльність авангардистів.

Ще одним важливим документом є спогади О. Кручених «Наш вихід» [279]. Змістовна й емоційна незвичність, притаманна «іміджу» і творчості «езуїта слова», визначила і стилістику його праць. На думку Р. Дуганова, їх навіть важко назвати спогадами, і зовсім не історією футуризму, а скоріше – його фізіологією [279, с. 10-11]. Створені ним «портрети» футуристів показують їхні тілесні вади, які, на думку О. Кручених, визначають характер творчості. Р. Дуганов пропонує відкинути «незрозумілі нісенітниці» і подивитися на історію футуризму з незвичного погляду – побачити в ньому нестримний дух свободи, сміливість творчих експериментів молодих сил. Палкою відданістю ідеям футуризму відзначені ювілейні нариси О. Кручених «15 років руського футуризму» [276].

Як стійкий авангардист, він переконує себе та читачів у тому, що шлях футуристичного оновлення літератури й мистецтва був єдино правильним і відповідав часу революційного оновлення життя. Підтвердженням цього автор вважає творчість поетів-лефовців, яка стала мистецькою наступницею принципів футуризму, проklamованих у першій («Ляпасі громадському смаку» [5]) та наступних деклараціях 1913-1916 рр. [276, с. 5].

Джерельна база Російського державного архіву літератури і мистецтва надала можливість ознайомитися з матеріалами особового характеру: щоденниковими записами Д. Бурлюка [12], А. Гришечка-Климова [10] В. Каменського [27-32], В. Хлебнікова [20]; зі спогадами та нарисами до статей Л. Брик, В. Катаняна, П. Кузнецова про перших футуристів та їхню діяльність [37; 44; 46; 48]. Розрізнені записи Д. Бурлюка доповнюють відомі друковані спогади про події та однодумців [6; 38; 41-43; 45].

Щоденник Д. Бурлюка за період 1898-1900 рр. [12] допоміг зробити уточнення щодо навчання в Казанському художньому училищі та вступу до Одеського училища (*див. додаток В*). Співставлення текстів особистого щоденника Д. Бурлюка за 1898 р. і газетних статей за 1905 р. виявило загальну єдність мовного стилю у публікаціях різних років і надало можливість визначити авторство анонімних теоретичних роздумів про мистецтво в херсонських газетах.

Нотатки В. Каменського про М. Кульбіна, В. Маяковського і В. Хлебнікова [27; 31; 32] написано в характерній для автора формі захоплення видатними особистостями авангарду. Біографічні дати та події перемішуються з роздумами про мистецтво та значення художніх відкриттів перших авангардистів [29; 30]. Записи містять літературні епітети на адресу кожного з новаторів, заклики до рішучих дій у кардинальній перебудові мистецтва та життя.

Щоденник В. Хлебнікова [20] являє собою фрагменти розрізаних записів 1920-1922 рр., в яких автор розмірковує з приводу завдань післяреволюційного будівництва. Їхня соціальна спрямованість вражає

революційністю стилю, масштабністю планів, в яких пропонується створення нових урядів знань, потягів мистецтв. Уривки щоденника змальовують новий образ В. Хлебнікова, відмінний від описаного Д. Бурлюком за часи перебування в Чорнянці: поет-мрійник перетворився на войовничого пророка майбутнього.

У Центральному державному музеї-архіві літератури та мистецтва зберігається листування Давида і Марії Бурлюків з українськими культурними діячами: Г. Петніковим (1960, 1965 рр.) Ю. Івакіним (1967-1981 рр.) [2; 3]. У листах Г. Петнікова – спогади про молоді роки: херсонські степи, В. Маяковського, революційний Петроград, жовтневу Москву [2]. Листи свідчать про творчу активність Д. Бурлюка в еміграції [379; 380], зацікавленість мистецтвом: він видавав журнал, писав картини, готував виставки. Г. Петніков був захоплений життєвим оптимізмом Д. Бурлюка в 78 років. Особливі відчуття викликає лист М. Бурлюка (дружини Д. Бурлюка) про останні дні та години життя чоловіка, який сповнений спогадами про минуле. Остання картина з домівкою, де народився, і квітами на снігу – прощальне послання художника. «Дуже багато було важкого в нашому житті в ім'я мистецтва і для мистецтва» [3], – ці слова М. Бурлюк підкреслили сенс життя та історичний поступ Д. Бурлюка. Архівні матеріали спогадів письменника П. Байдебури, Г. Павлюченко про зустрічі з В. Маяковським у 20-х рр. ХХ ст. доповнюють портретну характеристику першого футуриста та справжній радикалізм футуристичних закликів [1; 4].

Значний обсяг епістолярної спадщини Д. Бурлюка зберігається в Державному музеї-архіві В. В. Маяковського та фондах Російського державного архіву літератури і мистецтва. Листи Д. Бурлюка до відомих культурних діячів, художників: М. Ларіонова (1908 р.) [26], М. Кульбіна (1912-1914 рр.) [59-63], М. Матюшина (1913-1914 рр.) [65-70], В. Маяковського (1913 р.) [71], П. Григор'єва (1916 р.) [72], В. Каменського (1929 р.) [34], В. Шкловського (1955-1966 рр.) [17-19] та до Московського товариства любителів мистецтв [22] зафіксували період активних пошуків і

творчої реалізації Д. Бурлюка, про що свідчать посилання на виставкову, публіцистичну діяльність митця. Вони доповнюються деталями та особистими оцінками подій культурного життя. Листування відзначено емоційно-поважним ставленням до однодумців, стурбованістю про загальну справу – пропаганду та розвиток нового мистецтва. Подробиці особистого характеру доповнюють картину «таврійського періоду» життя сім'ї Бурлюків.

Окремо слід сказати про таке джерело відтворення подій, як «Художні листи» (1908-1917 рр.) О. Бенуа [79; 152], що висвітлюють події виставкової, видавничої та адміністративної діяльності. Відомий мистецький критик мав значний вплив на формування естетичної свідомості широкого кола спільноти, тому його думки, особисте ставлення до авангардних тенденцій часу мають вагомим значення для висвітлення теми дисертації. Матеріали листів дають можливість зробити уточнення щодо полеміки між О. Бенуа та Д. Бурлюком, яка розгорталася в часи становлення нових художніх форм.

Біографічні спогади, нотатки, мемуари є цінним матеріалом для історичних досліджень. Написані безпосередніми учасниками подій, вони передають атмосферу часу, почуття сучасників, фіксують деталі, роблять перші висновки та прогнози на майбутнє [128]. Спогади учасників авангардного руху мають особливості. Крім суб'єктивності трактування подій, вони надмірно емоційні, що пояснюється творчою натурою їхніх авторів. Як люди мистецтва, автори не завжди відповідально ставляться до хронології в датуванні подій, виявляють схильність до перебільшень, що спостерігається у спогадах Д. Бурлюка, В. Каменського. Системністю та історичною достовірністю відзначаються лише мемуари М. Харджієва. Незважаючи на хитку рівновагу між об'єктивним і суб'єктивним у мемуарній літературі, вона залишається важливим джерелом дослідження.

Епістолярна спадщина надає історичним подіям емоційно-образного забарвлення. Листи не фіксують у хронологічній послідовності ті чи інші події, вони є опосередкованим, особистісним їх осмисленням, що і є цінним

для історичного дослідження. Листування відтворює час, характери, акцентує увагу дослідника на певних обставинах індивідуального та громадського життя. Полемічні листи-звернення Д. Бурлюка до adeptів академічного мистецтва набули літературно-художньої форми, стали джерелом для наукових досліджень історії культурного життя початку ХХ ст.

Періодична преса. Вагому джерельну базу роботи складають матеріали газетних публікацій Херсона та Одеси [142-151; 154-157; 160; 162; 163; 168-173]. Дослідження періодичних видань Херсона з 1899 до 1912 р. ретроспектують процеси розвитку культурного життя в місті. Матеріали свідчать про зародження прогресивних тенденцій у провінції: якщо 1899 р. в газеті «Південь» анонімний «<Авт>» писав про нестачу в місті закладів культури, «які мали своїм призначенням задовольняти і розвивати культурні потреби обивателя», а художніх виставок взагалі не було [170], то вже протягом 1907-1909 рр. у пресі розгорнулася жвава дискусія з приводу мистецьких новацій. Газетні матеріали дають змогу визначити роль Д. Бурлюка в процесі художнього виховання херсонців, адже перші виставки проходили в місті за активної участі Давида і Володимира Бурлюків. Навіть анонімні статті про сутність і призначення мистецтва, надруковані на сторінках херсонських газет у 1905 р., за стилістикою, змістом, настроєм, вказують на їхнього автора – Д. Бурлюка [142-147]. Звіт про діяльність міського народного дому і педагогічного музею за 1913 р. [126] свідчить про активну просвітницьку роботу Д. Бурлюка в Херсоні. Лекції про футуризм мали підняти естетичний рівень мешканців до столичної освіченості [126, с. 5]. Наскільки глибоко Бурлюки проймалися духом херсонської землі, показують і документи міського «Музею Старовини», де йдеться про участь братів в археологічних розкопках у степах Таврії [116, с. 15].

Статті про футуризм В. Каменського [29; 30], Д. Бурлюка [42; 43], О. Брика [49] розкривають характер, зміст перетворювальних процесів у мистецтві та суспільстві, допомагають зрозуміти боротьбу в художніх колах. Нова естетична концепція, методи її оформлення у вигляді маніфестів,

звернень, листівок, відтворюються у футуристичних газетах за 1918 і 1919 рр. [35; 159; 166]. «Газета футуристів» вийшла накладом усього два екземпляри (московське видання від 15 березня 1918 р. і томський екземпляр газети 1919 р.) [35]. Томський варіант «Газети футуристів» уперше вводиться автором до наукового обігу з матеріалів Російського державного архіву літератури і мистецтва. Дослідниками найчастіше цитуються відомі статті програмного характеру, але повний обсяг газет дає можливість побачити характер змін у сфері мистецтва, розвиток ідеологічної спрямованості футуризму, ставлення до нього нової влади.

Позитивною властивістю таких джерел, як періодичні видання, є достовірність фактів та чітке їх датування. Авторська стаття, крім інформаційної функції, виконує ще й особистісну – ставлення до подій їхніх сучасників. Однак приклад анонімних публікацій, використаних у роботі, свідчить і про певний недолік цього інформаційного джерела, і водночас авторська невизначеність статей надала можливість для досліджень, проведених під час роботи. Херсонські, одеські газетні публікації 1898-1909 рр. засвідчили формування нового мистецького світогляду в художньому і глядацькому середовищах, визначили роль Д. Бурлюка в цьому процесі.

Зображальні джерела містять інформацію, закодовану в певних зорових образах. Комплексне вивчення та використання зображальних джерел дає змогу досліднику не лише доповнити та проілюструвати певні історичні факти, а й поглянути на них у буквальному розумінні цього слова. Показовими (у плані зображальних джерел) є малюнки Д. Бурлюка, що зберігаються у фондах Російського державного архіву літератури і мистецтва в Москві [25].

У дисертації використано каталоги українських [174; 185-187] та російських виставок [182-184], які виявляють не тільки творчу активність художників-авангардистів, а й надають можливість простежити процес мистецького розвитку, рух у бік футуристичного світосприйняття [174; 182-

187]. Важливими для дослідника є афіші московських лекцій-диспутів, в яких повідомлялися теми дискусій, пропонувалися тези для обговорення з аудиторією [21]. Ця демократична форма спілкування стала частиною програмних установ реформаторів: мистецтво висувало за мету естетичне оновлення життя, а для цього народ повинен розуміти сутність художньої революції.

Дослідження авангардного мистецтва слід доповнити сучасними художніми альбомами творів українського та російського авангарду, які ретроспективно представляють світ мистецтва 1910-1920 рр. у різноманітності стилів та імен [188-194; 408].

Представники авангардної культури запропонували новий погляд на мистецтво книги. Футуристичні книги [85-86; 96; 98; 101-103; 110; 111; 117; 118; 127; 130; 133; 138; 282; 352] стали незвичним, іншомовним світом, в якому ілюстрація не просто доповнювала літературний текст твору, а відбулося взаємне проникнення, своєрідний структурний симбіоз слова та лінії на принципах алогізму, зсуву конструкції. Навіть оформлення книги відповідало вимогам нового мистецтва – безкомпромісна боротьба з міщанською естетикою символізму засобами художнього нігілізму. Про перший літературний виступ футуристів – «Ляпас громадському смаку» – критика писала: «Сірий папір, в який загортають у дріб'язковій лавці ваксу і крупу, обкладинка з парусини кольору «воші, що втратила свідомість», заголовок, надрукований брудною цегельною фарбою, – усе це, свідомо позбавлене смаку, явно розраховано на те, щоб приголомшити читача» [133, с. 106]. Але самі футуристи і не приховували своїх намірів епатувати публіку, вважаючи цей засіб дієвим у справі пропаганди нового мистецтва. Футуристична книга залишається невичерпним джерелом з історії літературно-мистецького авангарду для сучасних науковців [271; 409].

Отже, використані в роботі зображальні джерела (каталоги художніх виставок, футуристичні книги) надали можливість прослідкувати процес

розвитку мистецьких новацій у творчості Володимира і Давида Бурлюків, їхню участь у столичних та провінційних виставках.

Тож у результаті пошукової роботи виявлено масив архівних та музейних документів із Москви, Києва, Одеси, Херсона, який використовувався в комплексі з опублікованими матеріалами. Джерельна база дисертації складається з кількох груп документів і матеріалів: діловодна документація; джерела особового походження; періодична преса; зображальні джерела. Огляд основних типів використаних джерел дає можливість стверджувати про існування в цілому достатньої та достовірної інформаційної бази для дослідження впливу Д. Бурлюка на формування авангардного мистецтва України 1907-1920 рр. Комплекс використаних джерел дозволив провести аналіз наявних публікацій за темою, зробити уточнення у хронології, датуванні подій особистого, культурного, суспільного життя досліджуваного періоду; визначити характер та наслідки явищ авангардного руху.

1.3. Методологія та методи дослідження

Вивчення історії українського авангарду та ролі в цьому процесі Д. Бурлюка вимагає застосування комплексу методів і принципів наукового пізнання. У роботі висвітлюються питання сутності авангарду, історичні причини новаторства в мистецтві, визначаються українські корені походження авангарду, досліджується особистісний фактор у процесі формування нових художніх позицій.

Для досягнення мети дисертаційного дослідження автор керувався загальновідомими імперативами: об'єктивність, точність, істинність висновків, що значно залежать від обраної та використаної теорії пізнання [209]. Методологічні основи дослідження базуються на двох фундаментальних принципах – історизму та об'єктивності.

Принцип історизму передбачає реалізацію прагнень дослідника через усвідомлення сутності періоду, що вивчається (1907-1920 рр.), показ процесів

подій із погляду сучасників, а також оцінку їх із точки зору законів і традицій того часу. **Принцип об'єктивності** вимагає відтворення минулого неупереджено, без кон'юктурних перекручень, без «виправлень» колишніх подій для доказу власних суб'єктивних наукових позицій. Об'єктивність означає неупередженість, незалежність суджень від світоглядних та суспільно-політичних орієнтацій дослідника. При цьому він не повинен бути нейтральним і має право на обґрунтування своєї позиції. Об'єктивність дослідника полягає не в утриманні від критичних суджень, оцінок, світоглядних і моральних проблем, а в правдивому відображенні суперечностей, труднощів та проблем, оскільки об'єктивність забезпечує науковість.

На принципах історизму й об'єктивності ґрунтуються **принципи системності та комплексності**. Поєднання їх зумовлене необхідністю, з одного боку, детального та поглибленого (диференційованого) вивчення окремих явищ, процесів, а з іншого – узагальненого та цілісного їх висвітлення.

Накопичений матеріал з історії українського авангарду дає змогу надалі вести цілеспрямовані пошуки, коли дослідник має справу з уже сформованими теоретичними проблемами, йому слід критично поставитися до запропонованих результатів, за допомогою **методу перехресного співставлення джерел** перевірити наявні викладки, що й було зроблено в роботі.

Зародження авангарду, виникнення його філософії пов'язане із загальними тенденціями історичного періоду. Аналіз цих процесів потребує застосування **історичного методу**, який дозволяє дослідити етапи зародження, становлення й розвитку авангардного мистецтва. У роботі ставиться питання про випадковість або зумовленість виникнення футуристичного об'єднання «Гілея» на Херсонщині. Аргументуючи відповідь, автор робить висновок про історичну зумовленість культурних процесів на Півдні України.

«Філософія не може втручатися в конкретний процес діяльності вченого на емпіричному та теоретичному рівнях наукового пізнання, проте вона значною мірою впливає на вибір та інтерпретацію базисних принципів архетипного знання, які залежать від панівних у дану історичну епоху філософських установок» [359, с. 209]. Застосування в роботі *філософського методу* дає можливість проаналізувати світоглядні та наукові позиції, що сформувалися на початку ХХ ст. і вплинули на загальнокультурні процеси. Виникнення ірраціональних позицій було пов'язане з кризовими явищами в структурі суспільних відносин, на тлі яких сформувалися нові форми мислення, цінностей, естетичних категорій.

У центрі дисертаційного дослідження – особистість видатного теоретика мистецтва, художника і поета Д. Бурлюка [95; 98; 100]. Слід зауважити, що «особистість» – одна з фундаментальних категорій психології. Дискусії, що точаться між фахівцями різних психологічних течій, підходів, шкіл, сама кількість їх свідчать про багатогранність і нез'ясованість питання. Грунтуючись на різних методологічних принципах, кожен із фахівців на перший план висуває різноманітні аспекти, залишаючи поза увагою те, що суперечить його теорії чи концепції.

Біографічний метод, який ми застосовуємо в дослідженні, дозволяє розглянути життєдіяльність людини в її цілісності з соціокультурним контекстом, в якому вона діє. Біографістика є одним із важливих засобів отримання достовірної інформації щодо психологічних аспектів становлення, розвитку особистості, її вчинків, специфіки соціалізації та індивідуалізації, прояву індивідуальності за різних життєвих обставин та обрання засобів подолання перешкод у досягненні поставленої мети.

Вивчення діяльності Д. Бурлюка крізь призму біографічного методу є сучасним у плані розвитку світової історико-теоретичної думки, що характеризується акцентом на гуманізацію всіх сфер суспільного життя та визначає особливу увагу до особистості. У центрі історії є людина, особистість, діяльність людей, а «тому під час вивчення суспільно-

політичного розвитку у всіх його проявах в центрі уваги повинна бути людина» [324 , с. 99]. Українська біографістика є потужним чинником побудови національної держави.

Метод періодизації передбачає систему процедур, прийомів і способів, спрямованих на виділення найбільш важливих епох, періодів, етапів за спільними ознаками і критеріями. Метод періодизації використано для встановлення етапів життєвого і творчого шляху Д. Бурлюка, а також для розробки періодів авангардного руху в Україні.

Метод порівняння дає змогу провести аналіз та визначити спільні й відмінні риси в мистецьких формах української та російської культур, у творчості художників авангарду, що належать до різних національно-мистецьких традицій. Стілометричні співставлення текстів особистого щоденника Д. Бурлюка за 1898 р. і газетних статей за 1905 р. допомогли встановити їх авторство.

Застосування **термінологічного аналізу** та **методу операціоналізації понять** дозволило визначити сутність і час виникнення в українському авангардному мистецтві таких термінів, як «будетляństwo», «футуризм» (див. додаток Б).

Проблема дослідження української культури в історичному зрізі пов'язана з особливостями етносоціального, економічного і політичного розвитку України. Відсутність протягом тривалого часу можливостей для формування територіально-культурного ядра нації призвела до поглинання елементів і традицій української духовності іншими народами. За таких обставин пропонується застосовувати **системний (конвергентний) метод**, «який передбачає вивчення симбіозу різнобічних впливів на генезу державотворення, соціально-економічних умов розвитку українського народу протягом віків» [413, с. 19]. Застосування вказаного методу сприяє виявленню в культурі авангарду елементів української та російської тематик, традицій кольорової палітри, їхній взаємний вплив і збагачення. Так, у мистецтві, у творчій діяльності Д. Бурлюка простежується вплив

європейської, російської, української культур; водночас визнаний «батько російського футуризму» підкреслював домінуючий вплив української культури на його художнє формування [94, с. 141]. Художник надав молодому мистецтву колориту української природи, сюжетність, пов'язану з історичним минулим українських земель.

Твори мистецтва виникають на основі комплексної взаємодії художника, суспільства, глядача. Для дослідження багатопланової структури художніх творів використовуються *методи культурології*, в основі їх – принципи та категорії естетики [314]. Естетика – аксіологія загальнолюдських цінностей – є частиною філософського знання, однак у дослідженні історії культури важливо розглянути художній твір як певну систему, яка складається з елементів простору, часу, композиції, кольору, змістовного тексту. У цій системі діють свої закони, дослідження яких вимагає більш закритого аналізу, що сприяє вивченню художнього твору як самостійного цілого, яке забезпечує структурний метод пізнання [314, с. 18].

Структуралізм вивчає: а) або художній твір як комплекс певних елементів; б) або всю комунікативну систему, в якій твір функціонує [218, с. 19-20]. В останньому випадку створюється система взаємних зв'язків і впливів, де не тільки суспільство впливає на художника, але й художник – на суспільство і глядача, останній – на творчість самого художника. У процесі такого зв'язку здійснюється своєрідний обмін інформацією, естетичними позиціями, емоціями, відбувається постійний аналіз і синтез цих елементів, у результаті чого формуються архетип мислення та нові категорії естетичного освоєння світу. *Метод структуралізму* було застосовано в роботі під час висвітлення питання про роль творчої та організаторської діяльності Д. Бурлюка на Херсонщині. Художні виставки братів Бурлюків, теоретичні статті про мистецтво здійснювали певний позитивний вплив на естетичну освіту мешканців, вони несли таке смислове навантаження, яке відповідало комплексу соціально-культурних процесів часу. Зворотний зв'язок «глядач – художник» представлено в панорамі газетних відгуків на

виставкові події 1905-1912 рр. Незважаючи на векторну їх протилежність, слід відзначити прогресивний вплив авангардних виставок на культурний розвиток городян.

Методи структуралізму та історизму не суперечать один одному, адже кожний дослідник історії через певний проміжок часу робить синхронні зрізи стану суспільства, порівнює їх, формує висновок про напрями й результати, визначає характер і закономірності історичного процесу.

Отже, у дисертаційній роботі було застосовано принципи історизму, об'єктивності, системності та комплексності, а також використано такі методи досліджень: перехресного співставлення джерел, філософсько-історичний, порівняльний; біографічний, періодизації, операціоналізації понять; системний (конвергентний); структуралізму та культурологічний.

Вказані принципи та методи наукового пізнання дозволяють найбільш повно відобразити процеси історичної сутності. Поєднання їх дозволяє уникнути суб'єктивних оцінок, залишитися на об'єктивно-науковій точці зору та забезпечує достовірність результатів дослідження впливу Д. Бурлюка на авангардний рух України.

Висновки до розділу 1

Для історичних досліджень авангард є сферою зацікавлень як соціально-культурне явище в стадії зародження, формування та розвитку, виявлення внутрішніх і зовнішніх зв'язків, закономірностей і суперечностей цього процесу. Перспективним видається вивчення діяльності засновників авангардного руху України, зокрема Д. Бурлюка.

Стан наукової розробки проблеми представлений роботами дореволюційної, радянської, сучасної української та зарубіжної історіографії. Більшість учених розглядає культурологічну складову авангарду і лише побіжно торкається діяльності Д. Бурлюка. Українські дослідники аналізують мистецьку стилістику творів вітчизняних художників, витoki авангардних художніх форм та ідейних настанов, визначають напрями діяльності

художніх об'єднань, намагаючись створити загальну панораму історії авангарду.

Серед праць, що присвячені здобуткам Д. Бурлюка, слід виділити монографії О. Ноги, Б. Калаушина, де показано вплив української, російської та європейської культур на формування громадських і мистецьких позицій теоретика авангардного руху. Д. Горбачов вважає культуру українського бароко духовним і стилістичним джерелом новаторства ХХ ст. Елементи української духовної та мистецької спадщини знаходить дослідник у картинах відомих авангардистів Д. Бурлюка й М. Ларіонова, прийоми декоративного народного примітиву яких підтверджують думку мистецтвознавця. Місцем зародження українського поетичного футуризму М. Горбачов називає Херсонщину, де було надруковано перші футуристичні видання.

Теоретичні міркування зарубіжних дослідників аналізують естетичну та соціальну природу авангарду, виявляючи протиріччя мистецького розвитку і його зв'язок із загальноісторичними процесами. Від моменту свого зародження авангард намагався сформувати нову систему відносин, демократизуючи художні форми, принципи творчості. Кардинальна перебудова культурного життя викликала опір із боку сталих мистецьких традицій, що породило художній радикалізм авангардного руху. Роботи К. Грей і Дж. Боулта виділяють специфіку українського центру розвитку авангарду та роль у цьому процесі Д. Бурлюка.

Джерельна база дослідження складається з діловодної документації; джерел особового походження (спогади, мемуари, щоденники, епістолярна спадщина); періодичної преси; зображальних джерел (каталоги художніх виставок, футуристичні книги). Її особливості пов'язані зі специфікою досліджуваної проблеми. Заклади культури на початку ХХ ст., особливо в Україні, не мали державного статусу та підтримки, тому документів офіційного характеру небагато. Одним з інформаційних джерел вивчення діяльності Д. Бурлюка є спогади та епістолярна спадщина. Головним

недоліком вказаних джерел є певні протиріччя в датуванні історичних, біографічних подій, що створює підґрунтя для подальших досліджень. Розгорнуту картину історії культурного життя надають каталоги виставок, художні журнали, періодичні газетні видання та праці авангардистів. Прикладом слугує творчість Д. Бурлюка, яка синтезувала світові мистецькі процеси, тенденції розвитку російської культури, здобутки української історичної та духовної спадщини. Багатогранна творчість художника, поета, теоретика й сьогодні змушує дослідників звертати увагу на його життя та діяльність.

Методологічна база дисертації містить принципи історизму, об'єктивності, системності та комплексності, а також методи: перехресного співставлення джерел, філософсько-історичний, порівняльний, біографічний, періодизації, операціоналізації понять; системний (конвергентний); структуралізму та культурологічний.

Огляд історіографічної, джерельної та методологічної бази дає можливість стверджувати про необхідність дослідження історії авангардного руху України 1907-1920 рр., а також визначення ролі в цьому процесі Д. Бурлюка.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

2.1. Термінологія та періодизація

«Авангард» – умовний термін, що означає загальні новаторські напрями в художній культурі ХХ ст., для яких характерні прагнення докорінно оновити художню практику, пошук нових, незвичних засобів вираження форми і змісту творів. Особливістю авангарду є не тільки прагнення до розриву з художньою традицією минулого, її образною системою та виражальними засобами, але й активний протест, що революціонує суспільство, потребує переоцінки духовних цінностей і нового сприйняття та бачення світу. Ці риси дають можливість деяким митцям і теоретикам вважати авангард «метаісторичним явищем», яке закономірно повторюється на різних історичних етапах. У сучасній історії культури під загальною назвою «авангард» об'єднано такі різні мистецькі течії, як футуризм, кубізм, експресіонізм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм тощо [75, с.9-34] (*див. додаток Б*).

У сучасній історії культури визначають два головні поняття щодо авангарду: класичний та історичний [77, с. 38]. Перше включає події та процеси, які відбувалися тільки у сфері мистецтва. Історичний авангард охоплює всі явища суспільного буття в їхньому розвитку та відображенні в художніх формах. Ця трактовка авангарду є науково виправданою, адже на рубежі ХІХ-ХХ ст. наука, техніка, політика почали здійснювати експансію у світ мистецтва, де відбулося створення загального культурного поля. У контексті вивчення впливу Д. Бурлюка на український авангард ми використовуємо поняття історичного авангарду. У творчості Д. Бурлюка відзначилися загальнокультурні процеси часу й історично-духовні традиції національної культури, що зробило мистецтво художника своєрідним

джерелом історії формування та розвитку загальнолюдських та національних естетичних цінностей.

Для авангарду характерними є психологічна атмосфера бунту, орієнтація на майбутнє, прагнення позбутися традицій, зміна комунікативної функції мистецтва, радикальний експеримент із формою. На думку С. Моравські, в історичному авангарді роди мистецтва змішані, категорію краси скасовано, офіційний світогляд піддано сумніву. Авангард спирається на груповий стиль і позначений способом життя, сповненого богохульства і скандалу, способом, який завойовує свої реальні позиції та успішно розвивається в домінантних ситуаціях [382, с. 10]. Крім цього, «історичний авангард шукає шляхи повернення мистецтва в щоденне життя за допомогою звільнення цінностей краси, свободи, істини та перенесення їх у життєву практику» [208, с. 26].

Авангард був реакцією художньо-естетичної свідомості на глобальний, такий, що досі не зустрічався в історії людства, злам у культурно-цивілізаційних процесах, викликаний науково-технічним прогресом ХХ ст. Ставлення до мистецьких канонів змінилось і вилилось у різні форми художньої боротьби: «Академічні твори нікуди не годяться, оскільки моменти, які повинні були б синтезувати їхню логічність, не роблять жодних протилежно спрямованих імпульсів, та й, власне кажучи, узагалі не існують. Робота їхньої єдності стає зайвою, тавтологічною і негармонійною, коли вона виступає у вигляді єдності» [195, с. 274-275].

Народжений епохою модернізму, із його активною демократизацією культури, залученням до її процесів найширших мас, авангард постійно полемізував із модерністичними світоглядно-естетичними пріоритетами, виступаючи проти висунутих ним ідей автономності творчості, «чистого мистецтва» та «мистецтва для мистецтва». Тому якщо модерністські новації були спрямовані перш за все на утвердження творчої індивідуальності, то авангард мав на меті перекроїти життєвий устрій, виходячи так далеко за межі мистецтва. А головна ознака новітнього часу – новизна – ставала для нього суспільно значущою категорією, претендуючи на утвердження інших

принципів комунікації, зміну психології та загальної людської свідомості. Як пише В. Руднєв: «Головна відмінність між модернізмом та авангардом полягає в тому, що хоча обидва спрямування прагнули створити щось принципово нове, модернізм народжував це нове лише у сфері художньої форми [...], у сфері художнього синтаксису та семантики, не торкаючи сферу прагматики. Авангард зачіпав усі три галузі, роблячи особливий акцент на останній» [332, с. 253]. Саме з авангарду розпочалася епоха, коли головними в інтерпретації творів митця стають засади та принципи його діяльності, а історія культури постає передусім як історія ідей, що розширюють та змінюють її простір.

Спірною залишається проблема розмежування модернізму як мистецького напрямку XIX ст. та авангарду (*див. додаток Б*). В європейській історіографії авангард розглядається як найбільш радикальна форма художнього нігілізму. Що стосується модерну, то він ніколи не заперечує традицій. Цієї позиції дотримується румунський дослідник М. Калінеску, який підкреслює антиестетичні, саморуйнівні аспекти авангарду на противагу реконструктивному мистецтву модерністів. Англійський письменник і соціолог культури Р. Уільямс виходив із такого: модернізм проголошував новий тип мистецтва для нового світу, авангард же бачив себе як прорив у майбутнє. Різняться вони ступенем радикальності, об'єднуються відмовою від традицій [77, с. 19-20].

Авангард зруйнував традиційні засади художньої творчості. Якщо модернізм був викликаний неприйняттям індустріалізації та урбанізації, то авангард пов'язаний із цими процесами органічно – він є прямим породженням нових ритмів життя, прискорених темпів змін, емоційних та психологічних перевантажень і загалом світу, в якому панують катаклізми, а людина втрачає точку опори.

Важливим є також питання відносин, зокрема першості, між італійським та українсько-російським авангардом. Якщо дата «народження» італійського футуризму чітко визначається в історії – 20 лютого 1909 р. появою в пресі

першого маніфесту [213, с. 9], то з вітчизняним футуризмом питання складніше. Архівні статті про футуризм В. Каменського, позначені датами: пізніше ніж 1910 – раніше ніж 1917 рр., відносять виникнення українсько-російського футуризму до 1907 р., а коли в 1910 р. в Італії з'явилась нова літературна течія на чолі з Т. Марінетті, від того часу, за узагальненням В. Каменського, «нас охрестили футуристами» [29, арк. 1]. Він вважає, що, крім назви «футуристи», українсько-російський авангард нічого спільно з італійським не має, тому що кожна творчість відображає життя своєї країни, свого народу, мови, своєї культури [29, арк. 1].

У спогадах Д. Бурлюка і Б. Лівшиця також називаються різні дати, що «прив'язані» до певних подій. Д. Бурлюк вказує, що слово «футуризм» стало використовуватися поетами й художниками у визначенні стилістичної спрямованості з 1911 р. [94, с. 63]. За свідченням Б. Лівшиця, офіційно термін «футуризм» увійшов у вжиток гілейців восени 1913 р. Він прикрасив збірник «Дохлая Луна» – «збірник єдиних футуристів світу! – поетів «Гілеї». Б. Лівшиць вважає це стратегічним розрахунком Д. Бурлюка, що заперечується останнім. У своїх спогадах Д. Бурлюк писав, що «прізвисько було приклеєно нам газетярами» [119, с. 422]. Так чи інакше, але українсько-російський авангард став частиною загальноєвропейського мистецького руху футуризму. Ця подія була наслідком стратегії, яку обрали будетляни-гілейці в боротьбі проти традиційного мистецтва, і водночас логічним завершенням теоретичних пошуків вітчизняних новаторів.

В автобіографічній книзі «Путь энтузиаста» В. Каменський після спроби довести першість слов'янського футуризму щодо італійського додає: «Але «будетляни» і «футуристи» – аналогія значення слів повна, беззаперечна» [109, с. 99] (див. додаток Б). Про вказану аналогію розмірковував і Б. Лівшиць, аналіз лекції Т. Марінетті привів його до таких висновків: «Я зіткнувся впритул із безперечним фактом: за різкої розбіжності ідеології нашої ... і Т. Марінетті ми співпадали з італійцями в постулюванні

одних і тих самих формально-технічних завдань і, певною мірою, у нашій творчій практиці» [119, с. 479].

Український футуризм дебютував тоді, коли українське суспільство ставило перед собою питання про те, якою має бути нова національна культурна норма. «Основний принцип нової культури полягав у відмові від народництва і провінціалізму (тавро українського колоніалізму в імперії) і визнанні Європи – передусім у її традиціоналістському й класичному варіанті – як першочергової культурної моделі» [363, с. 44].

О. Ільницький вважав, що український футуризм виріс із ранньомодерністських течій в Україні 1900-1910 рр. і був відповіддю на них. Факт, що цей авангард, який поширився серед українського суспільства з 1914 р. і демонстративно опирався злиттю з імперськими течіями, був лише одним із багатьох знаків, які підтверджують: нарешті майже завершився тривалий процес розриву з імперським культурним руслом. Лише з 1917 р. він перейшов через політичну атестацію – проголошення Україною незалежності від Росії. О. Ільницький поставив собі за мету дати українському футуризмові шанс самоокреслитися в його історії, теорії та творах; вписати його в контекст європейського та російського авангардів і зафіксувати, хоча б загально, деякі з найприкметніших ідеологічних та художніх ознак, що уподібнюють його до сучасників і найближчих попередників [363, с. 44-45]. На думку науковця, український футуризм – гетерогенний авангардний рух на широкій основі. Проте «йдеться не про стиль чи маньєризм, а про певне розуміння мистецтва» [259, с. 377].

Проблемною є періодизація авангардного руху в Україні. У радянській науці існував усталений погляд на хронологічні межі авангарду. В «Українській літературній енциклопедії» нижня межа визначена 1905 р. (початком революції 1905-1907 рр.). Відповідно, перший період авангарду – 1905-1938 рр.; другий – після Другої світової війни [357, с. 15]. Проте ми не можемо використовувати вказану періодизацію, так як вона стосується лише літературного авангарду.

Частково досліджуване питання порушується в роботах сучасних науковців Г. Скляренко та А. Білої. Г. Скляренко в авангардному русі України визначає два головні періоди:

1) від 1912-1913 рр. (від першого маніфесту бюджетян «Ляпас громадському смаку» 1912 р. та заснування в Києві 1913 р. «Футуристичного гуртка» у складі М. та В. Семенків і П. Ковжуна) до 1921 р. (завершення громадянської війни та остаточного утвердження в Україні радянської влади);

2) до кінця 1920-х рр., коли авангардні програми входили до радянського ідеологічно-політичного культурного проекту [343, с. 320].

А. Біла вважає, що «класичний період» західноєвропейського авангарду охоплює 1905-1932 рр., російського – 1907-1932 рр., українського – 1910-і – 1930 рр. [208, с. 40]. На жаль, автори базують свої дослідження, спираючись переважно на літературний авангард. Мистецький же мав свою власну специфіку.

Ми ж, використовуючи досвід попередників, вважаємо за необхідне подати власний варіант періодизації українського авангардного руху:

– перший період (1900-1907 рр.) – передумови авангардних процесів, початки змін у світоглядно-філософському осягненні дійсності, формування нових естетичних форм, боротьба з мистецькими традиціями класицизму;

– другий період (1907-1916 рр.) – початок і розквіт українського авангардного руху, утворення радикальних напрямів у суспільно-мистецькому середовищі, формування програмних установок, об'єднань, соціалізація мистецьких процесів. Авангардне мистецтво стало сприйматися як закономірний етап еволюції культурного життя;

– третій період (1917-1920 рр.) – політизація культурних процесів, початок ідеологічної боротьби проти авангарду на території України, еміграція Д. Бурлюка.

Не менш важливим у контексті дисертаційного дослідження є вивчення етапів діяльності Д. Бурлюка – основоположника українського авангарду:

- перший етап (1882-1906 рр.) – формування світогляду Д. Бурлюка;
- другий етап (1907-1914 рр.) – «таврійський період» творчості Д. Бурлюка, активна виставкова й теоретична діяльність;
- третій етап (1914-1920 рр.) – згасання активної творчої діяльності, родинні й особисті трагедії;
- четвертий етап (1920-1922 рр.) – японський період у творчості Д. Бурлюка;
- п'ятий етап (1922-1967 рр.) – видавнича, організаційна та творча діяльність Д. Бурлюка у Сполучених Штатах Америки.

О. Ухтомський підкреслював роль індивідуальності у формуванні та розвитку певних історичних подій: «Ми бачимо, що індивідуальності дають особу народові, а не народ індивідуальності...». Мислитель пояснює цю думку тим, що кожна індивідуальність має щось особливе, своєрідне, що не вичерпується загальним «народним «Я», як і останнє не вичерпує індивідуальність особистості [132, с. 21]. Висновки О. Ухтомського про роль суб'єктивного фактору в історичному процесі підтверджується історією авангардного руху, де яскраві індивідуальності створювали художні форми, течії, визначали шляхи мистецького майбутнього, серед них – Д. Бурлюк. Його ім'я асоціюється з новаторськими процесами в мистецтві та літературі початку ХХ ст.

Отже, від моменту свого зародження авангард намагався сформувати нову систему відносин у культурі, демократизуючи художні форми, принципи творчості. Кардинальна перебудова культурного життя викликала опір із боку сталих мистецьких традицій, що породжувало художній радикалізм авангардного руху. Вивчення українського авангарду слід проводити в межах трьох визначених періодів, використовуючи напрацювання вітчизняних дослідників. Життєвий і творчий шлях Д. Бурлюка – засновника українського авангарду – охоплює п'ять етапів. До кола завдань дисертаційної роботи входить вивчення перших трьох етапів діяльності Д. Бурлюка.

2.2. Становлення авангардного руху в Україні (1907-1916 рр.)

Рубіж XIX-XX ст. позначився в історії людства не тільки часовими змінами. За глобальністю перетворень в усіх сферах суспільного життя його порівнюють з епохальними зламами, що відбувалися від античності до середньовіччя, від середньовіччя до нового часу [196, с. 29]. М. Бердяєв зазначав, що на початку XX ст., як ніколи раніше, не було такого сильного розчарування в науковості, у раціонально-позитивістському погляді на життя. «Коли захитався у своїх основах матеріальний світ, захитався й образ людини. Світ, що дематеріалізується, проникає в людину, і людина, що втратила духовну стійкість, розчиняється в розрідженому матеріальному світі» [80, с. 9-10]. Наукова методологія допомогла в дослідженні природних явищ і людини як біологічної істоти, але не зробила її духовно-гармонійною, соціально-щасливою. Криза класичного, раціоналістичного світогляду стала ознакою часу, що посилювало тенденції до ірраціонального сприйняття життя, до формування етичних концепцій гармонізації соціуму та людини.

Характеризуючи духовний стан суспільства на початку XX ст., О. Блок писав: «Я думаю, у серцях людей останніх поколінь залягло невідступне передчуття катастрофи, викликане надмірним накопиченням справжніх фактів, частина яких – справа, яка відбулася, інша частина – справа, що має відбутися» [84, с. 350]. Закінчуючи статтю, у 1908 р. поет символічно зобразив передчуття катастрофи, що наближається: «Так або інакше, ми переживаємо страшну кризу. Ми ще не знаємо точно, яких нам чекати подій, але в серці нашому вже відхилилася стрілка сейсмографа. Ми бачимо себе вже ніби на тлі заграви, на легкому мережевому аероплані, високо над землею; а над нами – гора, що гуркотить і дихає вогнем, за якою за хмарами попелу повзуть, звільняючись, струмки розжареної лави» [84, с. 350-351]. Художньо-образно та проникливо зобразив поет відчуття майбутніх історичних потрясінь.

Історія авангардного руху в Україні, розпочавшись на світанку XX ст., залишається актуальною темою наукових досліджень майже століття, що

пояснюється багатогранністю соціально-культурних процесів під назвою «авангард». У цьому плані головними проблемами в дослідженні історії авангарду в Україні постають необхідність виділення його специфіки із багатого на новації періоду початку ХХ ст. й аналіз того історико-культурного контексту, що вплинув на особливості його формування та етапи розвитку. Тим паче, що авангард став складним комплексом протиріч епохи та її логічним продовженням.

В українській історії культури авангард розглядається як багатогранне явище, у природі якого перехрещуються культури двох століть, прогресивні та традиційні форми життєдіяльності суспільства. Культурний вибух на початку ХХ ст. став наслідком еволюційного розвитку і водночас концентрацією радикально нових, перетворювальних соціально-політичних та естетичних сил.

Під час аналізу особливостей авангарду в Україні, умов його формування, змісту й етапів розвитку стає очевидним той значний вплив, який мав на нього вітчизняний історико-суспільний контекст. Бездержавність, колоніальна залежність, розірваність країни між різними країнами, передреволюційний, революційний та післяреволюційний періоди, що були позначені в Україні своїми відмінними рисами, насичені національно-визвольним рухом та складними процесами національного самовизначення, залишили глибокий слід у художньому поступі, висунули свої пріоритети. «Авангардною» ставала сама епоха, що породжувала нове мистецтво.

Можливо, саме в цьому криється неоднозначність новітніх мистецьких рухів в Україні, які попри певну аналогію із західними та російськими, ішли своїми шляхами. Показово, що авангардні явища виникли саме в Центральній та Східній («підросійській») Україні. Територіальна залежність українських земель від Російської імперії позначалась не тільки на розвитку національної культури, але й створила певну соціально-політичну атмосферу в українському суспільстві. Західні ж українські культурні центри, зокрема

Львів, були орієнтовані на адаптацію проблематики європейського модернізму та переосмислення через його засади місцевих традицій [343, с. 319].

Формування авангардного руху в українській культурі відбувалось під впливом різних факторів історичного характеру. Про те, що територіальна залежність українських земель від Російської імперії створила певну соціально-політичну атмосферу в українському суспільстві, красномовно свідчать публікації в щорічнику російської газети «Речь» за 1911, 1913 рр.: «Торік українське громадське життя протікало в умовах виключно складних і несприятливих. Український культурний рух було визнано сепаратистським і заборонено цілою низкою циркулярів. Найбільш тяжкою для національного почуття українського суспільства була заборона в Києві вшанування пам'яті Т. Шевченка в 50-річний ювілей смерті поета» [161, с. 373]. Не змінився характер суспільного життя в Україні і в 1913 р. М. Могилянський наводить приклади «безмежного свавілля»: розгорнута російською владою кампанія проти діяльності комітету з будівництва пам'ятника Т. Шевченку в Києві; заборона земського начальника в Херсонській губернії видавати передплатникам-селянам український народний журнал; на похованні М. Коцюбинського (в Чернігові) і Л. Українки (в Києві) було заборонено говорити промови [167, с. 268-270].

Безрадісну картину української дійсності в Російській імперії показав у своїх спогадах і Б. Лівшиць – безпосередній учасник футуристичного руху. «По всій території Росії йшла дика «свистопляска» Гермогенів, Іліодорів, Коновніциних, Замисловських, Пуришкевичів. Отрута людиноненависництва була розлита в повітрі та виявляла свою дію часом у найнесподіваніших формах і зовсім не там, де це можна було б припустити. Київ у ту пору був оплотом російського мракобісся, цитаделлю махрового чорносотенництва. У самому університеті (*Київському – І. К.*) атмосфера була нудотна. Коридорами ходили із зухвалим виглядом академісти-двоголовці, члени монархічної організації «Двоголовий орел», студентської філії «Союзу

російського народу». Жалюгідна жменька, десятки зо два білопідкладників, провінційних хлюстів і безнадійних телепнів завдяки потуранню та прямому заохоченню чорносотенної київської професури з блискавичною швидкістю будували університетську кар'єру, були повновладними господарями становища. На лекції вони приходили озброєні до зубів, поблискуючи нікельованими кастетами, зухвало перекладаючи з кишені в кишеню чепурні браунінги, гуркочучи налитими свинцем палицями: за ними стояла поліція, жандармерія, військо – увесь солідно налагоджений апарат «пригнічення та попередження крамоли» [119, с. 348-350].

Наведені факти були тільки невеличкою «замальовкою» до загальної картини тієї атмосфери, в якій формувалося культурне життя в Україні. Що стосується образотворчого мистецтва, то умов для його розвитку в Києві теж було небагато. Український мистецтвознавець М. Бурачек писав: «Про допомогу мистецтву в Києві державну, зрозуміло, не могло досі бути й мови: Київ – губерніальне місто російської держави, яке там могло бути мистецтво і кому воно потрібне! Досить із Києва і художньої школи, яка утримувалася на різні благодійні кошти, за платню, за право навчання та одержувала маленьку допомогу від міністерства, завдяки чому мала честь бути прийнятою під «високу руку» імператорського двору» [153, с.100].

Кожного року в Києві відбувалося сім-вісім виставок, на яких дві-три тисячі картин вражали глядачів розмаїттям художніх напрямів та шкіл, але, попри зовнішню активність культурного життя, еkleктичність мистецьких експозицій не сприяла формуванню самобутнього національно-мистецького центру, духовно-естетичної концепції українського мистецтва [153, с.101].

Наведені приклади викривають складні реалії соціально-культурного розвитку, за яких більшість творчо обдарованих українців змушена була отримувати мистецьку освіту в Петербурзькій академії, у Московському училищі живопису, скульптури та архітектури. У середовищі російського мистецтва відбувалося не тільки професійне становлення українських митців, а й виникали тісні творчі відносини. Прикладом цього слугує знайомство

Д. Бурлюка з В. Маяковським. Цей тандем сприяв формуванню одного з провідних рухів слов'янського авангардного мистецтва – футуризму (див. додаток Б). Про їхню зустріч Д. Бурлюк розповідав: «Ми подивилися один на одного і ... примирилися, і не лише примирилися, а й стали друзями, а скоро і соратниками в тій боротьбі, яка закипіла навкруги між старим і новим у мистецтві» [94, с. 61].

Як свідчать документи, від 1908 і до 1917 р. [305, с. 240-250] українські та російські митці разом брали участь у виставках, стали активними учасниками спільних художніх проєктів. Серед них – відомі авангардисти Давид і Володимир Бурлюки, киянка О. Екстер [141, с. 251-255]. Молоді новатори формувались як художники в єдиному мистецькому просторі, який не мав територіальних і національних меж, їхні творчі здобутки, мистецькі відкриття створювали естетику українського та російського авангардного мистецтва. Без імені Д. Бурлюка не існувало б російського футуризму, як і української «Гілеї» – одного з перших мистецько-літературних об'єднань вітчизняного авангарду. О. Екстер називають «амазонкою» російського авангарду [119, с. 413] і видатним художником-кубістом, яка внесла кольорову українську яскравість у стриману палітру європейського живопису [269, с. 214-215]. О. Кручених – один із найбільш неординарних авангардистів – теж починав свій творчий шлях на українських теренах [261, с. 2-3]. На думку вітчизняного мистецтвознавця Д. Горбачова, навіть перші літературні видання групи «Гілея» з'явилися спочатку на Херсонщині, а потім у Москві, «несучи в собі не лише вибухівку футуризму, але й українську лексику й тематику». Колорит гілейського духу магічно впливав на В. Хлебнікова: гостюючи в Бурлюків у с. Чорнянка, він «починав писати гоголівською змішаною мовою». Від українських «парижан» О. Архипенка, О. Екстер, Д. Бурлюка північ Росії ознайомлювалася з європейським кубофутуризмом [399] (див. додатки А, Б). Тому правильніше буде говорити про формування українсько-російського співтовариства авангарду, який на початку ХХ ст. не мав обмежень державою кордонів.

В архівних спогадах В. Каменського є замальовка про дух єдності й ентузіазму молодих новаторів: «... ми були легкі та перелітні на підйом, як птахи: із міста в місто перелітали зі швидкістю поштових голубів. І всюди недаремно: читали лекції, вірші, диспутовали, розбурхували «мирне населення, друкували збірки» [29, арк. 11]. Вони разом будували принципи та художні форми нового мистецтва. Ці історичні реалії не можна викреслити з історії українського авангардного руху, який мав різні вектори розвитку.

Становлення авангардного руху на початку 1910-х рр. на території України відбувалось у двох напрямках: бюджетлянства «Гілеї» на чолі з Д. Бурлюком і футуризму М. Семенка та митців, які його оточували. Слід підкреслити, що обидва угруповання фактично не помічали одне одного. Зокрема, група М. Семенка ніяк не відреагувала на відомий «футуристичний тур містами Південної Росії», який упродовж 1913-1914 рр. здійснили Д. Бурлюк, В. Маяковський та В. Каменський, виступаючи в Харкові, Херсоні, Сімферополі, Севастополі, Керчі, Одесі, Миколаєві, Катеринославі, Києві та Кишиневі. Хоча саме вказаний тур сколихнув українське творче середовище, залучаючи до авангардного руху нових прихильників [343, с. 320].

Напрямок нашого дослідження пов'язаний із діяльністю Д. Бурлюка – видатного художника й теоретика-мистецтвознавця на ниві авангарду. Територіально шлях його життя і творчих пошуків пройшов українськими та російськими землями. Нашадок вільних українських козаків, «що рубалися на славу сили й волі» [94, с. 98], здобував художню освіту в Мюнхені, Парижі, Одесі, Москві, формуючись як особистість і митець під впливом української, російської та європейської культур.

Творчий зв'язок «Схід – Захід» збагачував культуру. Самобутність українських митців завойовувала визнання європейських художніх центрів, а досвід французького мистецтва впливав на формування майстерності українських і російських митців, що знайшло своє підтвердження у творчості О. Екстер (див. додаток А). Про французький вплив писала і художниця

Н. Гончарова: «На початку свого шляху я найбільше навчилася в сучасних французів. Ці останні відкрили мені очі, і я досягнула великого значення та цінність мистецтва моєї батьківщини...» [231, с. 3]

Художню освіту О. Екстер отримала в паризькій академії Гранд Шомьєра. Під впливом знайомства з П. Пікассо, Ж. Браком, Ф. Леже художниця почала опановувати мистецтво кубізму [268, с.47-48; 201, с. 102]. «Її приваблювало в кубізмі майже все: можливість побудувати форму, не вдаючись до якихось ілюзорних засобів, відчуття її й передбачати без допомоги світла чи перспективи; у найрізноманітніші способи трактувати цю форму та відчувати прихований нею об'єм; її приваблювала розкутість, з якою художники-кубісти бавилися елементами предметів, фрагментами речей, і свобода, яку вони надавали зображуваному; звабливими були й проголошені кубізмом перспективи пізнання матеріального світу, законів його ритмів і таїн, його просторових виявів» [312, с. 92].

Формуючи свою художню мову, О. Екстер опановувала різні стилі, що відбивалися в її живописі, виставкові картини видавали ту чи іншу захопленість молоді художниці. Однак динамічне художнє перетворення О. Екстер подобалось далеко не всім сучасникам. Один з українських критиків писав, що такий новатор, як О. Екстер (*разом з О. Богомазовим – І. К.*), є однією з «культуртрегерів», які сіють «усе, що було й є нового в Західній Європі» [153, с. 103-104]. На жаль, український критик М. Бурачек не бачив у стилістиці «ізмів» тієї художньої індивідуальності, яка зросла на традиціях народного українського мистецтва. Схожі звинувачення трапляються і в російській пресі того часу. Так, художник О. Грищенко, беручи участь у виставках «Бубнового валета» разом з О. Екстер, писав про відсутність у художниці «своєї живописної фізіономії», тільки гонитва за модою змушує її кожного року змінювати художній стиль [36, арк. 3-19].

Недалекоглядність представлених критиків виправлена історією. Сучасні дослідники по-іншому оцінюють значення творчості О. Екстер. Український мистецтвознавець Д. Горбачов і французький історик мистецтва

Ж-К. Маркаде вважають, що живопис О. Екстер – це особливе явище, відзначене кольоровою експресією, мелодійним малюнком сільської вишиванки. Черпаючи натхнення в українському декоративному бароко, художниця створила свій бароково-футуристичний стиль, який можна назвати національним [238, с. 233].

Зовсім інший характер зауважень отримувала художниця від відомого французького футуриста Ф. Леже: надмірна яскравість її робіт не відповідала європейському кубізму [119, с. 414]. Однак кольорова харизма творів українських художників була настільки органічна з лапідарними формами, що Ф. Леже і П. Пікассо визнали за потрібне наповнити свою палітру новими барвами [240, с. 11].

Однією з важливих сторінок становлення українського авангардного мистецтва була діяльність В. Іздебського – художника, скульптора, людини широких прогресивних соціальних і мистецьких поглядів (*див. додаток А*). Завдяки його подвижницькій діяльності Одеса на деякий час стала центром перетину європейського, російського та українського авангардного мистецтва. Тільки в Одесі з початку ХХ ст. експонувалися твори В. Кандинського та Д. Бурлюка, виставлялися символісти «Блакитної троянди», тут уперше було показано роботи В. Борисова-Мусатова, М. Реріха, К. Петрова-Водкіна, Г. Лукомського. Завдяки контактам В. Іздебського із Заходом одеська публіка ознайомила із творами французьких, німецьких, італійських шкіл [272, с. 43]. Для молодих художників таке «сусідство» було не просто престижним, воно виявляло сучасність і водночас самотність українсько-російського лівого мистецтва. Їх називали бунтарями, декадентами, нігілістами, анархістами, дикими, але зацікавленість ними була значною. У першому салоні брали участь брати Бурлюки, А. Лентулов, О. Екстер [303, с. 11].

Одеські салони знайомили із сучасним світовим мистецтвом провінцію та столицю: від Херсона до Петербурга. Якщо в Херсоні й Одесі виставка викликала ту чи іншу емоційну реакцію пересічних глядачів, то столиця

відгукувалась статтями професійних критиків і митців. Представник реалізму передвижників І. Рєпін обурювався з приводу «майстерності» новаторів, називаючи їх «хуліганамі» і «мазилами». К. Чуковський так описував емоційний прояв І. Рєпіна: «Ілля Юхимович приїхав на виставку ... увійшов до зали, зробив крок у залу, ступив до однієї картини, до іншої, озирнувся і закричав на всю виставку: «Сволота!». І затував ногами, і став робити такі рухи, ніби хотів винищити все навкруги» [303, с. 12]. Із приводу вказаної події О. Бенуа написав: «Колись цей художник був найсвіжішим і передовим в усьому російському живописі та змушений був вислуховувати такі ж докори з боку своїх старших побратимів, настала його черга грати їхню роль. Поганого, утім, по суті, у цьому нічого немає: такі закони творчості» [303, с. 14] «Закони творчості» виражали внутрішню динаміку естетичного розвитку, були квінтесенцією філософського переосмислення основ буття людини, суспільства. Нові мистецькі форми були настільки концептуально та технічно радикальними, що формували в громадських колах негативне ставлення, а в мистецьких викликали прагнення до самозахисту.

Теоретичні основи мистецьких здобутків авангарду формувалися під впливом наукових і філософських тенденцій часу. Цікавість до наукових відкриттів була викликана прагненням розширити художні можливості мистецтва; колір, лінія, форма в картинах художників-новаторів набули внутрішньої свободи. Так, європейські художники-фовісти, для яких колір був основним об'єктом уваги, цікавилися дослідженнями його впливу на людський організм. На формування кубізму як художнього напрямку вплинули відкриття в галузях математики, фізики [311, с. 383, 385] (*див. додаток Б*).

Відомий теоретик авангардного мистецтва, художник О. Богомазов [214-217] проаналізував психологічні основи сприйняття художнього образу; визначав процес діалектичного поєднання об'єкта мистецького зображення та глядача, опосередкований естетичними переживаннями художника. На думку автора, енергія космосу, динаміка життя не можуть відобразитися

гармонійною статичністю реалістичного мистецтва, де зображення співпадає з об'єктом. Атрибутом життєвого руху є невблаганний інстинкт свободи, відчутий архаїчним і підхоплений авангардним митцем.

У філософському світосприйнятті рубіж XIX-XX ст. відзначився формуванням ірраціональних тенденцій у трактуванні буття, відбувалося переосмислення багатьох наукових концепцій, серед них – концепції лінійності історичного розвитку. Синергетика створювала нову картину світу із множинними, варіативними формами розвитку, нестабільністю природних систем, що порушувало принцип причинно-наслідкових зв'язків. Історичний процес уже не здавався логічно-послідовним рухом від простих до складних суспільних утворень.

Недетермінованість, постійне порушення симетрії спостерігалися та виявлялися у всіх формах буття. Це відкривало шлях до створення в мистецтві алогізму, симультанізму й колажу [77, с. 29] (див. додаток Б). «Метод зсувної конструкції» Д. Бурлюка, відсутність просторової перспективи в картині, напливи предметів один на один читалися як мистецький протест проти логіки раціоналізму. Футуристична книга В. Каменського «Танго з коровами – залізобетонні поеми» – літературно-художній нігілізм по відношенню до класичної форми та змісту. Автор використав абсолютно не пов'язані між собою поняття – «танго», «корова», «залізобетон». Модний танець танго був для сучасників В. Каменського майже руйнуванням традиційних основ. Поняття «залізобетон» тільки почало входити в Росії в побут, і футуристи на знак протесту проти солодкоголої поетики символістів підхопили нове слово. Однак В. Каменський надавав йому не тільки поетичної метафори, його твори дійсно являли собою складну конструкцію зі слів, малюнків, фігур. Каркас поеми складався з багатофігурних композицій, який заповнювався текстами віршів. В. Каменський виступав із доповідями на тему: «Аероплани і поезія футуристів», де говорив про вплив технічних винаходів на сучасну поезію, про те, що «перегони автомобілів і прольоти аеропланів, які скорочують

землю, дають нове світовідчуття», утверджував «нові поняття про красу» [110, с. 4-5].

Алогізм нової літератури знаходив прояв і в образотворчому мистецтві: К. Малевич створив картину «Корова і скрипка» [122]. На зворотній стороні роботи К. Малевич залишив авторський надпис: «Алогічне зіставлення двох форм «скрипка й корова» як момент боротьби з логікою, природністю, міщанським смислом і забобоном» [110, с. 4]. На думку К. Малевича, логіка стримує підсвідомі рухи, вона заважає звільнитися від забобонів, мистецтво алогізму дає можливість побачити звичні речі в зовсім незвичних формах, де порушуються закони художньої гармонії, перспективи. Яскравим прикладом новаторства в мистецтві є сценічне оформлення К. Малевичем першої футуристичної опери «Перемога над Сонцем». Для створення кубофутуристичної форми буття речей у просторі як художній матеріал художник використав світло, але по-новому. Із темряви ночі щупальці прожекторів вихоплювали по частинах різні предмети, насичуючи їх кольором. Світло безжалісно шматувало людські фігури, виділяючи лише геометричні тіла як першоджерела будь-якої форми [119, с. 449-450]. Динаміка кольору, неочікуваність процесу творення форми як засіб виразу сценічного дійства не могли порівнятися з жодним прикладом оформлення спектаклів того часу. «Те, що зробив К. Малевич у «Перемозі над Сонцем», не могло не вразити глядачів, які перестали відчувати себе слухачами з тієї хвилини, як перед ними розверзлася чорна пучина «созерцога» [119, с. 449]. «Живописна стереометрія» К. Малевича була своєрідною формою поетичної «хлебніковської заумі» і новим розумінням простору та часу. У сучасній загальнонауковій та філософській дискусії про теоретико-вакуумну парадигму космофізики визначається: «... формування вакуумної картини Світу потребувало об'єднання наявного арсеналу концептуально-методологічних засобів... із новими принципами некласичної теорії пізнання, ініційованих культурою нелінійного мислення» [254, с. 76].

Д. Бурлюк підкреслював нові можливості живопису у зв'язку з розширенням чуттєвого світосприйняття простору: «Раніше живопис Лише Бачив, тепер він Відчуває. Раніше він зображував предмет у двох вимірах – тепер відкрито більш широкі можливості...» [127, с. 97].

Авангард не тільки створював нову мову мистецтва, він висував свою концепцію творчості, яка розширювала методологію мистецтва. Завдання художника полягало не в простому копіюванні дійсності та технічній досконалості майстерності, натомість митець мав стати активним учасником процесу творення в усіх сферах життя. Принцип свободи, пошук нових художніх образів, кольорових рішень породжували зацікавлення історично первинними мистецькими і духовними формами культури. Як джерело чистого мистецтва, вільного від нашарувань класицизму, сприймалися зразки народного примітиву. Стилістично і змістовно українсько-російський авангард був орієнтований на культурно-історичну спадщину. Про це свідчить скіфська тематика творів Д. Бурлюка, просочені духом російської провінції картини М. Ларіонова. В їхніх картинах архаїчне та примітивне мистецтво набувало нового життя і ставало джерелом радикальних експериментів, матеріалом для створення нової художньої мови.

Більшість дослідників авангардного руху визначають період 1907-1916 рр. як етап становлення й розквіту мистецьких новацій. Почалося активне формування завдань і теоретичних концепцій авангарду, розгорнулася боротьба проти канонів традиційного мистецтва, виникли художні угруповання, активізувалася виставкова діяльність, проголошувалися маніфести, організовувалися дискусії. Засновники нового мистецтва були змушені вести «боротьбу» за двома напрямками: відстоювати своє «право на життя» у вітчизняному мистецькому середовищі та право новаторської першості по відношенню до італійського футуризму. Проте українсько-російський авангардний рух ніколи не був утворенням, об'єднаним організаційно; окремі яскраві особистості збирали навколо себе

однодумців і на деякий час ставали провідниками певних теоретичних і мистецьких новацій.

Д. Бурлюк став не тільки одним з організаторів авангардного руху, але й палким його захисником. Із цього приводу важливим є факт протистояння академічного мистецтва в особі О. Бенуа і Д. Бурлюка як представника нового мистецтва. Діалектика цих взаємин була достатньо складною, для її розуміння прослідкуємо розвиток публічно висловлених думок О. Бенуа. Реакція петербурзької публіки на одну з перших відверто радикальних виставок картин групи «Вінок-Стефанос» (18 березня – 12 квітня 1909 р.), в якій брали участь В. Бурлюк, Д. Бурлюк, Л. Баранов, А. Гауш, О. Екстер, А. Лентулов, була переважно негативною, про що свідчили газетні відгуки з образливими висловлюваннями на адресу художників [270, с. 128-131]. У загальному несприятливому багатоголоссі тільки слова О. Бенуа та ліберального критика А. Ростиславова звучали інакше. О. Бенуа, називаючи себе «нерозсудливим», вступився за новаторів: у «дивацтвах» молодшого Бурлюка – Володимира – критик побачив не тільки честолюбне бажання привернути до себе увагу, але й талант непересічної особистості [79, с. 119]. Приємно вразили О. Бенуа яскраві картини А. Лентулова, вони «співають фарбами і веселять душу», у них відчувається молода енергія. Картини старшого Бурлюка – Давида – «сповнені великого почуття природи і своєрідно передають велику нудьгу степового простору» [79, с. 119]. О. Бенуа вказував і на недоліки робіт, однак загальний тон статті, первинність позитивних характеристик свідчили про цілком сприятливе ставлення художнього метра до мистецьких пошуків.

До речі, новації молодих художників були прихильно відзначені впливовим художнім журналом «Золоте руно»: «Виставка картин групи (шість осіб) «Вінок-Стефанос» пройшла не без успіху. Цікаво було побачити цю групу в Петербурзі – гнізді «союзників» і притулку історизму. Зрештою, петербурзькі художники поставилися до молоді доброзичливо. Об'єднає групу прагнення пригадати живописні можливості минулого. Група більше

полюбляє колір і світло, ніж лінію та контур». Критикуючи за відсутність психологізму, певного художнього методу, редактори відзначали найбільші досягнення художників Д. Бурлюка і А. Лентулова. «Перший добре подав «Серпень у Таврійській губернії», у другого – гарні натюрморти і своєрідно розглянуте тіло» [79, с. 120-121].

Тон аналітичних статей О. Бенуа змінився в 1910 р., і приводом для цього стала виставка «Союзу російських художників» (20 лютого – 28 березня 1910 р.). Негативну критику метра отримали художники крайнього лівого крила: М. Ларіонов, П. Кузнецов, Г. Якулов. Бурлюки не брали участі в цій виставці, але упередженість О. Бенуа здивувала й обурила Давида. Д. Бурлюк надіслав листа критику, де емоційно, але коректно намагався переконати О. Бенуа в естетичній та історичній цінності «нового мистецтва», яке прокладає нові шляхи в хащах академічного канону. Єдине, чого потребує новаторське мистецтво – це підтримки, а не образ. Наводячи приклади ганебного ставлення до молодих художників із боку поліції, художньої адміністрації, Д. Бурлюк сподівався на допомогу впливового критика, адже від його авторитету багато що залежало в мистецькому світі [274, с. 210-212].

Лист Д. Бурлюка, датований 3 березня 1910 р., за пунктами доводив помилковість висновків О. Бенуа з приводу нового французького мистецтва та таланту українсько-російських художників. Д. Бурлюк підкреслював, що головне в їхній творчості – це пошук нових форм, які протистоять буденності, міщанськості традиційного мистецтва. Шлях молодих нелегкий, вони відчують опір не тільки з боку старого: «... проти нас і поліція, яка не дозволяє жодного приміщення ... проти нас і суспільство, що не дає нам ні замовлень, ні покупців. Так от усе проти нас. Я, наприклад, і В. Бурлюк, і Г. Якулов та інші не можемо ніде виставити, а втішати себе майбутнім роком немає чим, бо нічого не зміниться» [135, с. 309-310]. Д. Бурлюк звернувся до О. Бенуа з проханням бути обережним у висновках. Достатньо коректний лист Д. Бурлюка завершився жорстко та безапеляційно: «У мене ж, бути

може, оскал зацькованого» [135, с. 310]. У цій фразі відчувається непереборна сила борця, упевненого в правильності обраного шляху, готового відстоювати свої позиції в мистецтві, не звертаючи уваги на наявні авторитети.

У полемічних дискусіях із критиками авангардного мистецтва Д. Бурлюк постав як теоретично освічена людина в питаннях історичного розвитку культури, як багатогранний художній практик, як новатор і захисник революційного руху в мистецтві. Роль Д. Бурлюка в організації українського авангардного руху (в майбутньому – кубофутуризму) в мистецтві та поезії дійсно визначна. У цьому відношенні він може бути поставленим в один ряд із Г. Аполлінером – одним із засновників сюрреалізму.

Час ішов, мистецькі новації авангарду набули програмного визначення у вигляді кубофутуризму. Ентузіазм, переконаність у прогресивності своїх пошуків зміцнили сили авангардистів; водночас загострилася боротьба між представниками мистецьких таборів, які протистояли одне одному, що знайшло відображення в епістолярних змаганнях О. Бенуа і Д. Бурлюка. У листопаді 1912 р. газета «Мова» надрукувала статтю О. Бенуа «Кубізм або кукішізм?», що була відгуком на лекцію Д. Бурлюка «Що таке кубізм?» [79; 274, с. 550-551]. Крім критики на адресу невдалої лекції, О. Бенуа зробив аналіз ситуації, яка склалася в мистецтві. Критик порівняв її з часами історичних зламів, із періодами «здичавіння», коли відбувалося «згрубіння» естетичних форм, у такі періоди і з'являлися подібні Бурлюки [274, с. 551]. Незважаючи на явно принизливе порівняння історичних моментів та осіб, О. Бенуа визнавав, що, можливо, завдяки появі таких особистостей змінювався вигляд світу. Не сприймаючи естетичної цінності їхніх новацій, О. Бенуа погоджувався визнати їхню історичну місію – бентежити, вносити смуту і змушувати рухатися. Думки критика ненавмисно, але змістовно визначають програмне положення авангардного мистецтва – зброєю естетичного нігілізму знищити застарілі форми, звільнити шлях для

формування нових. На відміну від шановного метра, який сподівався на повернення «дикунів» до попередніх джерел краси, новатори розуміли своє мистецтво як крок до абсолютно нових естетичних зразків.

Іронічна критика О. Бенуа лунала і на адресу учасників четвертої виставки «Союзу молоді» (4 грудня 1912 – 10 січня 1913 рр., Петербург), особливо перепало Д. Бурлюку – «духовному лідеру компанії»: «Картини п. Бурлюка або просто нісенітниця, або знівечені на догоду божеству модернізму реалістичні етюди» [274, с. 566]. У «Художніх підсумках» за 1912 р. О. Бенуа з жалем констатував: «... узагалі наша, не можна сказати, що «а tout prix» («надзвичайно цінна»), передова молодь подавала серйозні надії. У всьому дуже багато шуму, за яким не можна почути, що відбувається по суті. Із кожним роком очікуєш, що ще трохи – і почнуть виявлятися найбільш сильні індивідуальності та найбільш серйозні завдання» [152, с. 415-416]. Думки О. Бенуа записані в часи розквіту мистецько-літературного авангарду, коли визначалися основні принципи кубофутуризму, формувалися творчі союзи, проходили виставки та диспути, але критик називав усе це тільки «суцільним скандалом». Сформовані художні пріоритети мистецтвознавця не давали йому можливості побачити в авангардному розмаїтті зародження естетики нового століття.

Про зміну художніх акцентів і соціальних настроїв у культурному житті свідчить полемічна публікація Д. Бурлюка за 1913 р. – «Галасливі «бенуа» і Нове Російське Національне мистецтво (розмова п. Бурлюка, п. Бенуа і п. Рєпіна про мистецтво)» [89]. Д. Бурлюк проголошував свою естетичну формулу краси, пов'язану зі сміливими пошуками новизни: «... ми навчилися однієї великої істини: що немає певного розуміння (і не може бути): форми, лінії, колірної інструментовки: усе те, що ви говорите про зміст, про натхненність, про ідейність (як фабула – пристебнутій філософії), є вищий злочин перед істинним мистецтвом. Що немає певного поняття: «краса». Що неправдиві і деспотичні слова: «добрий смак», «хороший малюнок». І що є єдиний шлях: чи «є пошук новини» ... Що потрібно бути сміливим і в

пошуках, і в запереченні. Чого потрібно боятися? Авторитетів. Що потрібно вірити й у своє мистецтво, і в мистецтво своєї батьківщини ... Що прийшла пора проголосити нашу національну незалежність...» [89, с. 12].

У словах художника відображено основний зміст авангардного руху – прагнення свободи як життєдайної сили оновлення мистецтва; революційним гаслом звучать слова про піднесення гідності вітчизняного мистецтва. Упевненість у своїй правоті, безкомпромісність щодо старого «адже академізм помер» [89, с. 18] надавали сили відстоювати свої позиції. Новатори усвідомлювали, що несприйняття їхньої мистецької вольності є природним процесом, який супроводжує прогрес суспільного розвитку. У відкритому листі до критиків Д. Бурлюк писав: «Наскільки велика в ньому (*мистецтві – І. К.*) новизна – настільки ж величезне і нерозуміння. Люди завжди і скрізь були консервативні. Усе нове зустрічалось обуренням. Дуже важко «мінати квартиру» – «переконання» – зізнатися, що помилявся, шукати нове, у щось вірити» [91, с. 1-2].

До захисту новаторів додав свій голос і Микола Бурлюк, у «Першому журналі футуристів» він надрукував «Відкритий лист п. Луначарському, Філософову, Неведомському» [133, с. 97-99], обурюючись із приводу необ'єктивності критики на адресу брата та інших футуристів. Його дивує: «Деякі з вас – борці за свободу релігій та праці, – ось яке ганебне протиріччя, а ви нас принижуйте і зневажаєте за те, що ми не раби й живемо волею» [133, с. 98]. Автор асоціює соціально-політичні гасла «свободи релігії та праці» (маючи на увазі свободу поглядів та переконань) зі свободою творчого самовираження художника, підкреслює прогресивну роль новаторського мистецтва в соціальному розвитку [133, с. 98].

Академічне мистецтво не скупилося на критику, яка часто виходила за межі мистецько-літературних форм, і потік звинувачень обрушувався на представників нового мистецтва. Проявами «Диявола», «пеклом цинізму західних бездарностей і хуліганів» назвав І. Рєпін картини новаторів, «вандалами» і «неуками» охрестив художників О. Бенуа [89, с. 8]. Колись

поблажливий тон художнього метра поступово змінився на непримиренно-критичний, але зупинити еволюційні процеси в розвитку мистецтва було не підвладно навіть такому авторитету, як О. Бенуа. Б. Лівшиць зазначав у своїх спогадах, що в роки становлення авангардного мистецтва на його митців звалилося «море майданної лайки, знущань, причіпок, інсинуацій і наклепу». Б. Лівшиць навіть запропонував Д. Бурлюку зібрати всі ці ганебні й суперечливі висловлювання супротивників і надрукувати в «Першому журналі руських футуристів» [133]. Так вийшов «Ганебний стовп російської критики» [119, с. 354-356; 133, с. 104-131].

Другим «фронтом» боротьби українських і російських авангардистів був західноєвропейський. Вони намагались довести автентичність свого походження щодо італійського футуризму, автономність власних творчих здобутків. Це окрема тема історично-культурологічних досліджень, її неоднозначність була виявлена ще в період становлення українського авангарду. Б. Лівшиць – один із перших, хто намагався проаналізувати ці питання. У своїх спогадах він визначив первинну тенденцію вітчизняного авангарду – відмежуватися від будь-яких натяків на європейське походження. Із появою в 1907-1909 рр. на столичних художніх виставках картин Давида і Володимира Бурлюків їхня ім'я стає позивним для всього радикального мистецтва [109, с. 90].

Скандалний успіх виставок об'єднав у 1910 р. художників у їхньому бажанні «кинути бомбу в повітову безрадісну вулицю загального літературного буття»; літературно-мистецьке об'єднання, до якого входили В. Хлебніков, В. Каменський, Давид і Микола Бурлюки, О. Гуро, С. Мясоєдов, К. Нізен, О. Городецький, пропагувало прищестя бюджетляну [109, с. 92] (*див. додаток Б*). Цей термін запропонував В. Хлебніков, який не терпів іноземних слів. Б. Лівшиць писав: «Ми й навесні тринадцятого року не називали себе футуристами, навпаки, усіляко відхрещувалися від вертких молодих людей, що приклеїли собі цей ярлик.

Нам подобався територіальний термін «гілейці», що не зобов'язує нас ні до чого» [119, с. 412].

Поява іншої назви – «гілейці» – пов'язана із заснуванням товариства «Гілея», організатором якого став Д. Бурлюк. Поетично, із характерним для Б. Лівшиця естетизмом розповів він про народження футуристичної літературно-художньої групи «Гілея» в чорнянському маєтку Бурлюків. Описуючи безмежні таврійські степи, Б. Лівшиць асоціює їх із грецькою міфологією, з історією стародавньої «Гілеї» [119, с. 312-322] (*див. додаток Б*).

Пізніше, аналізуючи минуле, Б. Лівшиць зазначив, що с. Чорнянка стало «точкою перетину координат, які породили ту течію в російській поезії і в живописі, що увійшла в історію під назвою футуризм. Це сталося мимоволі, за загальною мовчазною угодою, точно так, як, усвідомивши спільність наших цілей і завдань, ми не давали один одному ганібалових клятв у вірності будь-яким принципам. Та все ж, від'їжджаючи з Чорнянки, ми не сумнівалися, що започаткували там не лише міцну дружбу, але й новий напрям у мистецтві, що мусить на роки визначити його шляхи» [119, с. 340, 347]. З утворенням «Гілеї» на початку 1912 р. відновився і склад бюджетлян, до співпраці залучились О. Кручених, Б. Лівшиць, В. Маяковський [274, с. 512].

Сперечались українсько-російські авангардисти з італійськими і за пальму першості у створенні мистецьких основ футуризму. Крім того, визначалися суттєві відмінності між ними. У вітчизняних авангардистів захоплення урбанізмом не набуло таких агресивних форм, як в італійських. Достатньо порівняти маніфести обох сторін. В одному з перших засновник італійського футуризму змальовував картину майбутнього, але в тонах суто технологічних відтінків: «Ми оспівуємо тремтіння арсеналів і верфей; жадібні станції, які пожирають зміїв, що димлять; фабрики, привішені до неба на скручених канатах свого диму; мости, які велетенськими гімнастами переступають через річки; локомотиви, що тупають по рейках; ковзний політ аеропланів та аплодисменти натовпу» [365, с. 47]. Культ сили, який

асоціювався з могутністю машин і війни, був породжений не тільки динамічними процесами індустріалізації, а й розвитком європейської філософії кінця XIX ст., яка створила образ «надлюдини», вільної від будь-яких умовностей минулого. Нова людина – це воїн, який насолоджується духом війни та небезпеки. В італійських футуристів культ безкомпромісної боротьби з минулим пронизував мистецтво й літературу [33, арк. 4-6].

Зовсім інший проект міського пейзажу створили бюджетляни Д. Бурлюк, В. Каменський, В. Маяковський, де вулиці прикрашені фарбами картин і думками сучасників; де кожен, виходячи на вулицю, бачить гармонію життя, утілену не в бездушні машини, а в мистецькі твори; де головним вихователем стає не сила, а краса та гармонія. І це зовсім не утопічний погляд у майбутнє, футуризм намагався створити образ естетично- і духовно-гармонійного суспільства. Навіть загальнофутуристичний принцип знищення духовної та релігійної культури минулого має спільність тільки із зовнішнім епатажним характером. Італійські футуристи закликали: «Геть музеї, бібліотеки, академії! ... Ми звільняємо країну від смердючої гангрені професорів, археологів, гідів і антикварів!» [165, с. 19-20]. У тому ж дусі звучать і перші маніфести бюджетлян: «Скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого та інших із Пароплава сучасності» [123, с. 41]. Незважаючи на стилістичну єдність закликів, між ними – велика різниця духовного, історичного, мистецького змісту. Італійський футуризм проголошує сліпий біологічний інстинкт знищення всього, що уособлює колишню культуру Італії, покриту музеями, «як цвинтарями», і водночас пропагує нівеляцію особистості – людину-машину: «Людину слід замінити матерією, суть якої потрібно досягнути поривами інтуїції, замістити психологію людини, відтепер вичерпану, ліричною маною матерії» [165, с. 20]. Доречно зауважує К. Чуковський, що для італійсько-французьких футуристів фабрики, хмарочоси, вокзали – головна сутність. «Відніміть від Марінетті аероплани, мотори, авто – і від Марінетті нічого не залишиться. А Кручених і без мотора – Кручених», – ще

раз К. Чуковський підкреслює різну природу європейського і вітчизняного футуризму [140, с. 228, 238].

Українсько-російський футуризм, на відмінну від італійського, був орієнтований не на подолання природного, а на заглиблення в природну сутність буття та людини. К. Малевич писав: «Ми не можемо перемогти природу, бо людина – природа» [47, арк. 4]. У мистецькій і літературній творчості Д. Бурлюка домінують не руйнівні процеси, а стихії народження, перетворення. Будучи пропагандистом віталістських концепцій, він навіть зовнішньо втілював принципи своєї естетики. О. Кручених писав про Д. Бурлюка: «Давид Бурлюк – фігура складна. Великий, бурхливий Бурлюк вривається у світ і затверджується в ньому своєю фізичною повновісністю. Він широкий і жадібний. Йому все треба пізнати, захопити, усе поз'їдати. Він хоче все позапліднювати. Йому подобається все набухле, творче, здатне породити» [279, с. 80]. Звідси і стилістична деформація жіночого тіла в мистецьких роботах Д. Бурлюка, літературні описи про вагітного чоловіка та вежу.

Серед бюджетлян спробою поєднати техніку з природою відзначився В. Каменський. Його захоплення літаками, свободою польоту втілювалися в концепцію футуризму: «Мистецтво футуризму – це вища напруга мистецтва, створена на досягненнях сучасного людства. Аероплани, автомобілі, хмарочоси, газети, кінематографи, радіотелеграфи, світова війна, машини, курорти, експреси і поряд із цими культурними здобутками – безмежна любов до природи, до сонячних радощів, до святої безпосередності, до духовного життя – усе це стихійно оспівано футуристами на славу сучасного мистецтва» [29, арк. 8]. У словах В. Каменського визначається головна відмінність українського футуризму – оптимістичне ставлення до буття, не нехтування духовними цінностями, а поєднання їх із сучасністю.

Б. Лівшиць відмітив одну з характерних рис бюджетлянства – відсутність будь-якої доктрини, на відміну від концептуального поєднання «технології» і «політики» у Т. Марінетті. Тільки одну систему могло сформулювати

будетлянство – систему темпераменту [119, с. 479-80]. Для будетлянського авангарду більш характерна свобода виразу творчої індивідуальності, демократичність у формуванні мистецьких поглядів, зв'язок із традиціями національного мистецтва. Про це свідчать експозиції виставок періоду становлення нового мистецтва, де поряд з імпресіоністичними експонувались експериментальні твори з тенденціями кубізму, пуантилізму, народного примітивізму. Нігілізм молодих художників почався із заперечення мистецької форми класицизму, знімаючи нашарування естетики досконалої краси, новатори йшли до логічно простих і чистих форм, що втілювали ідею звільнення форми та лінії (за Д. Бурлюком), звідки й виникла загальна тенденція авангарду – рух до примітивізму. Але К. Малевич не вважав це простим поверненням до мистецтва первісного суспільства, тому в теоретичній роботі «Про нові системи в мистецтві» називає цей рух контрпримітивізмом. Його зміст художник пояснює намаганням вирватись із рабства предметності та ідеалізації форми. К. Малевич пов'язував художній метод «очищення» форми з політекономічною категорією економії як загальної тенденції часу. Принцип «економії» він проголошував основним принципом технічної та мистецької творчості. На думку художника, кубізм, футуризм, супрематизм засновані на цьому дійстві [47, арк. 7] (див. додаток Б).

Один із найвідоміший дослідників авангарду А. Крусанов вважав, що важливу роль у формуванні тенденцій примітивізму в мистецтві відіграли зовнішні фактори: груба естетика революції висувала завдання «демократизації мистецтва», вона і спрямовувала творчі пошуки в бік спрощення художньої форми. Джерелом натхнення стали прості форми, пов'язані з естетикою лубка, карикатури, дитячого малюнка, первісного мистецтва [274, с. 82]. На думку авангардистів, першоелементи архаїчного буття, позбавлені естетично-цивілізаційного оздоблення, здатні забезпечити чистоту культурно-будівельного матеріалу. «Проста, нехитра краса лубка, суворість примітиву, механічна точність побудови, благородство стилю і

хороший колір, зібрані воєдино творчою волею художника-володаря, – ось наш пароль і наше гасло» [77, с. 106]. Повернення до першоджерел художньої форми було для авангардистів не тільки мистецьким прийомом, а й своєрідним актом звільнення від «старих ідей та суджень», а пізніше навіть набуло політичного змісту – «зруйнувати буржуазно-жандармський лад і створити нові форми Єдиного Культурного Людства» [109, с. 131].

Слід зазначити, що звернення художників до лапідарного стилю зображення було властиве для всього світового мистецтва. Ще в 1905 р. художник Л. Бакст, розмірковуючи з приводу новітніх тенденцій у мистецтві, зазначив, що міфологічна архаїка надавала «культурну свіжість натхнення, свіжість кольору, нештучність композиції, руху». Ця відроджена традиція стала своєрідним «мечем, який зруйнував академізм і звільнив мистецтво», що отримало можливість рухатися «з темряви рабства шляхом ясної весни та свободи» [326, с. 80]. Підсумовуючи свої роздуми, Л. Бакст так писав про майбутнє мистецтва: «Наш смак подібний до смаку архаїчних шкіл ... Нехай художник буде зухвалим, нескладним, брутальним, примітивним. Майбутній живопис кличе до лапідарного стилю, тому що нове мистецтво не витримує витонченого – воно перенаситилося ним. Елементи недавнього живопису – повітря, сонце, зелень; елементи майбутнього – людина й камінь» [326, с. 80].

Діалектичну єдність змістовних протилежностей авангарду визначав один із його сучасників і критиків К. Чуковський. Перша тенденція, на його думку, пов'язана з урбанізмом, із машинно-технічною, індустріально-промисловою культурою: захоплюючи світ, вона змушує тікати від неї. Друга є відмовою від культури, поверненням до печерності, тваринності. К. Чуковський вважав, що ці тенденції суперечні тільки ззовні, насправді вони доповнюють одна одну. Чим більше людство буде йти до хмарочосів, тим більше зростатиме мрія про печери. «Отже, ми і справді крокуємо кудись уперед, якщо ось так нас кличуть назад», – узагальнював критик [140, с. 237-238]. К. Чуковський виявив ту діалектичну складову розвитку, яка надала поштовху новому рухові, і цей рух відбувається під знаком майбутнього. Чи

може майбутнє слугувати виміром духовних цінностей? Це питання К. Чуковського залишається актуальним для будь-яких світоглядних і мистецьких новацій усіх часів. Етичні й естетичні принципи не залишаються незмінними, кожна епоха створює свої, частково заперечуючи попередні. На різних етапах історії людство виявляє в спадщині минулого ті елементи культури, які відповідають сучасним тенденціям. Естетика авангарду цінна не тільки відкриттями незвичних мистецьких форм; дух оновлення, сміливості, навіть лицарського безстрашся формували новий тип мислення, новий образ буття. Історія його існування була дуже короткою, але за змістом світоглядних і мистецьких новацій, подібно до Відродження, епоха авангарду стала підґрунтям майбутнього багатогранного розвитку культури.

Ще ніколи в історії людства мистецтво не набувало такого соціально і політично активного характеру – ця складова авангарду сприяла формуванню відомого стереотипу трактування авангарду як «Великої Утопії» ХХ ст. [77, с. 64]. Однак визначення продиктоване сучасними тенденціями аналізу історії минулого століття. Характер соціально-культурних процесів, динаміка революційних і реформаторських змін ХХ ст. настільки швидко змінювали обличчя суспільства, що часу на переосмислення, всебічний і глибокий аналіз усіх процесів не вистачало. І сьогодні ми не настільки дистанціювались від минулого, щоб бути об'єктивними в оцінці всіх подій. Мабуть, не все ми бачимо і відчуваємо і в історії авангардного руху, якщо визначаємо його як утопію. Із приводу ганебного ставлення до футуристів, яких частіше називали хуліганамі, К. Чуковський писав: «Коли ми сміємося з них, чи не сміємося й самі із себе!». Автор перераховує незвичні назви творів футуристів і продовжує: «... адже знадобилося ж саме нам, а не іншим поколінням, адже зачепили ж у наших серцях щось найжвавіше і кровне, адже не може ж бути, щоб уся ця велика секта ґрунтувалася на одному хуліганстві!» [140, с. 223]. К. Чуковський не досліджував причини виникнення авангарду, він визначив одну з головних тенденцій – активну перетворювальну енергію авангарду і вплив на всі сфери культури:

«... нічого не створиш без віри, серцебиття і трепету... звідки ж його раптовий союз і з російською літературою, і живописом, і з російською передовою молоддю ... з інтелігенцією? Сказавши: безумство, марення – ви ще нічого не сказали, бо що не століття, ось і марення, і в будь-якій громадській безумності є значна частка розуму» [140, с. 224].

Авангард змінив естетичну концепцію мистецтва, багато століть вона визначала головне призначення мистецтва – створювати ідеальний світ почуттів і форм, приносити насолоду, викликати тільки піднесенні почуття [89, с. 4]. Мистецтво було пасивним спостерігачем соціальних процесів. Це не означає, що в галузі мистецтва не відбувалось еволюційних перетворень, кожний наступний історичний період вносив свої корективи в тематику, техніку, зміст художніх творів. Таким прикладом може слугувати новаторство художників Товариства пересувних художніх виставок, які в ХІХ ст. розвинули жанр сюжетної картини, внесли соціальну проблематику в художні твори.

Із часом змінювалися художні форми, формувалися нові естетичні принципи, мистецтво як частина соціального життя еволюціонувало разом із суспільством. Однак, як зазначав Д. Бурлюк, людські погляди, переконання інколи змінюються дуже повільно, що підтверджувалося негативною реакцією відомих метрів О. Бенуа й І. Рєпіна на «виверти» молодих. Відомі художники вважали експерименти молодих митців художньою утопією, так висловлюючись про їхнє майбутнє: «Коли чад завзяття пройде, коли молодецька пристрасть до блазнювання охолоне ..., то справжні художники серед теперішньої «молоді» захочуть ... звернутися до «самого мистецтва»... Із цієї миті художники згадають про своє справжнє призначення – не тішити і злити, а чесно, покірливо ... виявляти у справжніх символічних образах те, чому їх навчає світове життя...» [89, с. 6-7]. О. Бенуа не бачив у новому русі позитивного для мистецтва перетворювального начала, не передбачав історичної ролі авангарду у формуванні нової естетичної концепції,

пов'язаної із соціально активною позицією мистецтва, зі свободою творчої самореалізації, із жанрово-видовим синтезом.

Але молоді художники дійсно «відчули» час, глобальність перетворень не тільки культурологічного, а й соціально-політичного, історичного та економічного характеру. До речі, у полеміці з О. Бенуа Д. Бурлюк зауважив, що здатність картини до продажу є єдиним мірилом визнання мистецтва суспільством [89, с. 5]. Творчим принципом стає вибух у галузі мистецької техніки, форми, слова, характер цього принципу, безумовно, пов'язаний із загальною тенденцією соціальних змін. Незвично по відношенню до класичного мистецтва визначаються шляхи творчого процесу. Першим пунктом В. Каменський називає інтуїтивне начало, другим – особисте вільне розуміння, третім – абстрактну творчість, звідси – зсув думки, розривність ідей в ім'я форм [29, арк. 2]. Мовна революція не менш радикальна: «Буква – вибух. Слово – згряя вибухів» [109, с. 123]. Революція в галузі мистецтва, розпочата художниками-новаторами, під впливом історичних подій поступово набувала активного соціально-політичного характеру.

Перша світова війна негативно вплинула на авангардне мистецтво України. Його головні представники проявляли свою діяльність переважно на території Росії або воювали на фронтах війни. Слід мати на увазі, що з початком Першої світової війни українське культурне життя було ще й придушене урядом Росії: відновилася практика заборон періоду до 1905 р. Уже в липні 1914 р. вводилась військова цензура і було видано наказ про заборону друку українською мовою. Та навіть ще перед цим, у другий день війни, було закрито єдину на Наддніпрянщині щоденну газету «Рада», і з цього часу настала перерва в розвитку української преси на Наддніпрянщині. Самодержавство нещадно придушувало будь-яке прагнення українського народу до свободи й самовизначення, проявом чого, у першу чергу, була заборона святкування 1914 р. 100-річчя з дня народження Т. Шевченка.

Війна, значні руйнування, людські втрати не могли не позначитися на кількості художніх виставок, вистав, концертів в Україні, але передусім на

тематиці цих масових заходів. Так, зокрема, дедалі більше з'являлось пейзажів із «настроєм», натюрмортів, різних «композицій», «варіацій», в яких автори намагалися відмовитись від старих, реалістичних традицій і шукали себе в нових, невідомих досі напрямках. Модерністським викликам підпала до певної міри творчість таких відомих українських художників, як М. Бурачек, А. Маневич, О. Новаківський, В. Кричевський, І. Труш та інших. У той час як М. Бурачек та І. Труш знову повернулися на шлях реалізму, А. Маневич та О. Новаківський дедалі більше захоплювались модерністським мистецтвом.

У березні 1914 р. в одеському музеї «Общества изящных искусств» було відкрито весняну виставку картин, на якій половину експонатів становили різні стилізації, композиції, імпровізації. У каталозі виставки було вміщено статті, в яких викладалася програма модерністського мистецтва (М. Гершенфельда – «Мова живопису», В. Кандинського – «Про розуміння мистецтва», П. Нілуса й М. Симовича – «Про сучасний момент» та деякі інші). У каталозі помітне місце займали статті про модерністські напрями в мистецтві – футуризм (напряму у мистецтві, який відкидає художній та етичний спадок традиційної культури), кубізм (течія в мистецтві, представники якої зображують реальний світ у вигляді комбінації геометричних форм), експресіонізм (різновид авангардизму, для якого характерні яскравість, гротескність художнього образу) тощо (див. додаток Б).

Отже, період формування та розквіту українського авангарду припадає на 1907-1916 рр. Становлення авангардного руху на початку ХХ ст. відбувалося у взаємному зв'язку культурних і соціально-історичних процесів. Культурний вибух став наслідком еволюційного розвитку і водночас концентрацією радикально нових, перетворювальних естетичних сил. Реалії українського авангарду визначалися таким: відсутність сформованого національного культурного центру, художньої освіти, державної підтримки культури. Ці несприятливі обставини штовхали талановиту молодь до

мистецьких центрів Європи, де, набуваючи майстерності, майбутні художники приєднувались до прогресивних художніх тенденцій. В авангарді новаторського руху опинились українські митці, а саме: Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Богомазов. Їхній живопис поєднав свободу творчої реалізації та колорит національної культури. У результаті виник новий напрям авангардного мистецтва – кубофутуризм. У його свободі стилістичної побудови виявився ідейний зв'язок із науковими новаціями часу, в яких множинність та нелінійність процесів розвитку відкривали шляхи до пізнання варіативності розвитку. Трансформації форми, художні алогізми стали не тільки «візитівкою» кубофутуризму, а й інструментом естетичної боротьби авангардного мистецтва з традиційним.

Радикально-новаторські виставки авангардних художників 1909-1911 рр. засвідчили про появу нових творчих сил, які не побоялися змінити канон класичної живописної форми. Однак критика, користуючись традиційними засобами мистецького аналізу, не вбачала в експериментах молодих того естетичного підґрунтя, що може надати поштовху до майбутніх художніх відкриттів. Протистояння мистецьких шкіл, поглядів розросталося до публічних диспутів, статей, що предметно відображають епістолярні змагання О. Бенуа і Д. Бурлюка. «Художні листи» О. Бенуа про найважливіші події культурного життя свідчили про скептичне ставлення критика до авангардних пошуків. Навіть у стилістичному розмаїтті нового мистецтва О. Бенуа не бачив зародження естетики майбутнього.

Діалектика художньої боротьби виявилася не тільки в живописно-літературній площині. Для українських авангардистів важливим залишалося питання про змістовну і стилістичну самобутність їхніх мистецьких пошуків щодо італійського футуризму. Проявом концептуально-ідейного новаторства стала назва українсько-російського авангарду – «будетлянство», другим ім'ям новаторів було «гілейці», яке об'єднало не тільки однодумців, а й видові форми культури: літературу та мистецтво. Український авангард зародився на Херсонщині завдяки зусиллям Д. Бурлюка. Для будетлян-

гілейців була характерна свобода виразу творчої індивідуальності, демократичність у формуванні мистецьких поглядів, зв'язок із традиціями національного мистецтва. Джерелом натхнення стали прості форми, пов'язані з естетикою лубка, карикатури, дитячого малюнка, первісного мистецтва, що формувало мистецьку індивідуальність українського авангарду.

2.3. Український авангард у революційних процесах 1917-1920 рр.

Під час розгляду найбільш характерних для авангарду векторів розвитку постійно виникає запитання про історико-культурну доцільність новаторських пошуків його засновників. Як і будь-яке соціальне явище, культура авангарду мала багато внутрішніх протиріч художнього та світоглядного мислення. Разом із мріями про абсолютну свободу особистості, творчості лунали гасла єдності нового мистецтва із пролетарською революцією. Мистецька революційність авангарду співпала з контуром історичних подій, і цей факт не може бути простою оманю «батьків» авангарду. Він є логічним і послідовним, що виправдовується історичними реаліями. Руйнівна сутність авангарду повною мірою вибухнула разом із соціальними революціями 1917 р.

У цьому контексті одним із головних є питання про відокремлення українського авангарду від близького йому російського, а згодом, після революції, – і радянського. Тим паче, що зміст української «революційної ситуації», яка насичувала вітчизняний авангардний рух як у культурному, так і в політичному плані, відрізнявся від російської. Адже протягом 1917-1920 рр. в Україні фактично відбулося три революції: національно-визвольна (антиколоніальна), антимонархічна та соціалістична, причому саме перша з них чи не найбільше знайшла відгук у національно-суспільній свідомості, визначивши і в 1920-х рр. головне коло культурних дискусій новоствореної Української Радянської Республіки. Тому, на відміну від всеосяжної «космічності» претензій російського авангарду,

найактуальнішими в Україні залишалися проблеми національного самовизначення, окреслення традицій, вибір шляху культурного поступу.

Саме тому більшість українських митців авангардистського спрямування так чи інакше інтегрувалася в російське мистецтво, глобальний проект суспільної перебудови якого більше відповідав їхнім творчим прагненням. В Україні ж головними художниками революційної доби стали Г. Нарбут, О. Мурашко, М. Бурачек, В. Кричевський, і, насамперед, М. Бойчук та його школа, у творчості яких у той чи інший спосіб моделювалися риси національного мистецтва, що спиралися на вітчизняний досвід та здобутки раннього європейського модернізму [343, с. 320].

Досліджуючи питання про участь Центральної Ради в культурній сфері, слід зазначити, що з перших днів її діяльності для українського народу відкрилися широкі перспективи національного розвитку. Основні напрями своєї діяльності в галузі розвитку культури Центральна Рада визначила у відозві до українського народу від 22 березня 1917 р. та в резолюції Українського національного конгресу, що відбувся у квітні 1917 р. У цих документах першочерговим ставилося завдання відродження української мови, створення національних освітніх закладів, збільшення кількості українських газет, журналів, художньої та навчальної літератури, розвиток бібліотечної справи, науки, музичного, театрального та образотворчого мистецтва, налагодження музейної справи тощо.

Показово, що заходи нової української державності і у версії Української Народної Республіки, і в програмах гетьмана П. Скоропадського в галузі культури та мистецтва були цілком «традиційними», утверджуючи передусім ліберально-демократичні та новодержавницькі цінності: проголошення Центральною Радою в дусі буржуазних демократій рівноправної національно-культурної політики щодо національних меншин, що спричинило утворення різних національно-культурних товариств, більшість з яких діяли і на початку 1920-х рр., і найголовніше – заснування Української академії мистецтв, тоді як у революційній Росії Академію

мистецтв було закрито у зв'язку з невідповідністю цієї «застарілої інституції» новому проекту «пролетарської культури» [343, с. 320].

Одним з ініціаторів заснування Української академії мистецтв був голова Української Центральної Ради М. Грушевський, який разом із відомим українським художником І. Трутнем ще 1905 р. заснував у Львові першу українську мистецьку організацію («Товариство прихильників руської штуки»). Улітку 1917 р. тодішній генеральний секретар освіти І. Стешенко створив у Києві Комісію для заснування Академії мистецтв на чолі з професором Київського університету Г. Павлуцьким. До неї входили визначні українські митці М. Бурачек, В. Кричевський, Ф. Кричевський, М. Жук, О. Мурашко. Авторами першого статуту академії, розробленого за кілька місяців, були І. Стешенко та М. Грушевський. У грудні 1917 р. статут було затверджено УЦР. Урочисте відкриття Української академії мистецтв відбулося 22 листопада 1917 р. Першим ректором академії став Ф. Кричевський, а з травня 1919 р. цю посаду обійняв Г. Нарбут [415].

Відкриття в Києві першого в Україні вищого навчального художнього закладу започаткувало новий етап у національному розвитку, стало важливою складовою розбудови необхідної для повноцінного мистецького життя інфраструктури. І хоча художники авангарду різних країн у своїх деклараціях відкидали як застарілі його усталені елементи – музеї, академії тощо, без виставкових залів, музеїв, художніх видань, навчальних закладів, фахової критики, без активного культурно-мистецького середовища вони існувати не могли. І чим впливовішими були культурні традиції в країні, чим глибші художні пласти, які треба було «пересувати» для надання простору новаціям, тим потужнішими ставали самі ці новації, тим більшим виявлявся шар авангарду.

У цьому плані саме відсутність в Україні на початку ХХ ст. «художніх академій» та достатньо активного художнього життя призвело до того, що багато митців, які потім, до речі, стали яскравими постатями авангарду та модернізму, виїхавши на навчання до інших країн, не повернулися на

батьківщину. За межами України в цілому склалася творчість О. Архипенка, К. Малевича, В. Татліна, чия участь в її мистецтві та вплив на нього були опосередковані й ускладнені [343, с. 320].

Політичні події сприймалися новаторами як акт звільнення соціального і мистецького характеру. Авангардист Д. Бурлюк разом із В. Каменським, О. Кручених, В. Маяковським створили свій рупор революції – «Газету футуристів» [164]. Майже кожна стаття починалася соціально-політичними закликами. Підписаний Д. Бурлюком, В. Каменським і В. Маяковським «Маніфест Летючої Федерації Футуристів» наголошував на знищенні революціями двох форм рабства – політичного та соціального. «... Подвійна пожежа війни і революції спустошила і наші душі, і наші міста. Смерчем революції викорчувані з душ кострубаті корені рабства», – починав звернення до робітників В. Маяковський. А «Декрет № 1» про демократизацію мистецтва пов'язував соціальну революцію з програмою кардинальних перетворень у мистецтві: «... разом зі знищенням царського ладу скасовується проживання мистецтва в коморах, сараях людського генія – дворах, галереях, салонах, бібліотеках, театрах» [35, арк. 1]. Вони звертаються до широкого кола читачів із пропозиціями не бути байдужими, замислитись про майбутнє мистецтва: «До вас, хто прийняв спадщину Росії, до вас, хто (вірю!) завтра стане господарями всього світу, звертаюсь я з питанням: якими фантастичними будівлями покриєте ви місце вчорашніх пожарищ? Які пісні і музика лунатимуть із ваших вікон? Якими Бібліями відкриватимете ваші душі?» [35, арк. 1]. В. Маяковський закликав взяти активну участь у становленні нової культури, але для самих новаторів цей шлях визначений, він пов'язаний із третьою революцією – революцією Духу, яка звільнить від мотлоху старого мистецтва. Мистецькою формою цієї революції проголошується футуризм.

«Газета футуристів», яка вийшла в 1918 р., красномовно свідчить про справжні наміри революціонерів мистецтва. Д. Бурлюк у зверненні до молодих художників відверто висловив свою достатньо демократичну

позицію з приводу майбутнього старого і нового мистецтва: «Радісне світло свободи розлилося всюди. Колишня епоха виховувала в душах рабство перед авторитетом, рабське схиляння перед установленою формою мислення. Уряд, що губив народ, а Росію підтримував і зміцнював, і проводив у життя форми мистецтва німічного, мертвого – не здатного будити протест і сплячку. Мистецтво гнало будь-яке й зухвале шукання нового. Будемо ж чесними, мудрими, не будемо катами. Завжди поважатимемо творчу особу, що прагне свободи. Розділимо всі студії, приміщення художніх шкіл та академій порівну між усіма напрямками – різними живописними віруваннями, щоб кожен міг вільно працювати на славу рідного мистецтва» [35, арк. 2].

Наступна цитата з «Відкритого листа до робітників» В. Маяковського оптимістично змальовує картину майбутнього: «Нікому не дано знати, якими величезними сонцями буде освячене життя грядущого. Може бути, що художники в суцвітті веселки перетворять сірий пил міст, може бути, що з кряжів гір невгамовно звучатиме громова музика перетворених на флейти вулканів...» [35, арк. 1]. Художня ідилія представників нового мистецтва – не лукавство, а приклад відвертих сподівань авангардистів. Безумовно, із позиції сучасності ці проекти можна назвати утопічними, але їх формування було викликане революційними процесами, які давали надію на можливість розбудови соціально справедливого і вільного суспільства, в якому будуть поважати творчу особистість.

В. Хлебніков, один із бюджетянів, пропонував створення уряду окремих сфер знань і мистецтв. У матеріалах його щоденника простежується той самий революційний запал і структурний принцип конкретизації завдань, як у маніфестах авангардистів. Фрагменти, які читаються, дають можливість відтворити проекти митців. Пункт перший вказує: «Завданням перших двох років було захоплення влади світовою працею, їх оборона та побудова». Друге завдання стосувалось перебудови праці, третє пропонувалось як велична перебудова наук. В. Хлебніков пропонував масштабний план перебудови життя: створення нових міст, нових форм побуту, мистецтва –

усе, що створювало зовсім інший світ, вільний від кайданів минулого [20, арк. 10-11].

Аналізуючи тексти маніфестів, звернень, слід відзначити соціальний оптимізм «будівників майбутнього», їхню щирю віру у світову перемогу розуму й мистецтва. Сучасні дослідники авангарду називають ці проекти утопічними мріями, але будь-які утопії мають реальні історичні, соціальні, культурні причини виникнення. Утопії частково проектують можливості суспільного розвитку майбутнього. Так, В. Хлебніков пропонував «створити світові потяги мистецтв, потяги дзвону і звуку, потяги наук, що оперізують земну кулю» [20, арк. 11]. Не так далеко він був від майбутньої реальності, якщо пригадати агітпотяги радянських часів. В оптимістичних проектах авангардистів відобразилась панівна ідея того часу – ідея Світової революції, соціальної рівності та безмежної свободи. Із точки зору соціальної філософії та політології, ці ідеї належать до категорії утопічних, хоча кожна історична епоха намагається їх реалізувати теоретично або практично.

Автора запропонованої роботи цікавить інший бік питання – вплив історичних процесів на формування культури, окремо – мистецтва як форми естетичного освоєння світу. Стосовно авангарду, слід говорити не тільки про естетичне відображення дійсності; авангард як спосіб мислення, як засіб суспільного перетворення мав вплив на формування суспільної свідомості та на певні історичні події революційного часу.

Історична реальність не створювала умов для формування омріяного митцями суспільства в найближчий час, що породжувало певні протиріччя між намірами і реальними діями фундаторів авангарду. Мріючи про свободу, вони потрапляли в ідеологічну і політичну залежність від нової влади. Лютневу революцію 1917 р. авангардисти сприйняли як акт визволення від політичного рабства, жовтневі події – від соціального. На думку Д. Бурлюка, В. Каменського, В. Маяковського, попереду чекала найбільш жорстока революція – «Революція Духу». Маніфест авангардистів закликав сили пролетарів фабрик і заводів до її здійснення, самі художники називали себе

пролетарями від мистецтва [35, арк. 2]. Революційний спосіб вирішення соціально-політичних проблем суспільства пропонувався і для духовності. У своїх намірах зробити мистецтво вільним теоретики сподівалися на відокремлення його від держави, на знищення привілеїв і будь-якого контролю, передачу матеріальних засобів мистецтва в руки самих майстрів. У маніфесті визначено, що основи наступного вільного мистецтва можуть вийти тільки з надр демократичної Росії [35, арк. 2], але демократія в художній галузі трактувалась за зразком соціального диктату – диктату футуризму.

Авангардисти не усвідомлювали, що, користуючись засобами революційного насильства, вони не звільняють мистецтво, а створюють нові форми заборон та обмежень. У статті О. Брика «Уцілілий бог» за 1918 р. футуризм визначався як державне мистецтво, і навіть засоби його ствердження не відрізнялись від політичних: «... ми дійсно претендуємо і, мабуть, не відмовилися б від того, щоб нам дозволили використати державну владу для втілення своїх художніх ідей» [49, арк. 25]. Але футуристична свобода проіснувала недовго, незабаром авангардне мистецтво опинилось у стані заперечення й заборони, на місці традиційного, з яким велася естетична боротьба протягом 1907-1914 рр. У соціокультурному просторі формувалися нові сили, їхні ідеологічні установки не збігалися з футуристичними.

Українсько-російський футуризм як художній напрям і соціальний рух від народження і до революції 1917 р. був ізольований і в естетичному, і в життєвому середовищі. Агресивно-революційним настроєм він відштовхував від себе як консервативну художню аудиторію, так і ліберальну. Прикладом слугують висловлювання метрів мистецтва, зокрема професора живопису, академіка К. Маковського: «Це нещасні люди, що викликають навіть не сміх, а жалість». Не вдаючись до аналізу художньої доцільності мистецтва, він висловлює зміст наявних стереотипів. Проте інший представник академізму І. Рєпін більш категоричний: «... пекло цинізму західних бездарностей, хуліганів, саврасових без вуздечок, на повній свободі тих, що викидають

кубєрти фарбами на полотнах. Я абсолютно переконаний, що декадентом нарочито може бути тільки бездарний хам або психічно хворий суб'єкт...» Він порівнює картини імпресіоністів (на прикладі П. Сезанна) з мазнею віслиюка, до хвоста якого прив'язали пензель і підставили палітру фарб [89, с. 8-9]. Якщо І. Рєпін безапеляційно визначає мистецтво молодих митців занепадництвом (декаданс), то ліберально-єзуїтські висловлювання О. Бенуа мають витончений характер: «Мені здається тільки одне, що не слід до всього цього ставитися зневажливо, а в той же час я волаю до того, щоб не перебільшувати значення всього цього. Окремі таланти? Чи дозволено, проте, говорити тут про таланти?» [89, с. 6-7]. Незважаючи на критику метрів художнього реалізму, авангардне мистецтво стало складовою частиною культурного життя дореволюційного періоду, але мистецька боротьба не виходила за межі публічних виступів та газетної критики.

Кардинально змінилося становище авангардного мистецтва після революційних подій 1917 р., коли енергія культурного оновлення на деякий час поєдналася з радикальними політичними силами. Однак «співпраця» авангардного мистецтва та нової влади не була тривалою, непорозуміння чекало на авангардистів і в таборі більшовиків. У галузі образотворчого мистецтва керівники революції залишались на позиціях передвижницького мистецтва.

Відповідь на причину тимчасового мистецького та політичного альянсу знаходимо у статтях наркома освіти А. Луначарського. Він був одним із найбільш художньо освічених представників марксистів, до революції писав критично-оглядові статті з питань сучасного розвитку мистецтва. Його публікації в газеті «Киевская мысль» за 1909-1914 рр. [121, с. 23-50] показують різні художні напрями з позиції не простого мистецького критика, а з позиції соціаліста, для якого зміст мистецького, літературного твору – це відправний пункт будь-яких творчих пошуків, а форма – тільки її втілення. У публікаціях 1920-х рр. [120; 121] А. Луначарський двояко висловлюється на адресу футуристів, спочатку як освічена людина: «Я знаю ті глибокі

соціальні корені, які породили цю своєрідну рослину, і я зовсім не заперечую, що плоди цієї рослини можуть бути корисними для всього зростання мистецтва, що їхня жахлива односторонність і їхній крайній аналітичний похід до мистецтва залишить, урешті-решт, благотворний слід...». Далі вже говорить державний діяч із певними ідеологічними настановами: «Але руку я простяг (*футуризму – І. К.*) остільки, оскільки в загальній політиці Наркомосу необхідно було зіпертися на серйозний колектив творчих художніх сил. Їх я знайшов майже виключно тільки тут, серед так званих лівих художників» [120, с. 98].

Вислови А. Луначарського підтверджують тимчасовий характер футуристичного відродження. Нова влада культивувала метод творчості, створений реалістичним мистецтвом, який ставив зміст вище за форму. Футуризм, викликаний прискореним темпом життя, прагненням до переродження світу, душі, пропонував зовсім іншу формулу твору – через свободу її інтерпретації прийти до змісту. Естетична концепція попереднього мистецтва – гармонія краси форми та змісту, яка створює відчуття насолоди – не задовольняла футуристів, тому вони запропонували іншу – естетику вибуху, заперечення авторитарних форм і принципів, демократизм художнього життя. Така фабула футуристичного мистецтва не відповідала ідеологічно обмеженим принципам соціалістів, які пропонували тільки корекцію змісту мистецького твору: замість естетично приємних видів природи – сцени пролетарського будівництва. А. Луначарський підкреслював необхідність зв'язку з мистецтвом минулого, з якого треба відібрати все цінне, що необхідне для створення мистецтва майбутнього, а починати треба з якого-небудь «здорового пласту», наприклад із мистецтва Ренесансу, а футуристи йдуть зовсім в іншому напрямку [120, с. 91].

Револьюційні події 1917-1920 рр. відзначили не тільки історичний рубіж суспільного розвитку. В історії авангардної культури закінчився період естетичного становлення нових художніх форм, частиною якого була руйнація стереотипів академічного мистецтва. Як писав В. Маяковський у

збірнику з промовистою назвою «Взяв барабан футуристів» [125], першу частину програми футуризм виконав, починається новий період, і футуристи сподівались, що в цей історичний період вони будуть в авангарді революційних процесів не тільки в мистецтві, але й у житті. Звідси і форми виразу намірів – маніфести, листи-звернення, декрети з набором соціально-політичних звинувачень, безапеляційних вимог про знищення, експропріацію, реквізицію, тобто зі стилістикою революційної агітації. Рупором авангарду стала «Газета футуристів» [35], авторами статей і редакторами якої були: Д. Бурлюк, В. Каменський, В. Маяковський, В. Микулин. Своім об'єднанням вони уособили єдність головних напрямів авангарду – образотворчого мистецтва та літератури.

Із цього приводу важливо розглянути «Декрет № 1 про демократизацію мистецтв (огорожна література і майданний живопис)». У назві декрету міститься протест, що визначається в перших його рядках: «скасовується проживання мистецтва у ... палацах, галереях, салонах...», які названі коморами людського генія. На думку авторів, свобода творчого прояву художника, письменника повинна прикрашати стелі будівель, парканів, дахів, автомобілів, навіть одяг громадян [35, арк. 1]. Вони сподіваються, що фарби картин, якими митці прикрасять вулиці та будинки, будуть радувати мешканців, облагороджувати їхній смак. Оптимістично звучать заклики футуристів: «Нехай відтепер, проходячи вулицею, громадянин насолоджуватиметься щохвилини глибиною думки великих сучасників, споглядатиме квітчасту яскравість красивої радості сьогодні, слухатиме музику – мелодіку, гуркіт, шум – прекрасних композиторів усюди. Нехай вулиці будуть святом мистецтва для всіх» [35, арк. 1]. У ці слова закладено, по-перше, зміст і мету естетичної революції авангардистів – створити нове середовище для нової людини; по-друге, вони носять соціальний характер – зробити культуру доступною навіть для тих категорій населення, які були позбавлені можливості споглядати, відчувати красу мистецтва.

Оптимістичні наміри та ентузіазм, з яким новатори проголошували майбутнє життя країни, можна назвати парадоксальними, якщо пригадати історичні реалії, в яких сформувались ці ідеї – війна, революції, «ярмо бруду і мерзенності запустіння» [83, с. 13], за словами О. Блока, в якому людина втратила будь-які орієнтири, почувуючись пригніченою і розгубленою. Про мистецтво в цей перехідний період мало хто думав. В. Каменський писав: «Мистецтво в ці криваві дні змертво, як і саме відчуття життя. Весь світ був зайнятий поспішним самогубством і стояв по коліна в крові» [32, арк. 18]. І тільки завдяки окремим особистостям підтримувався вогник життя в мистецькому середовищі. Він запалав новою надією в перші дні жовтневої революції. Більшість молодих художників, поетів не розумілась на принципах соціально-політичної боротьби, еволюційних історичних процесах, політекономічних питаннях. Вони сприйняли революцію як акт звільнення від жахів минулого. Художники вважали себе співучасниками цього звільнення, тому що стояли в авангарді революції, хоча й мистецької. Застрільники естетичної революції не тільки проголошували маніфести, але й діяли. В. Каменський у своїх спогадах розповідав, що наступного дня після оприлюднення вищеназваного декрету він спостерігав, як Д. Бурлюк, стоячи на пожежній драбині, прибивав декілька своїх картин до стіни будинку. Йому допомагав натовп заохочувальними вигуками та оплесками [32, арк. 45].

У 1918 р. «Газета футуристів» писала: «Ми – перша і єдина у світі федерація революційного Мистецтва, цими рядками стривожених сердець дивуємося ... тому, що досі в усій демократичній пресі триває повне ігнорування наших революційних творів, породжених передчуттям революції в роки чорної реакції і в наші сонцевійні Дні свободи. Істинні пролетарі, ми зазнаємо буквально тих самих гонінь, які переживали на сторінках царської преси, що утискала нас за революційність» [35, арк. 1]. Ці рядки свідчать про те, що авангардне мистецтво не було сприйняте новою владою і залишалось незрозумілим як у царській країні, так і в пролетарській. Навіть маніфести з ідеологічними гаслами не відкривали широкого шляху новаторам від

мистецтва. Це підтверджується і спогадами Д. Бурлюка: «Сезон 1917-1918 рр. ... у нас, як і раніше, не було грошей на свій орган, щоб захиститися. У той час В. Каменський заснував «Кафе поетів», я з Д. Петровським його розписали і, ... обзавелися ми нарешті пресою жебраків: «усною, щовечірньою літературно-критичною художньою листівкою». Яюсь у кінці існування навіть А. Луначарський побував у нас і вказав, як багато, випукло, яскраво італієць Марінетті і «К» зробили ... і які бліді та невизначені ми – російські футуристи...» [94, с. 16-17].

Причиною неприйняття суспільством мистецтва авангарду була не тільки його мистецька незрозумілість, але й низький рівень загальної культури більшості населення. Авангардисти апелювали до «пролетарів фабрик і земель», але цей прошарок населення не бажав вдаватися до складних теоретично-мистецьких обґрунтувань творчості новаторів. О. Брик наприкінці 1918 р. писав: «Робочі маси в цілому ще не усвідомили себе в нашому мистецтві, а офіційні представники її у величезній більшості мають про нас і про завдання пролетарської культури цілком певну думку ... таке ставлення до нас ... сильно гальмує нашу роботу в робочому середовищі. Ось чому ми вимушені звертатися до художньої інтелігенції...» [49, арк. 25]. А. Луначарський, теж визнавав, що авангард залишається незрозумілим для населення, але пояснював це буржуазною спрямованістю футуризму: «Так, я простяг руку «лівим», але пролетаріат і селянство їм руки не простягли... Футуристи говорять: пролетаріат не доріс. Але буває різне зростання. Футуризм є криве зростання мистецтва. Це продовження буржуазного мистецтва з відомим революційним «кривлянням» [120, с. 99].

Із 1921 р. розгорнулася цілеспрямована боротьба проти футуризму як на території Радянської Росії, так і в Україні, приводом до якої стало звернення групи студентів ВХУТЕМАСУ на чолі з С. Богдановим із листом до В. Леніна й А. Луначарського про засилля авангардних експериментів у вищій школі. А. Луначарський визнавав, що свідчення, надані С. Богдановим, дуже перебільшені [114, с. 84], однак наступ на знищення авангарду почався.

Футуризм, нещодавно проголошений державним мистецтвом, опинився в ролі ідеологічного ворога пролетарської влади.

У 20-х рр. ХХ ст., крім дорікань на незрозумілість «лівого» мистецтва, з'явилися звинувачення в ідеологічній ненадійності футуризму. Асоціації та порівняння з італійським футуризмом стали невід'ємною частиною «життя» новаторського мистецтва. Російським та українським футуристам постійно доводилось відмежовуватись від ідеології мілітаризму, яку пропагував у цей період Т. Марінетті. Назва «футуризм» викликала загальне негативне сприйняття всього новаторського мистецтва. Мабуть, недаремно В. Хлебніков, протестуючи проти цього терміну, називав себе і своїх прибічників по «Гілеї» бюджетлянами [119, с. 408]. Як свідчать архівні матеріали за 1923 р., на диспуті в Пролеткульті «Футуризм сьогодні» звинувачення в прихильності до марінеттівського футуризму ґрунтувались, у першу чергу, на тотожності назви: «Якщо між російським та італійським футуризмом спільності немає ні в чому, то чому товариші, що працюють у лівому мистецтві й орієнтуються на пролетарський ідеологічний фронт, чому вони називають себе все-таки футуристами...» [40, арк. 6].

Як представник лівого руху, В. Маяковський пояснював зв'язок вітчизняного футуризму з італійським спільністю «формальних методів розробки матеріалів, у т. ч. новаторством, пошуком нових художніх, пластичних форм у мистецтві й літературі», однак мета в них різна. Опоненти В. Маяковського закидали футуризму звинувачення в незрозумілості, у неправильній трактовці змісту та форми художнього твору, які не відповідають комуністичним вимогам; один із промовців запропонував змінити назву новаторського руху, це мало б сенс. На диспуті прозвучала і більш об'єктивна оцінка футуризму, яка визначала його роль у розвитку мистецтва на початку ХХ ст.: «Справа в науковому підході до футуризму. Марксистський метод недостатньо застосований в цій сфері. На початку ХХ ст. техніка настільки розвинулась і речі настільки диференціювались, що в різних речах не можна було вже думати одними й тими самими формами.

Неминуче явилася революція форми. Це прийнято футуристами. І враження, досягнуте ними в окремих випадках, величезне» [40, арк. 6-9]. Але позитивних відгуків було небагато, у цілому резюме диспуту зводилось до наполегливої поради футуризму об'єднатись із пролетарською культурою, тобто зректись самої сутності футуризму – свободи творчості.

Причиною цих настроїв були не тільки мистецькі новації, футуризм прагнув до активної соціальної позиції в пролетарському суспільстві, тому й був оцінений з ідеологічної точки зору. Мистецька, духовна сутність авангарду не вписувалась у концепцію пролетарської культури. Форма має відповідати змісту, а праця художника повинна бути чітко визначена і зареєстрована у списках комуністичної біржі праці [49, арк. 19] – ці основні положення пролетарської концепції не відповідали принципам вільної творчості футуристів, які відкидали будь-який контроль у галузі мистецтва. Діячі авангарду не розуміли ідеологічної спрямованості більшовицьких вимог до мистецтва, сприймаючи революційні перетворення як рух до культурної та соціальної свободи особистості. Доречно з цього приводу висловився О. Брик: «... культурна програма більшовиків неможлива. У цьому я переконався, будучи присутнім на конференції пролетарських освітніх організацій. Якщо надати їм вільно господарювати в цій сфері, то вийде щось, що нічого спільного з культурою не має ... Єдино правильний шлях – неухильно вести свою культурну лінію, бути скрізь, де культурі загрожує небезпека, стійко захищати її від будь-якого, у тому числі й більшовицького, вандалізму» [49, арк. 1].

У 1920-х рр. процес розвитку авангарду, як і його дослідження, було перервано соціально-політичними процесами. Нова авангардна естетика не співпадала з матеріалістичною концепцією пролетарського мистецтва, суть якої визначали питання: «У чому реальність об'єкта естетичного творення? Яка в цьому роль суспільної практики? Як естетичне пов'язане з утилітарним?» [218, с. 42]. І головне – концепція вимагала виявлення класової природи мистецтва. Художня свідомість визначається суспільними

потребами соціальних класів, тому й повинна виражати певну класову, партійну позицію, у цьому разі – переможного пролетаріату. Однак ні вітчизняний футуризм, ні супрематизм не відповідали на поставлені питання, чітко не передавали предмет зображення, реальність якого повинна доводитися суспільною практикою. Запропоновані авангардом художні форми не могли предметно відобразити картини великих перетворень і створити новий «іконостас» радянських вождів, тому його було проголошено псевдореволюційним, буржуазним [115, с. 663].

Машина пролетарської диктатури діяла цілеспрямовано, знищувала на своєму шляху все, що виходило за межі партійно-ідеологічного шаблону. Долю футуризму теж було визначено. Багату колекцію українського авангарду Київського музею було ліквідовано протягом 30-х рр. ХХ ст. радянською тоталітарною владою. Створений у 1939 р. Спецфонд задля вилучення з музеїв України і з художніх виставок творів, що не відповідали запрограмованому поняттю «соціалістичний реалізм», довершив справу ідеологічної боротьби проти «українського буржуазного націоналізму». Більшість творів авангардистів було знищено, і не лише їх, а й їхніх авторів. «Із часу заснування спецфонду і до 1941 р. він нараховував дві тисячі одиниць художніх творів. Після закінчення Другої світової війни в наявності залишилося лише триста робіт» [408].

Отже, енергія руху і перетворення, що притаманна авангардному мистецтву, у 1917 р. поєдналась із соціально-політичними процесами революційних змін, і це було зумовлено збігом програмних установок революційних мистецьких та політичних сил. Із перших кроків свого існування авангард прагнув до глобальних перетворень, Д. Бурлюк проголошував футуризм безмежно широким явищем, що не замикається в рамках мистецтва, не відокремлюється від життя. Авангардні митці сподівалися на демократизацію соціокультурного життя, вільний розвиток творчості. Зміст і мета естетичної революції авангардистів – створити нове середовище для нової людини, зробити мистецтво доступним навіть для тих

категорій населення, які були позбавлені можливості споглядати, відчувати красу мистецтва. Революція форми, запропонована футуристами, мала стати частиною революції змісту та духу – соціальними і світоглядними зрушеннями, початок яких знаменували революційні події 1917-1920 рр. У своїх намірах зробити мистецтво вільним теоретики сподівалися на його відокремлення від держави та знищення привілеїв і будь-якого контролю. Футуризм, викликаний прискореним темпом життя, прагненням до переродження світу, душі, запропонував свою формулу мистецтва – через вільну інтерпретацію форми прийти до нового бачення змісту, однак така естетична позиція не цікавила нову владу. Демократизм як принцип і умова життя не відповідали ідеології диктатури, що й визначило подальшу долю авангарду в Україні. У 1920-х рр. футуристичне мистецтво опинилось у стані заперечення на місці традиційного мистецтва, з яким велась естетична боротьба протягом 1907-1914 рр. У формування культурного простору втрутився більш жорстокий цензор – політична влада з тотальним контролем художньої творчості.

Висновки до розділу 2

Становлення авангарду на початку ХХ ст. пов'язане з епохальними змінами у світоглядно-філософських, соціально-політичних та загальнокультурних сферах. Відбувалося переосмислення інтелектуально-духовних здобутків попереднього часу, що викликало рушійні процеси в культурі, створювалася нова естетично-художня концепція авангарду. Хронологічні межі українського авангарду охоплюють 1907-1920 рр. Він складається з трьох періодів – від передумов створення в 1900-1907 рр. до початку ідеологічної боротьби проти авангарду та еміграції Д. Бурлюка в 1917-1920 рр. Історичні та культурологічні дослідження свідчать про багатогранність природи авангардного руху та пік його розвитку і мистецької визначеності протягом 1907-1916 рр.

Творча діяльність Д. Бурлюка охоплює п'ять етапів, серед яких до завдань дисертаційного дослідження хронологічно належать перші три, територіально пов'язані з Україною.

Формування українського авангарду відбувалось у певних історичних і культурних умовах: українська столиця залишалася провінційним містом Російської імперії, у культурному розвитку якого російська влада не була зацікавлена, як наслідок – відсутність заходів і закладів, що підтримували національну культуру. Українські митці були змушені формувати свою майстерність в інших культурних центрах: російських столицях або європейських школах, що створювало мистецький симбіоз авангарду. Здобуваючи майстерність за кордоном, художники та літератори приєднувалися до прогресивних новаторських процесів, які бажали бачити й у вітчизняному мистецтві. Звільнення форми й кольору в роботах перших українських новаторів, зокрема Давида і Володимира Бурлюків, О. Екстер, О. Богомазова, стали початком руйнування канонів традиційного мистецтва. У творчості художників поєдналися принципи мистецької свободи та колориту національної культури, створивши художній напрям вітчизняного авангарду – кубофутуризм. Його змістовним, стилістичним наповненням стало мистецтво народного примітиву, архаїчні зразки стародавньої культури.

Художні виставки 1907-1912 рр. засвідчили появу літературно-мистецького авангарду як нової творчої сили, здатної змінити наявні естетичні форми, запропонувати шляхи розвитку мистецтва, культури. Цей час позначений новаторськими експериментами, формуванням творчих товариств. Одним із відомих авангардних утворень стало літературно-мистецьке товариство «Гілея». Його засновник і теоретик футуризму – Д. Бурлюк. Життєвий шлях Д. Бурлюка проходив і на землях Таврійського краю, завдяки чому Херсонщина на деякий час опинилась у центрі історичних авангардних подій. На Херсонщині відбувся літературний,

мистецький дебют Д. Бурлюка, тут він уперше виступив як теоретик та організатор авангардного руху.

Формування художніх особливостей авангарду здійснювалося в полі наукових, мистецько-теоретичних та історичних процесів. Відмінною рисою авангардного руху слід визначити його соціальну активність, теоретичне обґрунтування змістовної і художньої незрозумілості, намагання створити нову філософсько-естетичну концепцію культури. Рух за оновлення мистецтва й літератури в українсько-російському середовищі отримав назву «будетлянство». Незважаючи на аналогію понять «будетлянство» та «італійський футуризм», схожість технічних прийомів творчої практики, аналіз їхніх теоретичних основ визначає концептуальну різницю в естетиці, ідеологічних завданнях авангардних напрямів. Не збігається навіть змістова сутність нігілізму двох авангардних течій: італійський проголошував сліпий біологічний інстинкт знищення культурної спадщини стародавньої Італії, агресію техніки, війни, знищення моральних цінностей. Руйнівна сутність європейського футуризму не відповідала естетичній орієнтації будетлянства, для якого процес творення, розвитку розумівся в органічній цілісності людини та природи. Українська і російська мистецька практика сформувала свою естетику авангарду, яка значно відрізнялася від західної.

Слід визначити такі пріоритетні риси та явища українського авангарду:

- повернення до «первинної чистоти народного джерела» в мистецтві примітиву;
- культивування історико-героїчної тематики – «скіфського стилю», здатного повернути енергію молодості старому світу;
- формування нового естетичного канону – канону алогізму, заснованого на принципі «зсувної конструкції»;
- соціальний оптимізм мистецьких авангардистів із проектами яскраво прикрашених міст та естетичним вихованням народу.

На етапі формування й розквіту українського авангарду протягом 1907-1916 рр. створювалися філософсько-художні принципи, стилістичні напрями,

організаційні форми авангардного руху, ареною боротьби було виключно літературно-мистецьке поле. Виставки, диспути, полемічні публікації ставали засобами цієї боротьби.

Мистецька активність авангарду вийшла за межі художнього життя з початком революційних подій 1917-1920 рр. Від цього часу змінилася форма естетичної боротьби, її засоби. Художники стають авторами прополітичних форм агітації – декретів, наказів, звернень. Соціальна революція створила ілюзію свободи, яку пропагували новатори мистецтва ще з початку свого існування у своїх намірах зробити мистецтво вільним. Художники сподівалися на розвиток демократії в галузі культури. Д. Бурлюк навіть пропонував чесне змагання між художниками, їхніми мистецькими школами, вважаючи, що в цій боротьбі визначиться більш прогресивний, який і має повести до здійснення майбутньої революції – «Революції Духу». Активна життєва позиція авангарду стала його історичним здобутком і водночас передумовою його трагічної долі. Мріючи про свободу, представники авангардного руху дедалі більше потрапляли в ідеологічну залежність від нової влади, але пристосовуватися до мистецької концепції соцреалізму не бажали. Авангард залишався незрозумілим за радянських часів і був визнаний непотрібним у культурі нового комуністичного суспільства.

РОЗДІЛ 3

Д. БУРЛЮК – ЗАСНОВНИК УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО РУХУ

3.1. Формування світогляду Д. Бурлюка

Давид Давидович Бурлюк (22 (9) липня 1882 – 15 січня 1967 рр.) – відомий український і російський художник-футурист, поет, літературний і художній критик, видавець, засновник літературно-художніх течій авангардизму, футуризму і кубізму. Він є однією з найдраматичніших особистостей в історії української культури першої половини ХХ ст. Його творчість була визнана всім світом, проте до цього часу майже недослідженою є його організаторська діяльність у процесі формування українського авангардного руху.

Предки Д. Бурлюка по батьківській лінії були вихідцями з Криму. За легендарними сімейними переказами вони належали до нащадків хана Батия [401]. Бурлюки вирізнялися великим зростом, возили сіль із Криму, торгували худобою. У XVII ст. один із Бурлюків зі своїми підручними Писарчуком і Рябушкою залишили поселення Бурлюк на річці Альмі в Криму. Переселенці осіли в Лебединському повіті (сучасна Сумська область), і слобода стала називатися Рябушки – за іменем старшого поселенця [394, с. 8].

Дід, Федір Васильович Бурлюк, не мав особливої освіти. Одружився й нажив зі своєю дружиною 18 дітей. Із них живими залишилось восьмеро – чотири сини і чотири доньки. Давид, батько Давида Давидовича Бурлюка, народився в 1857 р., закінчив чотирикласне училище в Лебедині й відійшов на власну землю, одержавши від свого батька хутір Семиротівщина. Протягом всього життя він був управителем різних сільськогосподарських маєтків. Д. Ф. Бурлюк використовував систему сівозмін та ранні форми

іригації, які підвищували врожайність. Завдяки цьому його запрошували управляти великими садибами [360, с. 23].

Батьки матері Д. Бурлюка жили в Ромнах Полтавської губернії. Батько, Йосип Георгійович Міхневич, був русифікований поляк, дворянин, за професією адвокат. Друга дружина, Марія Волянська, походила зі збіднілої напівпольської сім'ї. Від першої дружини було двоє дітей – син Володимир та донька Поліксена. У діда від другої дружини (Марії Волянської) було п'ятеро дітей: чотири доньки та син. Третя за народженням була мати Д. Бурлюка, Людмила (1861 р. н.). Людмилі Міхневич було 15 років (навчалася в останньому класі Ніжинської прогімназії), коли помер її батько. Закінчивши прогімназію, вона склала випускний іспит екстерном й отримала диплом при Подільській гімназії. Потім вступила на педагогічні курси в Києві, які через два роки закрили «за ліберальний напрям». Брала участь у революційному гуртку народовольців, товаришувала з А. Желябовим. Після закриття курсів учителювала в українському селі. Там пробула лише одну зиму – начальству не сподобалося, що вона навчала селянських дітей танцям та співам, крім звичайних предметів [225, с. 32]. Значну частину свого життя Людмила Йосипівна присвятила живопису і була учасником багатьох виставок.

Давид Федорович та Людмила Йосипівна одружилися 1881 р. в Ромнах. Це було кохання з першого погляду. Дівчина була вражена й упокорена пристрасстю велетня та простотою і довірливістю його душі. Давид Федорович відвіз молоду до Рябушок, де старший Бурлюк схвалив вибір. Молодята поселилися на хуторі Семиротівщина, неподалік від міста Лебедин, де 22 (9) липня 1882 р. народився первісток, майбутній «батько футуризму», названий на честь свого батька Давидом [331, с. 5]. Народження першого сина, як пригадувала мати – Л. Міхневич, ознаменувалося полум'яним сонячним феєрверком, що стало символічним для життя видатного митця [199, с. 14-15].

До нашого часу хутір Семиротівка Лебединівського району Сумської області не зберігся. Мешканці його залишили в 1970-х рр. під час ліквідації так званих «неперспективних» поселень [328, с. 10].

Невдовзі після народження сина сім'я переїхала до Харкова, але через сильний «поклик до землі» в Давида Федоровича Бурлюки опинилися в Котельві. У цьому селі вони прожили п'ять років. Давид Федорович почав заробляти на життя промисловим сільським господарством і торгівлею. Він добре знався на агрономії, товаришував із відомими науковцями і доносив ці знання до простого люду. У Котельві народилася сестра, Людмила Бурлюк (1884 (1885)-1968 рр.). Вона була обдарованим живописцем і однією з перших жінок, яка вступила до Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі. 7 жовтня 1887 р. народився брат, Володимир Бурлюк (1887-1917 рр.), який пізніше став відомим живописцем і графіком, брав участь у виставках новаторів-футуристів (*див. додаток Д*).

Згодом Д. Ф. Бурлюк отримав посаду управителя маєтку генерала Бютцева поблизу села Біле Обоянського повіту Курської губернії, і родина переїхала туди 1890 р. Там вони прожили до літа 1895 р. У Білому народився третій брат, Микола Бурлюк (1890-1920 рр.). Він був ліриком, поетом і прозаїком, художнім критиком (*див. додаток Б*).

Місце свого народження Д. Бурлюк називав «родовим гніздом Бурлюків». Саме на Лебединщині в майбутнього митця зародилася любов до образотворчого мистецтва. Початком своєї дитячої творчості він називав 1890 р., пояснюючи це так: «Цього року я став вести щоденник і разом із записами робив малюнки, головним чином, пейзажного характеру. Я малював будинки, дерева, фортеці, а особливо любив малювати кущі і траву» [88, с. 17]. У «родовому гнізді» дещо пізніше – у серпні 1897 р. – Д. Бурлюк виконав свій перший малюнок із натури – портрет сестри Людмили. На радість юного художника, він відзначався схожістю. Тут же відбулося знайомство Д. Бурлюка з поезією Т. Шевченка, яку батько читав

дітям українською мовою, а також творами М. Гоголя, О. Пушкіна, М. Лермонтова [328, с 10-11].

Підготовку Д. Бурлюка до вступу в класичну гімназію забезпечувала «ціла колекція домашніх педагогів». Останнім його репетитором був К. Сєдін, який у травні 1894 р. повіз хлопця на вступні іспити в гімназію в місто Суми. Він показав йому місто, катав у колясці, відвідував театр. Одного разу під час подорожі до Харкова Д. Бурлюк уперше побачив процес написання картин олією. Він порівняв це зі спалахом блискавки, від якого його душа спалахнула. Вирішальною у виборі творчого шляху слід вважати зустріч із пейзажистом К. Первухініним у 1892 р. [394, с. 9].

В Олександрівській сумській чоловічій гімназії Д. Бурлюк навчався з перервою у 1893 і 1895 рр., а вже в серпні 1895 р. він перевівся до Тамбовської гімназії. Гімназія стала для Д. Бурлюка переломним моментом у житті: він відчув, що означає жити в колі чужих далеко від дому, від сім'ї. У навчальному закладі були суворі порядки, до яких треба було звикнути. Гімназист мешкав у пансіоні для іногородніх учнів, де у вільний час займався малюванням. Д. Бурлюк з усіх предметів мав добру успішність, лише з французькою мовою були в нього проблеми через вимову. Однак на уроках малювання Давид перевершував усіх, чим викликав захоплення гімназистів. Навчання виявило також поетичне і художнє обдарування хлопця. Учителі російської словесності відзначили твори Д. Бурлюка. На аркушах його зошитів іноді з'являлися емоційні ремарки педагогів: «Ви справжній поет» [328, с. 11-12].

Д. Бурлюк розраховував навчатися малюванню, але, на жаль, його вчитель захворів і невдовзі помер. Тільки наприкінці вересня до гімназії приїхав новий викладач – О. Веніг, син відомого живописця, академіка К. Веніга, який навчався у видатного художника К. Брюлова. Під керівництвом О. Веніга хлопець почав робити значні успіхи в малюванні. Часто вчитель, тримаючи перед класом малюнок, говорив: «Ось так ви повинні малювати» [199, с. 19]. Ця фраза стала початком кар'єри Д. Бурлюка.

Учитель також замовив для юного художника фарби зі столиці. Помітивши справжній художній талант, О. Веніг написав листа матері Д. Бурлюка: «Шановна пані! Серед гімназистів, яких мені довірено навчати, є Ваш син, який демонструє блискучий талант на заняттях із мистецтва. Радий повідомити Вам, що Ваш син має іскру Божу, тож моя порада: не зневажайте цього» [88, с. 24].

Наступного дня мати приїхала висловити подяку О. Венігу за виявлену увагу до її сина. Учитель же, вважаючи її за дружину багатого купця, попросив 5 карбованців за годину спеціальних занять. Це була досить висока ціна навіть для Санкт-Петербурга, але через свою делікатність і шляхетність мати не змогла відмовитися від такої умови попри фінансові проблеми. Протягом весни 1895 р. Д. Бурлюк взяв 17 уроків, де почав навчатися малювати олійними фарбами. Користь була безсумнівною. Під керівництвом і користуючись порадами О. Веніга, Д. Бурлюк виконав дві копії олійними фарбами з акварелей свого вчителя. На одній акварелі було зображено село навесні, а на другій – узимку. У той час Давид ще не міг зрозуміти, а лише багато років потому він збагнув, які кошти було витрачено на його освіту.

Приїхавши додому на літні канікули, Д. Бурлюк дізнався, що мати народила нового члена сім'ї – сестру Надію (1895-1967 рр.), яка також стала художницею (*див. додаток Д*).

Наприкінці 1895 р. Д. Ф. Бурлюк отримав посаду управителя маєтку графа Д. Остен-Сакена неподалік від Кірсанова Тамбовської губернії. Тут він пропрацював два роки, а Д. Бурлюка було влаштовано до гімназії в Тамбові [394, с. 10].

У 1896 р. Д. Бурлюк відвідав відкриття Всеросійської виставки у Нижньому Новгороді. У 14 років він опинився сам серед великого міста і був задоволений тим, що його вважають дорослим.

Восени 1897 р. Д. Бурлюк знову повернувся до Тамбова, а з наступного року разом із сім'єю переїхав до Твері. У вересні 1898 р. батько гімназиста, який на той час мешкав у м. Боровичі Новгородської губернії, клопотав про

прийом свого сина до 6-го класу Тверської гімназії. Це клопотання було задоволене. Д. Бурлюк перебував у цьому закладі із 7 вересня 1898 до 26 жовтня 1899 рр. Класний наставник Є. Крилов подав таку характеристику на майбутнього художника: «Учень Бурлюк здібностей неабияких, але має слабкий зір (у нього одне око, і те короткозоре); доволі зразковий, тямущий, але знання з іноземних мов і математики має слабкі; у характері є непокора». Фізичну ваду Д. Бурлюка засвідчує медична довідка від 4 березня 1899 р., видана лікарем Московської лікарні очних хвороб С. Ложечниковим: «Д. Бурлюк втратив ліве око в дитинстві, коли один із його молодших братів необережно вистрелив з іграшкової гармати і серйозно пошкодив орган зору». Проте ця вада не стала серйозною перешкодою для художника в його мистецькій кар'єрі [400].

Слід зазначити, що деякі біографічні відомості життя Д. Бурлюка відрізняються. Наприклад, в автобіографічному конспекті «Сходина моїх років» [178, с. 13] та в біографічному дослідженні Б. Калаушина події 1897-1900 рр. позначені різними датами. Цей період у житті Д. Бурлюка пов'язаний із навчанням у гімназіях, формуванням художніх смаків, міркуваннями про естетичні й моральні принципи мистецтва, а тому потребує уточнення його хронології. Розбіжності починаються з дати навчання Д. Бурлюка у Тверській гімназії. Б. Калаушин називає вересень 1898 р., в автобіографії Д. Бурлюка – інша дата – 1897 р. Але 1897 р. для сім'ї Бурлюків був насичений значними подіями: народження третьої доньки – Маріанни (1897-1982 рр.); пошуками нового місця роботи Давидом Федоровичем [15; 16], переїздом до Новгородської губернії сім'ї Бурлюків; для художника Давида – знайомством із Третьяковською галереєю. До речі, Маріанна – єдина з братів та сестер Д. Бурлюка, яка не була тісно пов'язана з мистецтвом. Пізніше в США вона займалася виданням книг футуристів. Маріанна була останньою дитиною сім'ї, яка складалася з трьох синів і трьох доньок [400] (див. додаток Д).

Навесні 1898 р. у зв'язку з продажем новгородського маєтку сім'я Бурлюків знову була змушена шукати нове місце проживання [199, с. 21]. Переїзд Бурлюків став причиною переходу Давида до Тверської гімназії, в якій він навчався з вересня 1898 р. Архівні матеріали – зошит зі щоденниковими записами Давида за 1898-1900 рр., що став головним джерелом відтворення сімейних подій того часу (*див. додаток В*). Перші записи датуються початком жовтня і підтверджують перебування Д. Бурлюка у Тверській гімназії. Він зачарований красою природи, величчю Волги, водночас збентежений невдачами у вивченні грецької мови: «Невже щоб насолоджуватися, уміти розуміти природу, треба знати, як відмінюється «ευω» («я» – *грец.* – *І. К.*) ... невже через це «ευω» треба відштовхнути все більш високе, більш потрібне в житті? Як це все безглуздо!» [12, арк. 4]. Зміст щоденника свідчить, що для Д. Бурлюка головними є дві речі – мистецтво та поезія, він цікавиться світовою філософією, музикою, літературою, особливо німецькою: «Ох, як би я хотів знати німецьку мову, щоб уміти розуміти, тільки розуміти Гете, Шиллера, Гейне ... особливо останнього...» [12, арк. 12].

Записи в щоденнику інколи непослідовні: так, події 6 лютого 1899 р. потрапляють на сторінку 130: «... несподівано припхали сюди всі мої – я, безумовно, дуже задоволений. ... Ну, а як би я хотів, щоб вони влаштувались тут у Твері хоча б місяці на три...» [12, арк. 130]. Цей запис привертає увагу дитячими теплими спогадами про матір, якій він вдячний за духовну підтримку та творчу наснагу: «... поживши вдома, я починаю ... любити мистецтво, я від когось набираюся там віри в нього; моя любя матуся, я підозрюю, ти сама, не знаючи того, є джерелом цього ідеалізму (*має на увазі духовну силу* – *І. К.*), без нього мистецтво не може існувати» [12, арк. 86]. Як свідчать записи, Д. Бурлюк дуже сумував за родиною, відчуваючи самотність і розгубленість, важко сходячись з однолітками, причиною цього вважаючи свою недостатню освіченість [12, арк. 25]. Незважаючи на проблеми з грецькою, Д. Бурлюк наполегливо навчався, цікавився геологією, яка дає

змогу «без упередження спостерігати історію землі»; розмірковував над ознаками морального падіння людини за філософією Ф. Шиллера; вивчав принцип причинності І. Канта [12, арк. 12, 22, 32].

Сім'я Бурлюків узимку 1898 р. перебувала в Москві, де навесні 1899 р. до них приєднався Давид [199, с. 21], що підтверджує і щоденниковий запис за 10-18 квітня: «... малювати хочеться страшно, а в Москві, як на лихо, малювати не можу, але я тепер не ... можу більше думати ні про що, крім малювання» [12, арк. 120]. Із наведених відомостей зрозуміло, що з осені 1898 і до квітня 1899 рр. Д. Бурлюк навчався у Тверській гімназії і ніяк не міг бути учнем Казанського художнього училища (*художньої школи до 1918 р. – І. К.*), як написано в автобіографічному нарисі [178, с. 16]. Травневі записи 1899 р. свідчать про перебування Давида в гостях у М. Еленевського, який запросив Бурлюків на літо до старовинного маєтку на березі річки Свіяга Симбірської губернії. Майбутній художник отримав можливість займатися улюбленими справами – малюванням та читанням; резюмуючи, Д. Бурлюк записав у щоденник 23 травня: «Корисно читати все те, що слугує яскравим хорошим дзеркалом дійсності, однак проблематично, щоб за читанням складало враження про загальний устрій, світосприйняття цього часу» [12, арк. 120].

Улітку 1899 р. Д. Бурлюк показав свої роботи викладачу училища Г. Медведєву, який запропонував негайно присвятити себе мистецтву [199, с. 22]. Перший вересневий запис 1899 р. було зроблено Д. Бурлюком уже в Казанській художній школі 8-го числа: «Ось я у школі на випробуваннях. Сьогодні немає малювання, нудьга страшна ... А як хочеться малювати: так би, здається, і просидів цілий день і ніч у школі, а тут не те що день, а дві години на день; а яка різниця, коли заняття йдуть у школі і коли в гімназії, з яким натхненням малюють тут і з якою млявістю працюють у гімназії, що означає: «псевдокласицизм» вигнали з літератури частково (але не зовсім), а зі школи – ніяк...» [12, арк. 136]. Звертає увагу остання фраза уривка. Вона виявляє ставлення Д. Бурлюка до всього фальшивого, канонічно-незмінного.

Уже на початку творчого шляху формується дух мистецького реформаторства майбутнього авангардиста. У повній віддачі мистецтву загартовується характер митця: «Уже майже три тижні малюю. Важко поки живеться – шукаю таку людину, з якою зійшовся б. Віра в себе поки ще не падає: буває (звичайно), що знижується, але це швидко минає» [12, арк. 134].

У 1899 р. Д. Бурлюк набув нових вражень не тільки творчого характеру. Юний художник почав замислюватися про майбутнє мистецтва, про естетичну і соціальну природу прекрасного. Наштовхнув Д. Бурлюка на теоретичні проблеми культури трактат Л. Толстого «Що таке мистецтво», в якому письменник розмірковував над актуальними питаннями моральних та етичних принципів мистецтва. Д. Бурлюка вразила ідея Л. Толстого, що мистецтво має бути відповідальним і додавати до зробленого раніше щось нове. Представник «старого світу» проголошував головний принцип футуризму – спрямованість у майбутнє, формування активної соціальної позиції. У лютому 1900 р. Д. Бурлюк написав у щоденнику: «Так, мало-помалу, у мене якось самі собою виробляються погляди на життя, які катували мене, і я зараз упевнений, що через декілька (1-2) років я буду в змозі написати головні пункти свого світогляду на себе, на світ, на інших...» [12, арк. 87]. Пізніше Д. Бурлюк визнавав, що ідеї Л. Толстого закарбувалися в пам'яті, і звідти для художника почався поділ мистецтва на дві протилежності: на мистецтво «буржуазне» – обивательське та мистецтво «соціальне» – суспільно корисне [199, с. 22].

Ім'я видатного письменника і мислителя неодноразово пригадується в літературній спадщині Д. Бурлюка. Спочатку як ім'я «старої» культури – у маніфесті «Ляпас громадському смаку», де пропонується «скинути Пушкіна і Толстого з Пароплава сучасності» [123, с. 41]. Але цей заклик свідчив, у першу чергу, про наміри футуристів дистанціюватися від традицій класицизму, епатажно заявити про своє існування. Пізніше у своїх спогадах Д. Бурлюк визнав значення традицій російської культури у формуванні тих самих футуристів: «... ми виховані школою «російських раціоналістів», і

спогади юності залишаються незмінними [94, с. 144]. Перебуваючи в США, у 1930 р. художник видав збірник до 20-річчя футуризму, в якому виправдовував категоричність бюджетян – «майбутників» 1910-х рр. Пояснюючи нігілізм футуризму вимогами часу, знову пригадував імена О. Пушкіна і Л. Толстого, твори яких залишаються «вічними як документ» [94, с. 11].

Незабутнім враженням для художника стала зустріч із поетичною красою Дніпра та Чорного моря. Улітку 1900 р. у зв'язку з новим призначенням батька сім'я потрапила на Південь України. Д. Бурлюк знайшов нове джерело творчого натхнення, написавши близько 300 етюдів, одна з картин цього періоду навіть отримала перший приз на виставці в Казанському художньому училищі в 1901 р. [199, с. 25]. У зв'язку з переїздом Бурлюків у село Золота Балка Херсонської губернії (маєток князя Святополк-Мирського) Давид перейшов навчатися до Одеського художнього училища. Ця біографічна подія теж має різну трактовку. Д. Бурлюк називає дату переходу – осінь 1899 р., що суперечить архівним документам училища. Особова справа Д. Бурлюка містить запис про те, що «Бурлюк Давид Давидович, син міщанина ... Харківської губернії православного віросповідання, народився липня 1882 р., був допущений до іспиту в III клас 1 вересня 1900 р. і прийнятий у III клас». Далі – перелік оцінок за виконані роботи, запис про те, що «за малюнок із 19 листопада до 22 грудня 1900 р. переведений до IV класу». Останній запис в особовій справі: «Вибув. Видане посвідчення 24 березня 1901 р. за № 58» [53, арк. 1] вказує на те, що Д. Бурлюк навчався в Одесі тільки рік і не закінчив повного курсу навчання. На рік пізніше, у 1902 р., до Одеського художнього училища вступив О. Кручених. Як свідчить справа, він навчався до 1906 р., наприкінці запис: «Закінчив. Отримав атестат 14 червня 1906 р. № 162» [54, арк. 1-2].

Одеське художнє училище було єдиним закладом мистецької освіти на Півдні України, тому цілком передбаченим є факт навчання в цьому училищі Д. Бурлюка, О. Кручених та В. Іздебського. Можливо, створенню творчого

тріо в стінах закладу завадило тільки одне – різні роки навчання. Як свідчить особова справа В. Іздебського, вступивши до училища в 1897 р., він уже в 1899-1900 рр. перевівся у вільні слухачі, а в 1901 р., не закінчивши повного курсу, вибув. Пізніше, 1903 р., В. Іздебський повернувся до навчання в Одеське училище на скульптурне відділення, але закінчив його тільки 1907 р. [55, арк. 2].

Д. Бурлюк, не закінчивши освіти в Одесі, у 1901 р. повернувся до Казані. Причиною дослідник Б. Калаушин вважає консервативну систему навчання в Одеській школі малювання (*так позначався навчальний заклад в особистій справі – І. К.*). Давиду не сподобалось рабське наслідування класичних канонів мистецтва, осуд будь-якого новаторства [199, с. 22]. Важливим для розуміння сутності творчості Д. Бурлюка є такий епізод. Усе літо молодий художник писав на березі Дніпра мазанки запорожців, осокори, верби та степові кургани. А коли восени він привіз до Одеси 350 етюдів, викладачі Г. Ладиженський і К. Костанді не лише не похвалили Д. Бурлюка, а й навіть зробили зауваження, що це «не мистецтво, а якесь фабричне виробництво» [403].

Пізніше Д. Бурлюк знову повернувся до Одеського училища. У «Сходах моїх років» він назвав дату – 1909 р. [178, с. 16]. У «Фрагментах спогадів футуриста» інший запис: «У сезоні 1910-1911 рр. я закінчив в одну зиму Одеське художнє училище» [94, с. 45]. Останнє підтверджує і архівний документ – свідоцтво Художнього училища Одеського товариства Витончених мистецтв про закінчення Д. Бурлюком повного курсу з мистецтва в 1910-1911 рр. [23, арк. 4]. Розбіжності в датуванні біографічних подій можна пояснити різним часом написання спогадів: конспект «Сходи моїх років» – 1924 р., а «Фрагменти спогадів футуриста» – 1929-1930 рр., написані вже в США без документальної підтримки, тому могли містити неуточнені відомості.

В Одесі Д. Бурлюк мав велику кількість друзів: І. Бродський, Б. Лівшиць, М. Греков. Серед художніх впливів слід виділити К. Костанді.

Саме завдяки йому Д. Бурлюк отримав загальні уявлення про імпресіонізм [403].

У зв'язку з провалом на іспитах до Академії мистецтв (Санкт-Петербург) Д. Бурлюк вирішив поїхати навчатися до Мюнхена. Батько ідею підтримав, дав необхідну суму коштів – і невдовзі Давид і Володимир Бурлюки були в Мюнхенській королівській Академії мистецтв, найпрестижнішому художньому закладі Європи, у майстерні В. Діца, згодом в А. Ашбе. Д. Бурлюк пригадував, як разом із братом у 1903 р. майже рік опановували майстерність у школі А. Ашбе, який навіть захоплювався роботою Давида – «прекрасним диким степовим конем» [94, с. 115]. Період навчання братів у Мюнхені – 1902-1903 рр.

Під час російсько-японської війни навесні 1904 р. брати Бурлюки вирішили поїхати в Париж навчатися в Академії Витончених Мистецтв. Своїм вчителем вони обрали Ф. Кормона і працювали в його майстерні. Заняття в Академії вони чергували з візитами до Лувру, відвідували інші музеї, знайомилися з полотнами відомих художників Західної Європи. Значний вплив мали на братів Бурлюків французькі імпресіоністи П. Ренуар і К. Моне [394, с. 10].

У 1906 р. родина Бурлюків переїхала до Роменського повіту. Це було зумовлено роботою батька в Земельному банку, який купував землю в поміщиків, що зазнали банкрутства. Із цього року Д. Бурлюк почав активно працювати над кольоровими пейзажами, брати участь у різноманітних виставках. Свої картини художник часто виставляв на вулицях, особливо на Андріївському узвозі або на Дерибасівській в Одесі.

Після повернення в Україну Д. Бурлюк став професійним художником, знавцем мистецьких традицій Європи. Брати Бурлюки продовжили пошук свого мистецького стилю. Перші спроби творчих експериментів позначились у творчості Володимира, який виявив майстерність на зразок П. Гогена і Ван Гога [94, с. 118]. У творчості Давида більш радикальні мистецькі рішення з'явилися дещо пізніше – у «таврійський період».

Протягом 1906-1907 рр. у творчості Д. Бурлюка з'явилася стилістика примітивізму. Можливо, це відбулось під впливом знайомства з М. Ларіоновим, Н. Гончаровою, Г. Якуловим, О. Шевченком, які першими серед російських художників шукали нові форми живописного зображення [274, с. 69].

Отже, на формування світогляду Д. Бурлюка як художника-новатора вплинула низка факторів. Найголовніший із них – це переломний історичний час: російсько-японська війна 1904-1905 рр., російська революція 1905-1907 рр. Наступний фактор – навчання в гімназіях (Суми, Тамбов, Твер) та художніх навчальних закладах (Казань, Одеса), де Д. Бурлюку поталанило брати уроки і спілкуватися з талановитими педагогами О. Венігом, Г. Медведєвим, а також з відомими художниками К. Костанді, Г. Ладиженським.

Шлях до визнання заслуг Д. Бурлюка почався зі шкільних випробувань, захоплення мистецтвом, гартування характеру, про що свідчить архівний щоденник за 1898-1900 рр. Документ допоміг зробити біографічні уточнення з приводу перебування Д. Бурлюка у Тверській гімназії, вступу до Казанської художньої школи.

Суттєве значення для формування художніх поглядів Д. Бурлюка мали мистецькі академії в Мюнхені та Парижі, де відбулося навчання і спілкування з художниками зі світовими іменами: В. Діцом, А. Ашбе, Ф. Кормоном, П. Ренуаром і К. Моне.

Важливим є те, що Д. Бурлюк завжди ідентифікував себе як українець, вказуючи на своє козацьке походження. І саме український фактор також слід вважати одним із головних у становленні світогляду митця.

3.2. «Таврійський період» творчості сім'ї Бурлюків (1907-1914 рр.)

В історії українського авангарду одне з чільних місць належить «таврійському періоду» діяльності Д. Бурлюка, який позначений плідними мистецькими пошуками, першими спробами теоретичного обґрунтування

естетики нового мистецтва. Він географічно пов'язаний із Херсонщиною. Цей край ніколи не був культурним центром, не знаходився на перехресті активних мистецьких процесів, але увійшов в історію новітньої української культури. Дослідження цього феномену відкидають поняття випадковості та вимагають визначити весь комплекс соціально-економічних та культурно-духовних факторів формування ідейного центру футуризму (одного з напрямів авангардного мистецтва) в невеличкому селі Чорнянка Таврійської губернії.

Відомий англійський етносоціолог Е. Сміт пов'язує ментальність народу з його батьківщиною: «Рідний край – це не просто декорації національної драми, а головний герой, і його природні риси набувають історичного значення для народу. Тож озера, гори, річки та долини – усе можна обернути на символи народних чеснот і «автентичний» національний досвід...» [344, с. 73-74]. Джерелом духовної своєрідності нації є її земля, але не в простому географічному розумінні, земля – це створені попередніми поколіннями духовні цінності, мова, традиції. Культура будь-якого народу відображає специфіку його історичного розвитку, залишаючись «продуктом тривалої історії життя суспільства» [252, с. 146]. Усі її особливі риси виникають не випадково, а зумовлені спільними діями причин, які поділяються на зовнішні (природно-географічні, історичні, політично-економічні) та внутрішні (генетичні, пов'язані з ментальністю народу).

Для одного із засновників мистецького авангардного руху – Д. Бурлюка – такою духовною батьківщиною стала Херсонщина. «Степова Гілея» з її історичним корінням славетного минулого надихнула Д. Бурлюка та його соратників на мистецькі експерименти. Таврійська земля на деякий час стала не тільки місцем проживання сім'ї Бурлюків, а й місцем формування одного з напрямів авангарду – футуризму.

Хронологічні межі «таврійського періоду» повинні визначатися не лише біографічними датами перебування сім'ї Бурлюків у Чорнянці (1907-1914 рр.) [418]. Фактично зв'язки Д. Бурлюка з Таврією виникли раніше.

У біографічному нарисі «Сходина моїх років» першою датою своєї «співпраці» з Херсонщиною Д. Бурлюк називає лютий 1899 р., коли було надруковано його статтю в газеті «Південь» [178, с. 16]. Перша і єдина публікація за 1899 р. про мистецтво з'явилась у газеті «Південь» 31 жовтня за № 476 під назвою «Про запрошення пересувної виставки картин у Херсоні». Анонімний автор описав культурне життя міста на фоні загальної «млявості і сонливості обивательського життя»: «Відмітною рисою Херсона є дуже відчутний брак у місті засобів і установ, які мають своїм призначенням задовольняти і розвивати культурні потреби обивателя» [170]. Культурні заклади міста – театр та музеї (археологічний, сільськогосподарський) – дають можливість «освіжитися духовно», однак не вирішують проблеми розвитку в херсонців естетичного мистецького смаку. На думку автора, цьому можуть сприяти художні виставки картин, яких, на жаль, за минуле століття було дуже мало в місті. Звідси пропозиція – запросити до Херсона пересувну виставку південноросійських художників, яка влаштовується в південних містах України. Із часом, як вважає автор, коли публіка відчужає зацікавлення та потребу у виставках, навіть їхній матеріальний успіх буде забезпеченим [170]. Анонімний автор статті не виказує своїх мистецьких уподобань, позиціонує тільки як освічена людина, обізнана в мистецтві і культурному житті міста.

Наступна стаття про образотворче мистецтво з'явилась в газеті «Південь» у січні 1905 р. у зв'язку з проведенням «Виставки картин, ескізів і художніх проектів місцевих та іногородніх художників», яка відкрилася 9 січня 1905 р. в приміщенні Губернської земської управи [143, с. 1]. За дослідженнями А. Крусанова, в організації виставки взяв активну участь Д. Бурлюк, який улітку 1904 р. у зв'язку з російсько-японською війною повернувся з-за кордону до батьків, які мешкали на той час у Херсоні [274, с. 71]. Інший дослідник авангарду Б. Калаушин вважає, що навесні 1904 р. Д. Бурлюк тільки вирушив до Парижа для навчання в школі Ф. Кормона [199, с. 27]. Сам художник в автобіографічних спогадах «Сходина моїх років»

плутається в датах, накладаючи на 1904 р. багато подій: навчання в Парижі, повернення на батьківщину у зв'язку з війною, виставку в Херсоні [178, с. 16]. Автор поділяє точку зору дослідника А. Крусанова, який додає, що в цей період Д. Бурлюком було надруковано полемічні статті про роль мистецтва в житті суспільства [274, с. 71], що підтверджується і фактичним газетним матеріалом, поданим у роботі нижче.

Між статтею в газеті «Південь» (січень 1905 р.) і попередньою, надрукованою в жовтні 1899 р., є дещо спільне: автори шкодують про низький рівень мистецької свідомості, відсутність художніх заходів у місті, «де мешканці позбавлені можливості бачити картини, де за 15 років було тільки три виставки...» [144, с. 3]. Ще одна схожа думка пов'язує публікації різних років – це пропозиція облаштування пересувної виставки картин у Херсоні. На думку автора, «потреба в художніх виставках для життя стає більш істотною, й усвідомлення цього зростає з кожним роком» [144, с. 4]. Стаття 1905 р., як і 1899 р., не мала підпису, але привертають увагу висловлювання, в яких відчуваються мистецькі смаки автора, а саме: першими в переліку представлених картин названо імпресіоністичні, пуантелістські картини (*провідні течії європейського мистецтва того часу – І. К.*), а потім – картини академічної школи. Зі статті випливає, що автор добре ознайомлений із життям сучасного європейського мистецтва, мова йде про паризькі Салони та виставкові зали Мюнхена [144, с. 3]. Якщо пригадати про навчання Д. Бурлюка в Мюнхені і Парижі протягом 1903-1904 рр., то авторство статті стає ще більш зрозумілим.

Припущення з приводу статті, надрукованої в газеті «Південь» 31 жовтня 1899 р. (на відмінну від вказаної Д. Бурлюком дати – 2 лютого), дають можливість зробити висновок, що творчий зв'язок художника з Херсонщиною почався задовго до переїзду сім'ї в таврійську Чорнянку. Те, що автор замислився над питаннями художнього розвитку мешканців провінції, говорить про прогресивно налаштовану особистість, не байдужу не тільки до мистецтва, а й до суспільства.

У наступних публікаціях дедалі більше розкриваються мистецькі вподобання автора під скороченим «Б.» <Бурлюк> [274, с. 656]. Відмічаючи зацікавлення публіки «зовнішньою мовою експонату», а не тільки сюжетом, автор радіє, «що публіку вже не відштовхує, як дещо незрозуміле, та жива форма, що характеризує нове в мистецтві...» [145, с. 3]. Три наступні публікації з 14 до 19 січня 1905 р. являють собою серію теоретичних роздумів про мистецтво під назвою: «Із приводу відкритої художньої виставки». Розмірковуючи про зв'язок мистецтва з процесами соціального розвитку, автор розвиває популярні філософські тенденції того часу: перехід від логіки раціоналізму до чуттєвого сприйняття життя, визначення ролі творчої особистості в перетворенні соціуму. Мистецтво і наука не протистоять одне одному, вони доповнюють і гармонізують життя. «Науці ніби чогось не вистачає, доки вона не олюднилась, таблиця алгоритмів одне, а жива гра логарифмів в ботаніці, музиці, оптиці, архітектурі – зовсім інше». Тільки така «олюднена» наука «має переважно велетенський вплив на духовне життя буденних людей, – життя людського суспільства» [146, с. 3]. Мистецтво є частиною соціального прогресу, воно не обмежене суто естетичними завданнями, його роль набагато ширша – стати частиною сучасного, щоденного життя, перетворюючи його. Автор по-новому трактує одну з естетичних категорій у творах мистецтва: «У живописі «краса» полягає не в зображенні гарних об'єктів. Навіть незначна річ під руками творчої натури відкриває до досі незримий, дивний світ невідомого; художня посередність піднесений образ перетворює на банальність» [146, с. 3].

Д. Бурлюк захищає новаторів у мистецтві, «на перший погляд, дивних і загадкових безумців», вважаючи, що треба уважно ставитись до пошуку нового, в якому й полягає розвиток суспільства. Із цією думкою перегукується більш пізня – у статті Д. Бурлюка «Кубізм» 1912 р.: «Але горе тим, хто нехтує світлими джерелами одкровення вищих справжнього дня. Горе тим, хто відмовляється від очей своїх, бо художники сьогодення – віщі очі людства» [127, с. 95] Ще одна паралель існує між двома статтями:

пророком світла було названо Рембрандта у статті 1905 р., а пізніше, аналізуючи кубізм як нову мистецьку течію, Д. Бурлюк визначає одним із його джерел відчуття світла та кольору у відомого художника [127, с. 96, 98].

На авторство статті вказує і характер критики, яка лунала на адресу академізму: твори талановитих митців були позбавлені природної краси з причин студійної обмеженості композицій і жорстких канонів письма, що панували в мистецтві. Автор вважає, що суспільство має надавати можливість художникам розвиватися вільно, а це може бути тільки за умов звільнення їх від будь-яких впливів авторитетів і формул. Свою занепокоєність майбутнім мистецтва автор пов'язує з кардинальними змінами не тільки в естетиці; на його думку, формування нового художнього мислення значно залежить від суспільних перетворень.

У наступній статті «По поводу открывшейся художественной выставки», розвиваючи думку про соціальну роль мистецтва, <Бурлюк> робить висновок, що «бути сприйнятливим до мистецтва – значить бути нездатним до злочину». Автор підкреслює важливу виховну роль мистецтва у вдосконаленні «духу молодих, вихованні їхніх душ» [147, с. 3]. Достатньо сучасно звучить думка про проблеми духовного виховання. Автор вважає, що жодне раціональне знання не може створювати фундамент майбутнього без духовного розвитку суспільства, без відчуття прекрасного неможливо «звичайно середньому розуму» правильно використовувати знання, і далі: «морально-виховне значення мистецтва ... для прогресу людства, ... величезне і єдине» [147, с. 3]. Важко збагнути, що цим словам понад 100 років. Їхній зміст неодноразово підтверджувався історією. Вони залишаються актуальними й сьогодні. Знищення творів мистецтва, спаплюження морально-етичних цінностей – це шлях деградації людства, про який попереджав Д. Бурлюк. Водночас художник розумів і величезну відповідальність творчої людини за формування громадської думки, що рухає соціальними процесами та породжує історичні особистості. Але для того, «щоб народ не відповідав за помилки своїх, частіше нікчемних

особистостей, вождів, ... треба, щоб мистецтво увійшло в наше життя» [147, с. 4]. Під поняттям мистецтва автор розуміє широкий спектр матеріальної і духовної культури як джерела формування розумної, історично відповідальної особистості. Перегортаючи сторінки історії минулого століття, розумієш, наскільки пророчо звучать слова Д. Бурлюка.

Подальші думки автора читаються як програма демократизації суспільства: «Треба, щоб воно (*мистецтво – І. К.*) ... було доступне всім, тобто поезія, живопис, скульптура, архітектура, нібито через посередництво доступного безкоштовного театру, безкоштовних виставок, музеїв, лекцій, бібліотек; можливо все це, безумовно, тільки за повної свободи совісті, думки і пошуків!» [147, с. 4].

Навіть сьогодні ці слова, набувши конституційного характеру, не стали реальністю в Україні, і причиною цього є не тільки проблеми політичного, економічного розвитку. Без відновлення морально-етичних цінностей, формування національно-філософських засад суспільної свідомості прогресивний розвиток неможливий. На початку ХХ ст. Д. Бурлюк писав: «... не можна зробити людство кращим – долучаючи його до так званої цивілізації: із фабриками, ліхтарями, до страшної виснажливої боротьби за існування – не з дикими тваринами, стихіями, до боротьби навіть, може бути, облагороджувальної, а до огидної за своєю безглуздістю, жорстокістю, до боротьби з ближнім» [147, с. 4].

Міркування Д. Бурлюка поділяв і філософ М. Бердяєв, аналізуючи проблему формування людини ХХ ст.: «Менш за все економіка може створити нову людину. Економіка належить до засобів, а не цілей життя. І коли її роблять метою життя, то відбувається деградація людини» [82, с. 322]. Тема нової людини стала провідною в культурі авангарду 1910-х рр. У статті Д. Бурлюка не вимальовується футуристичний образ людини, він з'явиться в процесі формування теорії та мистецтва футуризму. Але яскраво простежується ірраціональний підхід до цього питання, що було характерно для всього українського авангарду [210, с. 83-107].

Газетні статті свідчать про обізнаність автора з питань мистецьких процесів, які відбувалися на зламі XIX-XX ст. Теоретичні викладки говорять не тільки про небайдужість до майбутнього культури країни, вони визначають позицію автора щодо громадських проблем. Статті Д. Бурлюка підтверджують діалектичну єдність усіх соціальних процесів, які формують сферу людських відносин. Не існує абсолютної автономії естетично-художньої сфери від суспільного розвитку. Міркування автора публікацій навіть наводять на роздуми про авангардну роль духовно-інтелектуальних форм по відношенню до соціально-економічних і політичних. Соціальним оптимізмом просякнуті слова останньої статті газетного циклу: «Віримо, що настає нове життя в атмосфері – не насильства, а істини, у тій атмосфері, яку створюють нові люди під благодворним впливом мистецтв, вносячи їх у своє життя» [210, с. 83-107].

Крім статей під скороченим «Б.» <Бурлюк>, у місцевій пресі інших публікацій не знайдено; невідомо, яке враження від виставки 1905 р. отримали херсонці. Каталог виставки не видавався, сам Д. Бурлюк дуже коротко, не вдаючись у деталі, охарактеризував експонати, тому мистецька оцінка представлених картин відсутня. Але важливо інше – у житті Д. Бурлюка вона стала першим рішучим кроком у заяві про себе як художника і теоретика культури.

У 1907 р. глава сім'ї Д. Ф. Бурлюк отримав посаду управителя Чорнодолинного заповідного маєтку графа О. Мордвинова. У фондах Державного архіву Херсонської області зберігається офіційний бланк маєтку за 1908 р. [58, арк. 12], де управителем значиться Д. Ф. Бурлюк. Привертає увагу герб на бланку із зображенням восьми медалей – відзнак від Міністерства державного майна, від Санкт-Петербурзького зібрання сільських господарств за корисні фонди господарств. Для Д. Ф. Бурлюка це була гідна посада, оскільки, як практик, він мав значний досвід ведення сільського господарства, а як освічена і прогресивна людина – друкував статті окремими виданнями в Москві, Херсоні (херсонська газета «Юг»

пропонувала книги Д. Ф. Бурлюка ще в 1904 р.) [170; 171]. Як свідчать спогади Д. Бурлюка, батько завжди підтримував захоплення дітей мистецтвом, дбав про їхню освіту, навіть коли «страждав від футуризму» [94, с. 35]. Особлива атмосфера любові і творчості в родині Бурлюків відіграла важливу роль у формуванні духовного центру авангардного мистецтва, всебічної підтримки новаторів (В. Маяковський, М. Ларіонов, Б. Лівшиць, В. Хлебніков гостинно приймалися родиною Бурлюків). У с. Чорнянка гармонійно поєдналися творча завзятість молоді та дух історії, навіть заповідний маєток «Чорна Долина» мав своє історичне коріння. Як писала донька адмірала, графа М. Мордвинова у спогадах від 1873 р., батько купив дешево землі в Криму, і «купив ще в Дніпровському повіті Чорну Долину...». «Чорну Долину» згадував також історик М. Маркевич в «Історії Малоросії» під назвою «Серкет і Гайман» [316, с. 27-28].

Початком українського авангарду стала організаторська та мистецька діяльність Д. Бурлюка. Як відзначив один із дослідників його творчості Б. Калаушин, у мистецтві ХХ ст. немає жодного руху, «відкриття», «ізму», в якому Д. Бурлюк не був би «винахідником», «застрільником», «теоретиком» [199, с. 7]. Д. Бурлюк дійсно виправдовував своє прізвище. Він постійно «бурхав», підбурював колег і публіку, але за зовнішнім епатуванням ховалася розумна й освічена людина, яка відчувала нові тенденції літератури та образотворчого мистецтва. Усюди, де відбувався творчий рух, народжувалися нові художні форми, там завжди був Д. Бурлюк, але його скандальна популярність усе-таки була зі знаком плюс [416].

Безумовно, не можна применшувати значення творчих здобутків таких митців, як О. Екстер, О. Богомазов, однак їхні життя й мистецтво формувались у столичних культурних центрах (О. Екстер – в європейських; О. Богомазова – у Києві), що відобразилось у специфіці їхніх творів. Творча індивідуальність Д. Бурлюка органічно поєднувала духовність української культури та мистецькі здобутки Заходу. Поряд з архаїкою «Гілеї», символічними козацькими образами, Д. Бурлюк розвивав європейський

принцип свободи мистецької творчості. Її сутність виявилась у кардинальних змінах змісту і призначення мистецтва, у формуванні різних новаторських художніх технік, у синтезі жанрів і видів.

Змістовна і стилістична особливість українського авангарду значно була обумовлена культурно-історичною спадщиною і природними багатствами землі. Д. Бурлюка вражала краса степових просторів, де відчувався генетично близький для нього дух козацької вольниці, де історія давньогрецької «Гілеї» надихала на пошук нових «первинно чистих» форм мистецтва. Ім'я лісової Скіфії вніс в історію Геродот, а Д. Бурлюк виділив його в мистецтві. Збагнувши духовну спадщину української землі, Д. Бурлюк став «свідомим членом нації», носієм національного духу.

У пошуках нових мистецьких форм, джерел духовного натхнення художники звертались до архаїчних образів стародавньої культури. Цьому сприяла участь братів Бурлюків у проведенні археологічних розкопок у степах Таврії. Зі значним захопленням протягом 1907-1912 рр. разом із молодшими братами Володимиром та Миколою Давид Бурлюк брав участь в археологічних розкопках близько 50 поховань на території Криму та Херсонщини. Очолював експедиції відомий херсонський дослідник і культурний діяч В. Гошкевич. Як свідчить «Літопис Херсонського музею за 1912 р.», «у звітному році відкритий ними (Давидом, Володимиром, Миколою Бурлюками – І. К.) четвертий десяток могильних насипів». Сім'я Бурлюків подарувала Херсонському музею низку археологічних експонатів козацької доби [116, с. 15].

У Художній галереї с. Чорнянка, яку створив Д. Бурлюк, стояла «Кам'яна баба», знайдена на кургані. Згодом її перевезли до Москви й поставили в Настас'їнському провулку. Частина ж кримських знахідок митець передав у Херсонський краєзнавчий музей, а решту залишив і створив своєрідний музей національного декоративно-прикладного мистецтва у с. Чорнянка, зібравши міські народні вивіски, стародруки, ікони [322, с. 30-31]. Доля цього музею була трагічною. Унаслідок зміни місця проживання

сім'єю музей опинився під Москвою, а під час громадянської війни його було розграбовано [394, с. 11-12].

Б. Лівшиць так описував участь В. Бурлюка в археологічних розкопках: «Володимир, що в літні місяці натхненно вдавався до розкопок, знаходив скіфські луки і тули та озброював ними своїх однооких стрільців на смертний бій...» [119, с. 322]. Гармонійно-пластичні, вільні від художніх надмірностей форми скіфської культури втілювали одвічну красу, а образ скіфського воїна асоціювався з очисним вогнем, що звільнить сучасність від примар старого світу. Образ царського скіфа став символом свободи, набувши пізніше навіть революційного значення. Скіфська тематика мала глибокі езотерично-філософські та історичні корені і була характерна для всієї російської культури кінця XIX – початку XX ст. [210, с. 54-63]. Однак для Бурлюків вона стала чуттєво-осязною, перетворившись на мистецькі образи і ставши емблемою футуризму, народженого «у стародавній Гілеї, між гирлом Дніпра і Джарлигачем (півострів, де жила Гідра, убита в давні часи Геркулесом)» [94, с. 28]. Оформлення першого збірника «Садка Судів», альманаху «Рикаючий Парнас», навіть марка видавництва «Стрілець» були пов'язані з архаїкою грецької міфології [199, с. 17]. Розмірковуючи над значенням скіфської історії в мистецтві футуризму, Б. Лівшиць звернув увагу на її філософську, символічну сутність для свого часу: «Повертаючись до своїх витоків, історія твориться наново. Вітер з Евксинського Понту налітає бураном, перевертає любкерівську міфологію, обмітає рій Гезиодових примар, перетасовує їх ще в повітрі, перш ніж там, за ледве зримою оповіддю, залягти міфологемою, що окриляє волю. Гілея, стародавня Гілея, сходжена нашими ногами, набувала значення символу, повинна була стати прапором» [119, с. 321]. Міфологічна містерія, описана Б. Лівшицем, почавшись у сфері мистецтва, пізніше матеріалізувалась у соціальній історії.

Отже, у формуванні мистецького стилю Д. Бурлюка простежується й характерна для українського авангарду естетична тенденція – скіфська тематика сюжетів та форм.

Д. Бурлюк пройнявся духом історії, відчуваючи генетичний зв'язок з історією української землі. Він неодноразово підкреслював козацьке походження своєї родини, навіть «неписане прізвище» – «писарчуки» – було набуте предками Бурлюків – писарями вільного Війська Запорозького. Дитячі спогади Д. Бурлюка починаються з перших картин природи, «променевих» і «прекрасних», «коли очі дивились, нюх був незайманим, а кожна пора трепетала, впиваючи благословенне повітря України» [178, с. 14].

Якраз у «таврійський період» у творчості Давида і Володимира Бурлюків з'явилися найбільш сміливі мистецькі твори. Краса природи і сімейна підтримка сприяли формуванню особливої творчої атмосфери. Б. Лівшиць так описував процес творення Бурлюків: «У Давида чорна людина у високому циліндрі вже попрямувала вслід кобилі, що здивовано оглядає свій круп. Це занадто натуралістично, але проходить ще чверть години, і простір, спіралеподібно звихрюючись, ламається під прямим кутом; над головою людини в циліндрі блищить дзеркальна гладінь води; маленький пароплавчик, ковзаючи по ній, упирається щоглами в поверхню землі і жирною змією диму намагається дотягнутися до пішохода. Ще один злам простору, і вітрильний човен, на зразок тих, що діти споруджують із паперу, – розпоре шатро нашого прабатька Якова» [119, с. 326-327]. Примітно, що в писаному сюжеті картини йдеться про зображення коня – це улюблений сюжет Д. Бурлюка, у його творчості краса цієї тварини асоціюється зі свободою і стрімкістю, спрямованістю в майбутнє. Уперше цей образ виникає під час навчання у Франції, але з переїздом сім'ї до Чорнянки у Д. Бурлюка з'явилася можливість писати на пленері, відчуваючи живий подих природи, імпресію світла і фарб. Художник створив серію степових пейзажів, які виявляють мистецькі симпатії цього часу – це імпресіонізм і пуантилізм [199, с. 47]. Техніка пуантелі створювала ефект живописної поверхні, що вібрує і мальовничо відтворює живий рух повітря спекотного південного пейзажу (див. додаток Б).

Творчі пошуки цього часу позначились на херсонській виставці 1907 р., яку було організовано Д. Бурлюком у Народній аудиторії товариства сприяння фізичному вихованню дітей, де експонувалося 200 картин [154, с. 4] мистецької родини Бурлюків – Людмили, Давида, Володимира. Художники здійснили спробу представити «нові течії сучасного живопису»: пуантелізм, імпресіонізм, примітивізм [154, с. 4]. Про характер робіт можна дізнатися з критичних статей газет «Південний кур'єр», «Рідний край». Один із відвідувачів так коментував побачене: «... ряд строкатих у цятки зелених, рожевих і, головним чином, синіх полотен із потворно намальованими на них деревами, будинками і хмарами, портрети якихось жахливих, безживних і страшних, жовто-синіх і фіолетово-зелених дівиць, баб і панночок і, нарешті, абсолютно незрозумілі загадкові за своїм змістом картинки» [168, с. 4].

«Пейзажі і жанри губерній» були виконані за період 1905-1907 рр. [154, с. 4] і свідчили про швидку, навіть кардинальну зміну у творчих пошуках Давида. У спогадах Д. Бурлюка про його мистецтво за 1905 р. художник писав: «У цей час мій живопис був позначений відчайдушним реалізмом: кожна гілочка, сучок, травичка – усе виписано. У сенсі колориту намагаюся підганяти колір так, щоб на відстані він цілком співпадав із натурою» [88, с. 29]. Ці слова свідчать про ретельність опанування техніки реалізму. Однак академічна школа майстерності для Д. Бурлюка швидко вичерпала свій ресурс. Невгамовне бажання пошуку, експерименту проклало шлях новаторства через мистецтво імпресіонізму, пуантилізму, примітивізму.

Еволюцію мистецьких процесів прослідкував В. Каменський: «Імпресіонізм зробив значну послугу всьому мистецтву, відкрито і сміливо виступивши проти рутини ... Імпресіонізм завдав незцілимого удару академізмові, вирвав у нього престиж викладання, який протягом століть тиранічно тяжів над молодими художниками...» [30, арк. 2]. Першим, хто оголосив поглядам передвижників «війну на смерть», було, на думку В. Каменського, товариство «Світ мистецтва»: «На місце сюжету ця молода течія поставила на чолі всього щось інше і головне – чисто живописну красу

твору». Намагання створити новий простір картини, вийти за межі загальноприйнятих у класичному мистецтві форм – цей перший революційний крок було зроблено західними художниками: «Такі імена, як Едуард Мане, Клод Моне, Едгар Дега, Огюст Ренуар, Камілл Піссаро, Поль Сезан ... – це родоначальники імпресіонізму, вплив якого так яскраво і пишно відбився на нашому молодому живописі» [30, арк. 3]. Подальшу еволюцію мистецтва В. Каменський пояснював бажанням художників побачити природу новими очима («наївної дитини, дикуна»). Тому починається захоплення живописом примітивів, архаїчним мистецтвом і дитячим малюнком. В. Каменський розглядає еволюційний мистецький процес у зовнішньому його прояві – пошуку нових художніх форм, не вдаючись в естетично-філософський аналіз цього питання.

О. Бобринська пов'язує вказані естетичні тенденції з переломними світоглядними процесами на початку ХХ ст., із відродженням ідеї «джерела» [208, с. 14]. Одне з головних положень «міфу джерела» – необхідність повернення до первинних, простих форм існування, які є початком повноти буття та відчуття досконалості. Ідея протистояння природної сутності людини та штучної культури залишалась по-філософськи актуальною з часів Ж.-Ж. Руссо, а наприкінці ХІХ ст. Ф. Ніцше писав: «Дика людина» – це повернення до природи, – і, у певному сенсі, відновлення людини, її відторгнення від «культури» [208, с. 16]. Для українсько-російської культури повернення до первинних естетичних джерел асоціювалося з народною культурою, не зіпсованою прозахідним урбанізмом. Звідси – захоплення митців мистецтвом лубка, вишиванки, ікони, що спостерігається в М. Ларіонова, Н. Гончарової; а в Д. Бурлюка – захоплення археологією, скіфською культурою, речами прикладного мистецтва.

Кожний із художників шукав свій шлях в естетичному полі, що існувало на той час. Як засвідчила виставка 1907 р., Д. Бурлюк пройшов від реалізму до новаторства за два роки. Експозиція з 200 картин стала однією з перших

заявок художника на новизну в мистецтві. Від газетних міркувань про необхідність змін художник перейшов до реалізації своїх сміливих пошуків. Радикальні полотна Бурлюків були незрозумілі для херсонської аудиторії, як і процеси, що відбувались у мистецтві на початку ХХ ст. Про це свідчать виключно негативні публікації про виставку, але відсутність інших міркувань у пресі може бути пов'язана і з коротким терміном експозиції – із 27 серпня до 2 вересня 1907 р. Критичне ставлення до картин Бурлюків було цілком виправдане, адже незвичні, незрозумілі речі завжди викликають спочатку негативні відчуття. Незважаючи на це, виставка мала і позитивний наслідок: представляючи галерею сучасних мистецьких течій, художники знайомили мешканців з елементами світової культури, розвивали ті мистецькі смаки, які ще на початку ХХ ст. взагалі були відсутні в провінційному місті. Для Херсонщини експозиція стала початком цілого періоду мистецьких сезонів 1909, 1911 рр.

На Херсонщині Д. Бурлюк остаточно визначився як художник-новатор, що шукав свій шлях у мистецтві, чий сміливі експерименти з кольоровими площинами, зсувом перспективи, елементами народного примітивізму і яскравістю українських кольорів вражали навіть столичних митців та організаторів виставок. Після московської виставки «Стефанос» (1907-1908 рр.), що об'єднала Бурлюків, А. Лентулова, М. Кузнецова, О. Екстер [264, с. 3-4], київська виставка «Ланка» 1908 р. стала знаковою для розвитку авангардного мистецтва в Україні. Вона створила своєрідне мистецьке об'єднання українських і російських художників.

Херсонська виставка «Вінок» відбулась у вересні 1909 р. і, на відміну від попередньої (1907 р.), мала широкий резонанс. Як пророкував Д. Бурлюк, мешканці Херсона поступово привчалися до світу мистецтва, почали розмірковувати над його новітніми тенденціями. Газетні публікації відтворюють атмосферу виставки та полеміки, що розгорнулась навколо новаторського мистецтва. Одна з перших статей анонімного автора від 3 вересня 1909 р. обґрунтовувала доцільність творчих пошуків імпресіонізму,

який прийшов на зміну «псевдокласицизму, що домінував усюди у XVIII ст.», для того, щоб «звільнити цю затхлу атмосферу» [150, с. 3-4] мистецтва від старих форм і навіть засобів – це і є мета імпресіонізму. На думку автора, імпресіонізм у Росії з'явився пізніше від європейського на 25-30 років. Причиною була байдужість суспільства до мистецтва, однак «росіяни найбільш здібні до живопису» [150, с. 3-4], і цей висновок підкріплюється списком молодих художників, більшість яких брала участь у попередніх виставках групи «Вінок-Стефанос» [274, с. 87, 113]. Новатори від мистецтва зробили важливий крок уперед – «вони пишуть не самі речі, а уявлення, які отримуються від них» [168, с. 3-4]. Стиль статті, її зміст, знайомий вираз «псевдокласицизм» із щоденника Д. Бурлюка за 1899 р. [12, арк. 136] свідчать про авторство статті. Художник дедалі активніше пропагував нові тенденції в мистецтві. Це були кроки становлення нової художньої культури та теоретичні спроби пояснити логіку еволюційних процесів у розвитку мистецтва. У подальших статтях Д. Бурлюк продовжував відстоювати принципи революційного мистецтва в тому ж ключі, що і в газетних статтях.

Інший захисник «нового мистецтва» О. Горелін (псевдонім О. Кручених) [274, с. 148] провів мистецький аналіз представлених на виставці картин, підкреслюючи головні переваги імпресіоністичного живопису: «пейзажі під безпосереднім враженням ... природи, натури» [156, с. 3]. На відміну від студійного, класичного, «живе» письмо з натури відкрило нові кольори та відчуття. Автор називає імпресіоністів першовідкривачами, які «прорубали вікно» [157, с. 3] у майбутнє мистецтва, а далі – безмежні простори художніх пошуків. Характеризуючи картини, О. Горелін підкреслював їхні живописні «переваги: відчуття повітря – у Л. Баранова, нова трактовка кольору – в А. Лентулова й О. Кручених [157, с. 3]. Окремо зупинився на новаторстві братів Бурлюків: технічні прийоми, орнамент ліній і фігур у Володимира створюють нову концепцію картини; Давид вражає гармонійним поєднанням примітивізму з витонченим

малюнком пуантелі [156, с. 3]. Захищаючи метод умовності і стилізації в картинах імпресіоністів, О. Кручених аргументував мистецьку суб'єктивність філософією німецького ідеалізму. І. Кант і А. Шопенгауер, на думку автора статті, відокремили емпіричну реальність від суб'єктивних уявлень про неї, чим відкрили нове джерело мистецької творчості. Завдання істинного художника – зуміти побачити «сутність світу» в таких духовних цінностях, як добро, Бог, світова душа. Матерією не можна «пояснити нашого духу, найбільш простого відчуття» [157, с. 3]. Появу мистецьких новацій О. Кручених пов'язував із дією всезагального закону розвитку, джерелом якого є рух, зміни, які роблять відносним усе «суще» [157, с. 3]. У мистецтві теж не може бути незмінних «сутностей», у процесі розвитку утворюються нові духовні форми та засоби їх створення.

Упродовж 1905-1912 рр. відбувалося формування ідеологічної основи молодого мистецтва. Його зовнішня незрозумілість змушувала фундаторів шукати підтримки і в нових світоглядних позиціях. Філософія ірраціоналізму з домінантою чуттєво-інтуїтивного сприйняття дійсності більше відповідала естетичній концепції імпресіоністичного мистецтва.

На сторінках херсонських газет розгорнулася справжня «війна» естетичних смаків. Перша критика полилася зі сторінок «Херсонської газети-копійки», де виставку було прозвано «профанацією мистецтва» [151, с. 2]. Найбільшої критики зазнали брати Бурлюки, роботи яких дедалі більше відходили від звичних канонів живопису, відсутність «тонів, відтінків, тіней ... перспективи» [168, с. 3], стилізація речей кольором, неможливість знайти звичні форми реальності – усе це дратувало глядачів, викликало вигуки обурення: «у панів Бурлюків мистецтво і не ночувало» [151, с. 2]. Один із критично налаштованих відвідувачів звинуватив художників у технічному спрощенні процесу «творення» картини, висловлювалася думка про недостатню майстерність художників: «Судячи з кількості «полотен» окремих художників, таке мистецтво неважко дається. Я (відвідувач

виставки – І. К.), ніколи не малюючи, таку картину розмалював би з не меншим успіхом за півтори години» [143, с. 4].

Аналогічні звинувачення авангардне мистецтво буде постійно отримувати протягом свого недовгого існування. Пошук нової форми, кольору, техніки стали провідним завданням і методом новаторства молодих художників. Кожен із них шукав свій шлях самовираження, тому живописна картина авангарду була різнобарвною, частіше такою, що шокувала, аніж заспокійливо-гармонійною. Правильно відзначав той самий відвідувач-критик, що мета перших виставок мистецьких революціонерів – привернути увагу, «приголомшити публіку, подіяти на зорові відчуття неймовірним малюнком, навіть його відсутністю, і диким поєднанням барв» [143, с. 4]. Автор статті побачив тільки зовнішні процеси мистецьких пошуків, їхній зміст був пов'язаний із глобальним розширенням стилістичних, жанрових, технічних меж мистецтва. Картини перших виставок мали на меті не стільки шокувати публіку, скільки змусити глядача побачити звичні речі по-новому, відійти від стереотипів сприйняття і мислення.

Кількість публікацій (11, крім оголошень про відкриття і закриття виставки) за період із 8 до 18 вересня 1909 р., їхня різноманітність свідчили про значне зростання зацікавленості мистецьким життям. Херсон долучився до орбіти палкої дискусії у творчих колах: нове мистецтво чи художній нігілізм? На відміну від критично налаштованої «старої гвардії» художників, молоді не сумнівалися, що їхні пошуки є мистецтвом, а нігілізм – це засіб боротьби проти застарілих канонів.

Живописний досвід «таврійського періоду» мав значний вплив на становлення Д. Бурлюка як своєрідного художника. Навчання в європейських художніх школах, знайомство з творчістю К. Піссарро, Ж. Сьора, Ван Гога сформували стилістичні тенденції мистецтва Д. Бурлюка, але його сюжетне, живописне наповнення відбулось на рідній землі. Художник знаходив особливу поетику в зображенні сільської роботи, коней у полі і на конюшні («Коні. Тихий час». 1908; «Коні у стійлі». 1907-1908), млинів, ферм

(«Будинки у степу». 1907-1908). Дух провінційного життя з ярмарками і крамницями, перукарнями і шинками поступово входив у тематику картин і навіть ставав джерелом виникнення нового стилю в мистецтві [199, с. 67]. Стиль «неопримітивізму» формувався в українсько-російському мистецтві на основі національних народних традицій. Для Д. Бурлюка – це мистецтво вишивання, різьби, ковальства, наївний примітивізм лубка, міської вивіски, традиційна стилістика ікони. Про щире захоплення народним мистецтвом свідчить той факт, що за часи проживання сім'ї Бурлюків у маєтку графа О. Мордвинова Д. Бурлюк зібрав своєрідний музей експонатів декоративно-прикладного мистецтва [199, с. 31].

У краєзнавчому музеї с. Чорнянка Каховського району Херсонської області зберігається лист від правнучки А. Єфімова – одного з управителів економії графа О. Мордвинова, яка була розташована поряд із Чорнянкою. За спогадами однієї із доньок Єфімова – Олександри, брати експериментували не тільки в галузі мистецтва: Д. Бурлюк винайшов якийсь «вітром ходячий» екіпаж, на якому каталися по черзі, і всім було весело [72, арк. 1]. Про творчі здібності та сприятливу для їхнього розвитку атмосферу в сім'ї Бурлюків свідчать і спогади Давида. У листі від 1964 р. із США він писав про існування в економії театральної сцени на 1 000 чоловік. У великій коморі влаштувалися спектаклі для мешканців Чорнянки та ближніх сіл. На різдвяні свята 1911-1912 рр. на цій сцені грали: Б. Лівшиць – у спектаклі «Недоросль», В. Маяковський, театральный дебют якого відбувся в Чорнянці у спектаклі «Одруження» [71, арк. 2]. Дух мистецтва, експериментаторства, молоді енергії, що панували в Чорнянському маєтку, сформували умови для об'єднання сміливих новаторів та однодумців у літературно-мистецьке товариство «Гілея» – одне з найвідоміших об'єднань українсько-російського авангарду. Передумовою його утворення стали події особистого характеру – знайомство Д. Бурлюка з В. Маяковським, В. Каменським, В. Хлебніковим, Б. Лівшицем.

Гостинний Д. Бурлюк запросив до себе російського художника М. Ларіонова, який теж захопився «духом провінції», про що свідчить написана ним серія картин «Перукарні»(1907-1909 рр.) [199, с. 67]. Прості за стилістикою, вони нагадують дитячі малюнки, що органічно відтворюють атмосферу простоти, позбавленої столичної пихатості. Пошук нової манери письма, спрощення форми, експресивність виявляється і в портретах В. Бурлюка, В. Хлебнікова, написаних М. Ларіоновим у с. Чорнянка. Б. Лівшиць так описував мистецький процес: «Володимир між тим уже виколов мені ліве око і для більшої виразності вставив його у вухо. Я без упередження вичікую подальшого перебігу подій: гадати про уготовану мені долю було б безглуздом заняттям» [119, с. 326-327]. Д. Бурлюк проголосив вказаний метод «канонем зсунутої конструкції». На думку молодих експериментаторів, відмова від традиційної, породженої Відродженням перспективи дає можливість по-іншому побачити звичні речі. У творчому процесі Бурлюків естетичної революції зазнають не тільки художні композиції, а й сам матеріал і метод створення мистецьких полотен. На зауваження Давида з приводу фактури живописної картини Володимира він відкриває двері майстерні і кидає останнє полотно на землю. Володимир не вперше так «обробляє» свої картини. Потім усі ці грудки глини та піску покриваються густим шаром фарби, ландшафт картини «стає плоть від плоті гілейської землі» [94, с. 326-327; 119, с. 331].

Мистецьке експериментування з живописною технікою було частиною творчої ідентичності художників сім'ї Бурлюків, про це писав у поетичних роздумах про фактурність картин Д. Бурлюка В. Хлебніков:

«Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты.

Другие ходили буграми, как черные овцы, волнуясь

Своей поверхностью шероховатой, неровной –

В них блестели кусочки зеркал и железа...

И стебель днепровского устья, им ты зажат был в кулаке» [233, с. 248].

Неначе матеріалізований дух української землі втілювався в мистецтво, стаючи частиною художньої культури авангарду.

Художник залишався невгамовним мистецьким новатором протягом усього свого творчого життя, про це свідчать американські спогади сина Давида – Миколи Бурлюка. Описуючи процес батьківського творіння, син пригадував, як батько проклеював свої картини клеєм за власним рецептом, від запаху якого страждала вся сім'я, а закінчував роботу особистим прийомом: «Він брав ще вологу картину і ударяв нею об стіл. Від удару фарби на полотні трохи зсувалися, і Батько казав: «Тепер цю картину вже неможливо скопіювати» [99, с. 253, 255].

У 1908 р. Д. Бурлюком було створено картину «Мій предок козак». У ній простежувався зв'язок з історією козацтва, зі стилістикою народних картин. Вона визначає Д. Бурлюка як одного із засновників російського експресіонізму [199, с. 67]. Картина написана рішуче, розмашисто; з'єднуючи живописні плани, автор створює гармонійну єдність фарб і ліній, духу козацької вольності й любові до рідної землі. Навіть улюблені елементи українського пейзажу – подвір'я, кінь в єдності з козаком – сприймаються символічно як своєрідне живописне і життєве кредо автора. Простір українських степів, ніч, коні, праця в полі – усі ці враження, отримані на таврійських землях, відтворювалися в картинах Д. Бурлюка впродовж усього його життя [199, с. 67-68].

У березні 1909 р. в Одесі Д. Бурлюк познайомився з В. Кандинським – видатним російським художником, засновником абстракціонізму. Їх познайомив у процесі підготовки до першого «Салону» В. Іздебський. Знайомство відбулось у присутності художниці О. Екстер, яку Д. Бурлюк знав ще з 1907 р. Там був присутній і поет М. Гумільов, що затримався в Одесі дорогою до Абіссинії [403]. Надалі В. Кандинський мав значний вплив на Д. Бурлюка. Їх пов'язала спільна виставкова діяльність та особиста дружба.

1911 р. в культурному житті Херсона позначився художньою виставкою «Салони В. Іздебського». Батьківщиною салонів була Одеса, організатор їх – В. Іздебський – проводив уже другу інтернаціональну виставку сучасного мистецтва. Перша відбулась у 1909 р., але не експонувалась у Херсоні, маршрутами її руху були столичні міста: Київ, Санкт-Петербург [304, с. 37-90]. «Ліве» крило виставки очолював Д. Бурлюк разом з О. Лентуловим, І. Машковим. «Як тільки їх не величали: бунтівники, декаденти, нігілісти, анархісти, дикі ... Однак зацікавлення ними, незважаючи ні на що, було великим, у Бурлюка навіть щось купили» [304, с. 49-50]. З іменем Д. Бурлюка асоціювалися найбільш радикальні мистецькі експерименти.

Другий «Салон» потрапив до Херсона 13 травня 1911 р. і мав широкий резонанс у місцевій пресі. Виставка була розрекламована як експозиція картин «найкращих російських та іноземних художників». Успіх першого «Салону» надав змогу назвати виставку 1911 р. «найбільш значною в Росії» [173, с. 3]. За кількістю представлених експонатів «Салон» 1911 р. став значною культурною подією – «у каталозі Салону перераховано прізвища 141 художника, 746 екземплярів робіт» [304, с. 47]. Як свідчило оголошення в херсонській газеті за 1911 р., було «виставлено 250 творів» [172, с. 1]. Своєї мети – «представити повну картину сучасної художньої творчості і сучасних течій у галузі живопису» [173, с. 3] – виставка досягла, активізувавши громадсько-культурне життя Херсона.

Порівнюючи характер публікацій двох значних виставок, що відбулися в місті («Вінка» 1909 р. і «Салону» 1911 р.), знаходимо значну різницю у ставленні відвідувачів до авангардних експериментів художників. Новації учасників «Вінка» викликали шквал емоцій у двох протиборчих таборах: прихильників традицій і художніх реформаторів. Що ж стосується виставки «Салону», то вона супроводжувалась більш доброзичливими настроями. Виявляється ще одна особливість: захисниками новаторства учасників «Вінка» були тільки художники Д. Бурлюк, О. Кручених (О. Горелін), які намагались пояснити сутність мистецьких процесів, пов'язати їх з

еволюційними тенденціями, надати художнє і змістовне тлумачення картин [150, с. 3]. Однак критики закидали «лівих» митців образливими епітетами, звинуваченнями в браку майстерності [160, с. 2]. Одна з одеських газетних публікацій відзначала: «У галузі живопису, як і всюди, спостерігається вічна боротьба правих і лівих. Боротьба завжди закінчується тим, що праві під тиском лівих поступаються...» [174, с. 29], а далі за законами діалектики – постійна боротьба поглядів, цінностей та форм їх вираження.

У херсонських газетних відгуках із приводу «Салону» 1911 р. відсутні войовничі настрої, вони сповнені подяки за можливість побачити кращі зразки образотворчого мистецтва, хоча картини ««крайніх художників» – панів Бурлюків, пані Гончарової, Машкова» – викреслюються зі списку, що сподобались [149, с. 3]. Автор іншої статті «Ант. Сер.» помічає ту зміну настроїв, що відбуваються в суспільстві щодо нового, навіть на прикладі провінційного міста: «Повільно бродить херсонець залогою, довго затримується то біля однієї, то біля іншої картини, і глибока красива зморшка залягає в нього на перенісці. Ще багато чого не охоплює, але вже багато відчуває. Прямолінійність, симетрія, усе те, що відлушене столітньою традицією, усе те, що зношене нехитрою і такою зручною повсякденністю – усе дробиться об щось юне, таке сильне, таке яскраве, таке сміливе. Завзято-красиве у своїй зухвалості. І захопливе. Гама несподіваних фарб, загадкова глибина задуму, мереживна симфонія тонів» [148, с. 3]. Скандальне зацікавлення виставками змінилося бажанням зрозуміти, відчути, навіть візуально сприйняти нові кольори і форми. Із революційними перетвореннями в галузі мистецтва відбулися зміни в громадській свідомості – естетиці, сформувався художній образ нової епохи, сповнений динаміки руху і відчуття свободи.

Свій внесок у формування нового світогляду зробили і «Салони». Як відзначали автори статей у Херсоні та Одесі, виставки змушували мешканців долати «життєву буденність», прокидатися від сплячки байдужості і «хвилюватися, сперечатися, захоплюватися» [148, с. 3]. Мовою

мистецтва художники впроваджували деякі принципи демократії: свобода думки, різноманітність форм її вираження; навіть сприяли підйому авторитету художньої творчості, праці митця. Адже культура, мистецтво вважалися другорядною сферою громадського життя, а праця художника – незначною суспільною цінністю. Про це йшла мова в одеських публікаціях того часу: «Дія (мається на увазі виставка «Салону» – І. К.) відбувається в Одесі в найнесприятливішому для мистецтва російському місті, де живопис ніколи не процвітає, де таланти гинуть, де художник, щоб проіснувати, часто перетворює свою вільну працю і своє натхнення на вчительство і ремесло» [174, с. 29].

На відміну від Одеси, у с. Чорнянка було все, що потрібно для свободи творчості: матеріальна і сімейна підтримка, мальовничі краєвиди. Можливо, саме тому всі картини, написані братами Бурлюками в цей період, мали сюжетну, колористичну єдність з українською степовою природою, про що свідчать назви творів із каталогу 2-ї виставки картин Товариства художників «Спілка Молоді» за 1911 р.: «Південь на Дніпрі», «Квітучі дерева», «Конюшня» [8] і т. д. Кардинальні зрушення в їхній творчості відбуваються протягом нетривалого періоду, і вже на початку 1912 р. на виставці товариства Володимир і Давид пропонують сміливо авангардні картини, що відзначається в їхніх складних назвах: «Геотропізм», «Момент розкладу площин і елементи вітру та вечора, інтродуковані в приморський пейзаж (Одеса), зображений із чотирьох точок зору» [8] і т. д. Академічний канон «симетрії пропорцій» замінюється канonom «зсувної конструкції», перехрещенням площин, форм. Свідками мистецької революції у творчості братів Бурлюків стали Б. Лавренєв та Б. Лівшиць. Перший, негативно ставлячись до футуризму, побачив у новаторстві митців тільки меркантильне бажання слави й капіталу [113, с. 12]. Б. Лівшиць як автор перших спогадів про часи зародження футуризму і «Гілеї» [119] убачав у чорнянських подіях молодий творчий азарт, енергію оновлення, яка хоч і набувала форм

епатажності, але передавала революційні настрої, що панували в мистецтві та суспільстві.

1910-1912 рр. стали переломними в історії авангардного українського та російського мистецтва. Ліві сили художнього життя відкрито заявили про право існування: виставки, публічні виступи, видавнича діяльність набували обертів. У листі (1912 р.) із с. Чорнянка Д. Бурлюк писав: «Цей наступний сезон буде майже незвичайний за важливістю – і бурі», виставки в Москві і Пітері, поєднані з диспутами [60]. Усе свідчило, що в культурному середовищі відбуваються значні зміни, які мали не автономний, а громадський характер.

Про діяльність Д. Бурлюка як художника, критика, поета, організатора свідчать його листи з квітня до липня 1912 р., надіслані з Чорнянки на адресу М. Кульбіна [112]. Художник писав, що серйозно готується до виставкового сезону 1912 р. «Одурманивши голову природою, людьми, картинами (*художник набув вражень від подорожі Європою у квітні 1912 р. – І. К.*), тепер переварюю все це на дозвіллі. Повісив у майстерні своїй розклад дня від 7-ї ранку до 10-ї вечора: заняття, читання і живопис безкінечно» [60].

У листах із Чорнянки йдеться про активну участь у виставках «Салону В. Іздебського», про експозицію картин у Парижі на популярних «Салонах незалежних». Д. Бурлюк пригадував про надруковану в Мюнхені за допомогою В. Кандинського статтю «Дикуни» Росії» [87] з альманаху «Der Blaue Reiter» («Блакитний вершник») [59]. Художник встигав брати участь у культурному житті Москви, Петербурга: виставлятися у товариствах «Бубнового валета», «Союзу молоді» [347, с. 293-363]. У звіті про діяльність товариства «Бубновий валет» за 1911-1912 рр. йдеться не тільки про художні виставки, а й організацію полемічних зустрічей, що стають невід'ємною частиною життя нового мистецтва. У диспутах того часу поряд із М. Кульбіним, М. Волошиним, В. Маяковським виступає і Д. Бурлюк. Як свідчить звіт, зацікавлення публіки молодим мистецтвом зростало, кількість відвідувачів доходила до 5 000 осіб [50, арк. 7].

Активно пропагувати ідеї нового мистецтва Д. Бурлюк продовжував і в Херсоні. У звіті про діяльність міського народного дому за 1913 р. є запис про грошове надходження від художника Д. Бурлюка за лекції про футуризм [126, с. 5]. Але головним для митця залишався сам процес творчості – акумулювати ідеї і враження, знайти відповідні їм мистецькі форми. Недаремно початок нової мистецької течії – кубофутуризму – художник М. Матюшин пов'язував з іменами Давида і Володимира Бурлюків. На його думку, у живописному імпресіонізмі художників з'явилися елементи нового мистецтва в картинах виставок «Ланка-Стефанос» у 1908-1909 рр. – декоративна спрощеність, динаміка об'ємів [199, с. 101, 109]. Як пише А. Крусанов, художній салон 1908-1909 рр. проходив під знаком захоплення художньою дитячою творчістю і «примітивізмом» [274, с. 116], тобто спрощеність малюнка, відкритість кольорових форм були мистецькою тенденцією часу. Але М. Матюшин відзначив саме картини Бурлюків, побачивши в них нові тенденції. Примітивізм був творчою лабораторією, що давав змогу звільнитися від естетичних надмірностей класицизму. У мистецьких тенденціях Д. Бурлюка виявилось прагнення до свободи кольору і лінії [199, с. 109].

У контексті примітивізму, поряд із мотивами свободи, нестримного перетворення, простежувалася інша духовна тенденція українсько-російського футуристичного мистецтва – відчуття злиття з природою, із первинною формою життя. Домінанта природи визначала й образ людини майбутнього – одна з провідних тем авангарду. У Д. Бурлюка мистецький пошук цього образу був пов'язаний із появою зображень оголеної натури. Символічно, що на першій сторінці особистого щоденника Д. Бурлюка за 1898-1899 рр. – малюнок античної німфи, що загубила глечик. Пізніше під впливом історичної спадщини Півдня України, знайомства зі зразками скіфської культури в художника сформувався новий образ жіночої краси, що тяжів до скіфських скульптурних зображень. Навіть улюблена художником

техніка графічного малюнка сягала до зразків скіфського мистецтва зображення воїнів, вирізьблених на кам'яних поверхнях [210, с. 64].

Проте характерною особливістю авангарду була навмисна деформація тіла, яка постійно зустрічається в роботах Д. Бурлюка з 1911 р. Цей художній прийом відповідав тенденціям футуристичної естетики. Ідея трансформації людського тіла трактувалась у контексті глобалізації всіх природних перетворень і культивувалась у філософії кінця XIX – початку XX ст. Концепція «надлюдини» Ф. Ніцше знаходила своєрідне продовження у філософії П. Успенського: «Людина вся сповнена протиріч, і це показує, що вона ніяк не може зупинитися на формі, що вже існує. Тривалим типом може бути тільки тип значно гармонійніший» [131, с. 88]. У процесі людського оновлення формується «нова раса», «новий тип людини», і рушійною силою цього процесу є «його інтелект, сила його розуму, розуміння, проникнення» [131, с. 97]. Слід відзначити естетичну спрямованість формування людини майбутнього в міркуваннях П. Успенського: «Правильний і широкий розвиток інтелекту неможливий без глибокого й усебічного розвитку емоційного життя ... Людина майбутнього повинна мати всі художні таланти, розсіяні в сучасній людині» [131, с. 99, 100]. Процес утворення нової людини відбувається «зараз і серед нас», «уже виробляються гасла і паролі». Отримують право на існування слова, значення яких «темне і нікчемне» для необізнаних, але які говорять усе, що треба, тим, для кого вони призначені» [131, с. 92].

Ідея «нової людини» відповідала футуристичній концепції оновлення світу, навіть інтелектуально-естетичні шляхи формування людини майбутнього втілювалися митцями в реальне життя. Їхнє експериментальне мистецтво, поезія були символами будівництва нового, невідомого, але онтологічно відмінного від попереднього. У цьому процесі творення майбутнього відбувалася трансформація форм, планів, кольорів. Алогізм як художній прийом знімав будь-які кордони, породжуючи естетично незвичні зображення та словосполучення. Творчість Д. Бурлюка була яскравим

прикладом цього процесу, тим перехідним місточком, що пов'язав традиції минулого з нечіткими контурами майбутнього мистецтва. Звідси і домінанта нігілізму й антиестетизму в мистецтві футуризму, який тільки закладав принцип свободи художньої творчості, переглядав гнучкість взаємодій естетичних категорій піднесеного і низького у творах мистецтва.

Однією з мистецько-літературних ілюстрацій до естетичних принципів і художніх форм футуризму можна віднести раніше невідомі малюнки Д. Бурлюка в домашньому альбомі його сучасниці Б. Рунт [64]. В альбомі містяться два малюнки на 1-й і 22-й сторінках. На 1-й сторінці щоденника – невеличкий вірш невідомого автора, написаний французькою і датований листопадом 1913 р. Під ним – малюнок Д. Бурлюка, виконаний технікою графічної пуантелі, форма якого нагадує равлика зі стилізованим зображенням оголених жіночих тіл. Акцентована частина малюнка – заокруглена форма у вигляді камеї, можливо дзеркала, в якому відображено дві жіночі грації. У верхній частині малюнка в медальйонному обрамленні – підпис «Бурлюк». На 22-й сторінці у верхній частині міститься вірш, в якому виявляються характерні для Бурлюка-поета ознаки естетики футуризму: епатажність, навіть бруталність, пародіювання стилістики символізму.

«Отъезд из города

Совокупление вечерних писсуаров

Под пальцами истерзанной луны.

Все было тщетным мне все было даром

И судороги роженицы весны

Совокупление вечерних облаков

Над тишиной определенных крыш

Всех толстяков подпольный шиш (!)

А поезд как дитя вдруг приподнял рубашку

И омочил прибрежность, насыпь, куст,

И ландыш, и волчицы, и сладостную кашку,

И женщину, упавшую без чувств».

Вірш підписаний Д. Бурлюком і датований 1914 р., друга його редакція із неповним першим рядком увійшла до «Першого Журналу Російських Футуристів» того ж 1914 р. [133 с. 45-46]. В альбомі під віршем – графічний малюнок, що ілюструє написане – стилізоване зображення жіночого тіла з властивими для творчості художника деформаціями, гіперболізованими формами, схематичними елементами другого плану – залізничного насипу з конваліями та тварини. У цьому експромтному малюнку, не розрахованому на експозиційне майбутнє, виявляються характерні для футуризму естетичні та філософські позиції, спрямовані на зміну світоглядних установ.

Однак не всі вбачали у футуризмі прогресивну і конструктивну тенденцію. М. Бердяєв у книзі «Криза мистецтва» так пояснював прийом деформації в новому мистецтві: «У сучасному живописі не дух утілюється, матеріалізується, а сама матерія дематеріалізується, перевтілюється, втрачає свою твердість, фортецю, оформленість. У мистецтві футуристичному стирається межа, що відокремлює образ людини від інших речей... Людський образ зникає в цьому процесі космічного розпилення і розпластовування. Футуристи хотіли б із пафосом добити і спопелити образ людини, що завжди зміцнювався відокремленим від нього образом матеріального світу. Коли захитався у своїх основах матеріальний світ, захитався й образ людини. Світ, що дематеріалізується, проникає в людину, і людина, що втратила духовну стійкість, розчиняється в розрідженому матеріальному світі» [80, с. 9-10]. Філософ пояснював ці метаморфози процесами розвитку цивілізації, яка глибинно змінює життя і, як наслідок, зникають старі форми предметного світу, а разом зі зникненням «старої матерії» зникає й людина. На думку М. Бердяєва, сам футуризм є симптомом не тільки кризи мистецтва, але й самого життя. Філософ відмовляється назвати футуризм зародком нового, він є тільки процесом розпаду старого [80, с. 11].

На думку ж художників, процеси перетворень притаманні природі еволюційного руху, і зупинити їх неможливо. К. Малевич писав: « Скільки б

ми не намагалися утримати красу природи, зупинити її нам не вдається з тієї причини, що ми самі природа і прагнемо до швидкого відходу, до перетворення видимого світу. Природа не хоче вічної краси, а тому змінює форми і виводить зі створеного нове й нове» [47, арк. 3]. Нові мистецькі течії у своєрідній формі втілюють природні процеси розвитку, в яких поряд з актом розпаду відбувається і творення нового, яке має у своїй структурі різні естетичні категорії.

Повертаючись до малюнка Д. Бурлюка в альбомі Б. Рунт, слід відзначити ще один елемент нового, що склав «візитівку» футуризму – передача процесу руху, який візуально змінює форму предмета. Прикладом слугує зображення жіночої голови і рук у процесі жестикуляції, що акцентує увагу і підкреслює «тілесний характер самої природи жесту». Цей спосіб передачі руху зустрічається в оформленні футуристичних книг і стає ознакою естетики футуризму. Із розвитком мистецтва кіно увага до передачі динаміки руху посилює зацікавлення новаціями футуризму [210, с. 99-100].

Природі футуризму була притаманна енергія крайніх, граничних станів, емоційної напруги і динаміки змін. В. Каменський зазначав: «Ще в 1907 р. я писав своєму великому другу Давиду Бурлюку і кричав на все горло – давайте зрушимо світ, ми можемо багато що учинити-створити-збудувати, надто багато в нас ранкових сил; нестерпно хочеться працювати яскраво-люто-грандіозно і гордо» [29, арк. 12]. Навіть у розгортанні художніх процесів 1907-1914 рр. прослідковуються динамічна зміна мистецьких стилів, форм, новацій. Ще протягом 1905-1907 рр. імпресіонізм вважався небезпечним нововведенням, яке швидко трансформувалось у більш кардинально-революційні форми кубізму й неопрIMITIVІЗМУ, а протягом 1911-1914 рр. – у мистецько-літературне явище футуризму. Уже 1911 р. В. Іздебський писав: «Історичний імпресіонізм видихнувся, прийшов до безвихіддя, до технічної бездушності, до нудьги пуантилізму і неоімпресіонізму... Імпресіонізм зруйнував усі мертві умовності, на які спирався світ колишніх мальовничих уявлень. Мистецтво живопису

повернулося до своєї сутності: до декоративності, ритму і мальовничості. Перед сучасним художником стоїть інше завдання – завдання нового синтезу лінії та фарби. Але завдання синтезу стоїть не лише перед художником – воно стоїть перед усією сучасністю» [174, с. 11]. Футуризм став не просто синтезом мистецьких форм, він розширив можливості художньої творчості, визначив соціальну роль мистецтва у процесі перетворення суспільства.

У творчому багажі Д. Бурлюка був досвід участі в мистецьких виставках на Півдні України, у Москві, Києві, навчання в Казанській художній школі, Одеському художньому училищі. Картини Давида та Володимира виставлялися в експозиціях найбільш відомих художніх виставок: «Товариства Південноросійських художників Росії в Одесі» з 1906 р. [186; 187], «Вінка-Стефаноса» в Москві (1907-1908 рр.) [274, с. 87], Товариства пересувних художніх виставок (1906-1908 рр.) [182; 183], «Салонах Іздебського»(1909-1911 рр.) [174; 185]. Як визначало посвідчення художнього училища Одеського Товариства Витончених Мистецтв за 1911 р., Д. Бурлюк «закінчив у цьому училищі повний курс із мистецтва» [23, арк. 6-7]. Таким чином, вступаючи до Училища живопису, скульптури й архітектури при Московському художньому товаристві в липні 1911 р., Давид був не тільки професійним художником, але й мав мистецький досвід, сформовану стилістику, певні художні смаки і переконання. Про це говорить і перша зустріч Д. Бурлюка з В. Маяковським у московському училищі, коли останній, переслідуючи Бурлюка жартами, прозвав його «кубістом» [94, с. 60]. Для обох ця зустріч мала доленосне значення, творчий досвід Д. Бурлюка поєднався з революційною енергією В. Маяковського. В останнього за плечима був інший життєвий досвід політичної боротьби. Будучи неповнолітнім, Володимир захопився соціалістичними ідеями, ставши в 1908 р. членом партії більшовиків, двічі потрапляв за ґрати, навіть відсидів у Бутирці 11 місяців. Вчасно схаменувшись, замислився над перспективами: «Я неук ... Я вигнаний навіть із гімназії, навіть зі Строганівського ... Перспектива – усе життя писати летючки, викладати

думки, узяті з правильних, але не мною вигаданих книг ... Я перервав партійну роботу. Я сів вчитися» [123, с. 445-447].

Що об'єднувало двох навіть зовні різних: «зухвалою» з лорнетом і в сюртуку [125, с. 448] та «неохайного, немитого здоров'я»? [94, с. 60]. У спогадах про В. Маяковського його сестра Людмила писала: «Я й тоді, і потім часто думала над тим, що могло зблизити його з Д. Бурлюком. Адже вони були такими різними! Так відрізнялися їхні погляди на життя! «У мене – пафос соціаліста, що знає неминучість краху старовини», – так визначив В. Маяковський в автобіографії свої позиції того часу. У Д. Бурлюка цього пафосу не було зовсім. Його найбільше цікавила формальна сторона мистецтва, і він ніколи не міг вийти з цього зачарованого кола» [124, с. 178]. У роздумах Людмили міститься відповідь на поставлене питання – їх об'єднувало мистецтво, бажання зламати кордони старого, винайти нову художню мову. Д. Бурлюк розпочав першим цю «революцію» в галузі живопису, В. Маяковський підтримав її літературними формами.

Для Д. Бурлюка знайомство з В. Маяковським дало можливість реалізувати його «шосте чуття», як назвав І. Тауфер здатність Давида «безпомилково розпізнавати талант, що ще не заявив про себе» [353, с. 225]. Притаманне Д. Бурлюкові відчуття «старшого брата» виявилось у відносинах із В. Хлебніковим, знайомство з яким відбулось у 1909 р. Це «шосте чуття» відкрило В. Маяковського-поета, якого Д. Бурлюк назвав «геніальним», прослухавши його перші вірші [125, с. 448]. В. Маяковський у своїй автобіографії лаконічно визначає місце Д. Бурлюка у своєму житті і процесі поетичного становлення: «Прекрасний друг. Мій справжній учитель Бурлюк зробив мене поетом. Читав мені французів і німців. Засовував книги ... Видавав щодня 50 копійок. Щоб писати не голодуючи» [125, с. 449]. Цей дружньо-мистецький тандем став рушійною силою у формуванні українсько-російського футуризму.

Утворення футуристичної «Гілеї» відбулося завдяки наполегливим пошукам Д. Бурлюком однодумців, які разом із ним відстоювали право на

«життя» молодого мистецтва. Одним із перших, хто прийняв «незрозуміле» новаторство братів Бурлюків, був В. Каменський. Про знайомство з братами він розповідав у своїх автобіографічних творах «Його-моя біографія великого футуриста» та «Шлях ентузіаста»: «... Став займатися живописом і дізнався, що Кульбін організовує виставку картин (на Морській) [пос.] – Імпресіоністи. Я поніс до журі свою річ – Берези – (олію, пуантелізм)... Картину повісили ... Тут я знайомлюся з Бурлюками, Лентуловим, Борисом і Елею Григор'євими, Оленою Гуро, М. Матюшиним, М. Кульбіним ... Суцільно-самоцвіти – глибокі хлопці» [108, с. 96].

У книзі «Шлях ентузіаста» В. Каменський мальовничо описав сцену знайомства з мистецькими постатями Бурлюків: «... на іншому кінці залу пролунав густий, черевний, майже диявольський регіт ... Там перед густим натовпом стояли двоє здоровенних хлопців. Один – високий, мускулистий юнак в синьому береті ... Інший, нижчий на зріст, м'ясистий, червонощокий, у короткій куртці; цей дивився в лорнет то на публіку, то на картину, що зображує синього бика на тлі кольорових ламаних ліній ... і ... гримів: «Вас привчили на міщанських виставках нюхати гіацинти і дивитися на картинки з гарненькими, кучерявими голівками ... Вас привчили бачити на виставках безкоштовний ілюстрований додаток до «Ниви» [109, с. 85-86]. І далі оратор патетично визначив своє призначення як вісника нового: «А ми, майстри сучасного живопису, розплющуємо вам очі на прищестя нового, справжнього мистецтва. Цей бик – символ нашої могутності, ми візьмемо на роги цих усіляких обивательських критиків, ми станемо на лекціях і всюди будемо громити міщанські смаки, і на ділі доведемо правоту лівих напрямів у мистецтві» [109, с. 86]. Це були Давид і Володимир Бурлюки. Їхня впевненість у правоті власних ідей та обраного шляху імпонували В. Каменському. Він швидко зійшовся з Давидом і його братами – Володимиром і Миколою. В. Каменський став борцем авангардного мистецтва, його захисником на виставках, лекціях, диспутах. Як і В. Маяковський, В. Каменський підкреслював виняткову роль Д. Бурлюка в

об'єднанні авангардного руху: «Давид Бурлюк був старшим у нашому братерському бюджетянстві; він значно більше від нас знав життя мистецтва, повніше був насичений теоретичним пізнанням, гостро володів сталим, точним смаком і тому, по суті, був нашим учителем» [109, с. 97]. В. Каменський першим назвав Д. Бурлюка «фельдмаршалом російського футуризму» [27, арк. 10], маючи на увазі керівну роль Давида в консолідації авангардних сил мистецтва у формуванні загальнокультурного явища – футуризму. Футуризм став формою синтезу жанрів, стилів, видів мистецтва, літератури, його фундатори здійснили головне завдання новаторського мистецтва – зруйнували канонічні обмеження старої школи, зробили категорією мистецтва свободу творчості.

Перу В. Каменського належать статті про ідейну сутність, мистецький зміст футуризму В. Каменський наполягав на першості бюджетянства – українсько-російської форми футуризму – по відношенню до італійського [109, с. 99]. Як людина польоту (*В. Каменський захоплювався аеропланами – І. К.*), єдиний серед футуристів мріяв про далеке майбутнє, сповнене краси, польоту, свободи і творчості. У своїх аеро-пророцтвах він описував картини людського життя через 50, 100, 150, 200 років ... [28, арк. 1-9]. Мрія про нове життя та «нову людину» малювала В. Каменському такі картини через 50 років: «Над головами, як сарана, носитимуться густі хмари аеропланів, не заподіюючи, проте, нікому шкоди. Соціальне життя зміниться. Люди стануть жити по хуторах, маючи швидкі аероплани. Плоскі дахи будинків широко використовуватимуться для спусків аеропланів». А через 200-500 років сама природа змінить людину так, що вона зможе літати, на землі «запанує своєрідне красиве, повне дивовижної поезії життя» [28, арк. 8-9].

Концепція футуризму, що спрямовувала в майбутнє, відповідала емоційно-творчій натурі В. Каменського, він брав активну участь у виступах, дискусіях про нове мистецтво. Його навіть не засмучувала увага з боку правоохоронних органів до публічних виступів перших футуристів. У Російському державному архіві літератури та мистецтва зберігається

листування Московського Градоначальника з охоронним відділенням розшукової поліції про політичну благонадійність В. Маяковського, Д. Бурлюка, В. Каменського (21 лютого – 24 листопада 1914 р.) [9]. Незважаючи на відсутність компрометуючих свідчень у справах загальнокримінального характеру, жандармське управління продовжувало стежити за діяльністю суспільно небезпечних футуристів. Донос жандармського агента свідчить про відсутність політичної спрямованості виступів футуристів: «Обидва вони (*В. Маяковський і В. Каменський – І. К.*) не торкалися політичного життя країни і партійності, а намагалися тільки безпосередньо довести поняття про красу і те, що сучасне промислове життя висуває на арену нове поняття краси» [14, арк. 2]. Жандармський агент детально описав футуристичну лекцію, характер виступів і реакцію публіки на сміливі та безапеляційні твердження новаторів. Багатообіцяючий початок доповіді В. Маяковського «Я розумний» викликав сміх, що зовсім не збентежило оратора. Він впевнено викладав програмні положення будетлян-футуристів: критика «старих», проголошення нового поняття краси, прославлення своїх товаришів – колумбів, які відкрили нову Америку в мистецтві [14, арк. 3].

Зовсім незрозумілою для агента, як і для більшості присутніх, стала «іншомовна» лекція В. Каменського «Аероплани і поезія футуристів»: «такими карколомними порівняннями вона була пересипана, що вловити його думку було неможливо» [14, арк. 3]. Лекцію Д. Бурлюка було присвячено мистецькій свободі художника, вільного писати природу не такою, як здається, а такою, як відчуває художник. Публіки було приблизно 1 500 осіб, атмосфера в залі дворянського зібрання була емоційно розпаленою, виступи переривалися свистом, вигуками. Але на заклик Д. Бурлюка визнати і підтримати їх присутні попрохали перекласти твори футуристів на загальнозрозумілу мову. В. Маяковський патетично відповів, що їх треба вивчати, щоб зрозуміти. Футуристи вважали себе людьми майбутнього. Д. Бурлюк проголошував: «Ми є людьми нового, сучасного

людства, ми є провісники, голуби з ковчега майбутнього» [109, с. 139]. Авангардисти створювали мистецтво майбутнього, яке не користувалося старими, звичними художніми формами, а нові втрачали принцип об'єктивності, реальності зображення. Суб'єктивне, інтелектуально-чуттєве сприйняття художника ставало домінантним у мистецьких пошуках новаторів.

Історик авангардного мистецтва М. Харджієв пригадував інший випадок, коли між «непосвяченими» та майстрами футуризму відбувся діалог. На одній із репетицій опери О. Кручених «Перемога над сонцем» студенти-виконавці просили пояснити зміст опери і словесні зсуви. М. Харджієву вдалося пояснити причини мовних змін: потік часу змінює життя, вимагає шукати нових засобів його вираження. Змінюється естетичний зміст однієї з основних мистецьких категорії – «краси». Порозуміння відбулося, і студенти, як писав М. Харджієв, стали «нашими найкращими помічниками» [135, с. 164-165]. Але в історії становлення футуризму таких випадків було небагато, більшість мистецьких новацій не сприймалась публікою та викликала обурення метрів академізму. У літературі мовні зсуви футуристів теж не знаходили значної кількості прихильників.

Учасника бюджетлянського товариства, анархіста від літератури, авангардного драматурга О. Кручених цензурою було прозвано напівбожевільним «абсурдистом». Після вистави опери на вимогу глядачів викликати автора адміністратор відповів, що його вже повезли до божевільні [135, с. 302-303]. Можливо, такими звинуваченнями викликана поява дивної довідки, що знайшлася в архівному альбомі О. Кручених за 1900-1930 рр. Довідка, підписана лікарем А. Островським, свідчить, що під час ретельного багаторічного вивчення зразків футуристичної поезії він не виявив у них нічого, характерного для творчості психічно хворих; крім того, під час медичного огляду поет О. Кручених виявився цілком психічно

здоровим [24, арк. 106]. Довідка датована 1922 р., що свідчить про незрозумілість мовної «заумі» О. Кручених і в пролетарській країні.

Повертаючись до періоду активного наступу футуризму в 1910-1914 рр., слід відзначити роль О. Кручених у формуванні бюджетлянського братерства і випуску першого значного літературно-мистецького твору «Садка Судів». О. Кручених, отримавши диплом викладача графічних мистецтв в Одеському художньому училищі [54, арк. 1], починав свій шлях у футуризмі з мистецьких творів, брав участь у виставках авангардного мистецтва: петербурзькій – «Імпресіоністи» М. Кульбіна 1909 р., херсонській виставці «Вінок», влаштованій Д. Бурлюком. Херсон запам'ятав свого земляка О. Кручених завдяки його сміливим шаржам на городян [276, с. 16]. Мистецтво привело О. Кручених і до с. Чорнянка. У своїх спогадах про знайомство з сім'єю Бурлюків художник у притаманному йому стилі «фізіологічних нарисів» описує Давида та мешканців економії. Навіть через сарказм О. Кручених простежується повага до «ведмедеподібного майстра», який постійно читав лекції про мистецтво, вірші. О. Кручених визнавав, що перебування поряд із Д. Бурлюком вплинуло на його творче зростання: «І здавалося, що, від'їжджаючи з Чорнянки, я заражений лише мальовничими теоріями пленеру. Насправді саме там я вперше заразився бадьорістю і поезією» [279, с. 44-45].

В історії футуризму О. Кручених залишився завдяки своїм мовним новаціям. Зміну творчих уподобань він пояснював так: «У ті роки, передчуваючи швидко загибель живопису і заміну його чимось іншим, що надалі оформилося у фотомонтаж, я завчасно зламав свої пензлі, закинув палітру на славу і в ім'я руйнування футуризму» [276, с. 17]. Для такої широкої натури, як О. Кручених, живопис був дуже вузькою сферою діяльності, і тільки слово, поезія, на його думку, були здатні зрушити землю.

Турботу, матеріальну та творчу підтримку Д. Бурлюка відчув також інший учасник гілейського братерства – Віктор (Велимир) Хлебніков. Він не належав до когорти художників, але говорив так: «Якщо б я не був поетом, я

б став художником» або: «Якщо б я не писав пером, я б писав фарбами» [306, с. 43]. Малювати він почав ще в дитинстві, збираючи альбоми репродукцій, карток улюблених митців; він мріяв, щоб фарби виробляли з коштовного каміння, що збільшило б силу звучання фарб [306, с. 44]. Ця нереалізованість В. Хлебнікова як художника компенсувалася геніальністю його поетичної та літературної діяльності.

Знайомство поета В. Хлебнікова з Д. Бурлюком відбулося на ґрунті іншого таланту Давида – поезії. Визначаючи творчу сутність поета, Д. Бурлюк писав: «Він був великим графоманом... Він був охопленим потоком слів. Витікав словами...» [94, с. 44]. Б. Лівшиць, прочитавши В. Хлебнікова, був вражений: «Я відчув лють вигнання і з почуття самозбереження був готовий відкинути Хлебнікова». Цей бюджетлянин оголяв корені слів, щоб дістатися до архаїчних прошарків, де прихований їхній первинний сенс: «Дихання дочасового слова війнуло мені в обличчя» [119, с. 12]. Опинившись у с. Чорнянка вперше 1910 р., В. Хлебніков потрапив під вплив мистецького ентузіазму Бурлюків. Успогадах про «Гілею» Б. Лівшиць писав: «Хлебніков, що гостював у Чорнянці за півроку до мене, також не уникнув загальної долі... ніде не навчаючись, він проявив себе справжнім живописцем. Давид показував мені жіночий портрет олією, його роботи: це було поза школою, поза напрямками, але дилетантизмом і не пахло». Д. Бурлюк «випробовував» живописом усіх своїх гостей, сам Б. Лівшиць цього іспиту не склав: «я виявився жахливо бездарний» [118, с. 10], – резюмував автор спогадів.

Щодо В. Хлебнікова, «першого визволителя вірша», неможливо навіть застосувати поняття футуризму. Його поетична творчість, філологічні дослідження значно глибші за культурними зрушеннями, ніж європейський футуризм. Тому В. Хлебніков надав свою назву авангардизму – «бюджетлянство», а його митці стали «бюджетлянами» – творцями майбутнього. В. Хлебніков створював «майбутнє» в той час, коли його соратники по авангардистському табору тільки відвойовували своє право на існування.

У його світі мови та цифр діяли «закони Велимира», вони руйнували звичні кордони інтелектуальних можливостей. У книзі «Час – міра світу» В. Хлебніков виявляв математичні закономірності історичного руху, державних змін та руху окремої «душі» [133; 134]. Якщо в дореволюційний період В. Хлебніков «перетворював» світ інтелекту, то пізніше з'явилися нариси соціального характеру – проекти післяреволюційного культурного будівництва. Архівні фрагменти щоденника В. Хлебнікова розкривають незвичний образ поета – будівника майбутнього пролетарського мистецтва:

«I. Завданням перших двох років було захоплення влади світовою працею, її оборона і будівництво.

II. Найбільшими зусиллями праці перше завдання до певної міри виконано.

III. Ми повинні на ділі показати, що життя революції (?) є кращим, ніж за царсько-купецького ладу...

Третє завдання перебудови наук має проходити під прапором створення мови трудового людства і ... представника майбутнього...» [20, арк. 10].

В. Хлебніков навіть пропонував «створити уряди окремих областей знань і мистецтв, розробити план світового втручання мистецтв у вулиці, в міста майбутнього, перетворювати помешкання та одяг» [20, арк. 11]. Ця революційна програма не співпадає з образом В. Хлебнікова, що був змальований у спогадах Д. Бурлюка. У 1912 р. В. Хлебніков був «поза життям практичним. Він був лицарем без страху і докору країни фантазиади, великих областей Нові». Саме таким В. Хлебніковим опікувався Д. Бурлюк, фінансуючи його перше видання «Дошки долі» [94, с. 46].

У 1910 р. Д. Бурлюк експонував свої роботи в Мюнхені на міжнародній виставці «Нового художнього об'єднання», де також брали участь такі відомі художники, як А. Дерен і П. Пікассо. Проте 1911 р. В. Кандинський і Ф. Марк після розриву з «Новим художнім об'єднанням» запросили Д. Бурлюка до Німеччини, до міста Мурнау, для участі у видавництві альманаху, який став основою для організації двох однойменних виставок.

У травні 1912 р. в Мюнхені вийшов у світ альманах «Der Blaue Reiter» («Блакитний вершник»), в якому було опубліковано статтю Д. Бурлюка «Дикуни» Росії» [87], де він описав авангардне мистецтво і його представників. Крім Д. Бурлюка, в альманаху було опубліковано статті М. Кульбіна, вірші М. Кузміна, уривки творів В. Розанова. На першій мюнхенській виставці «Блакитний вершник», яка відбулася в 1911 р., експонувалася робота Д. Бурлюка «Орач», яка зберігається в нью-йоркському музеї скульптора Х. Гросса [403].

Д. Бурлюк здійснив подорож Європою для знайомства з новими напрямками в мистецтві. Проте турне завадила перешкода – одруження в 1912 р. з Марією Никифорівною Єленевською (1894-1967 рр.), яка стала йому товаришем, помічником і вірним супутником у житті. У 1913 р. в подружжя народився син Давид (1913-1991 рр.) [395], майбутній скульптор і архітектор [13, арк. 1-2] (*див. додаток Д*).

У 1912-1914 рр. Д. Бурлюк поринув у бурхливу видавничу роботу з метою об'єднання поетів і художників, близьких до футуризму. Він активно з лекціями і доповідями пропагував принципи футуризму в поезії та кубізму в живописі. Разом із В. Маяковським і В. Каменським Д. Бурлюк із грудня 1913 до квітня 1914 рр. брав участь у турне футуристів Росією та Україною, виступаючи з читанням лекцій і віршів.

Особливо цікавими виявилися вечори футуристів в Одесі. Головною «приманкою» для глядачів, які хотіли побачити скандал, була розписана у футуристичному стилі касирка (в неї були покриті позолотою губи і ніс, а щоки розмальовані кабалістичними фігурами). 15 січня 1914 р. до Одеси приїхали Д. Бурлюк, В. Маяковський та В. Каменський. Коли вони зайшли до одного з ресторанів, то за декілька хвилин усі столики були зайняті. 16 січня 1914 р. у Російському театрі був аншлаг, який можна порівняти лише з приїздом Ф. Шаляпіна. Виступали по черзі: П. Пільський зі вступним словом про футуризм і футуристів; В. Каменський із відповіддю критикам футуризму і розповіддю про досягнення футуристів; Д. Бурлюк із лекцією

про кубізм і футуризм, ретроспективою історії мистецтва; наприкінці – В. Маяковський із розповіддю про досягнення футуризму. Після цього В. Каменський, Д. Бурлюк і В. Маяковський читали свої вірші. Публіка чекала скандалу, а його не було. Тому другий виступ 19 січня 1914 р. викликав значно менше зацікавлення [403].

Пропагандистська діяльність авангардистів-футуристів дратувала адміністрацію училища. Тому 1914 р. разом із В. Маяковським Д. Бурлюка виключили зі закладу «за участь у публічних дискусіях».

Отже, дослідження історичного і творчого зв'язку Д. Бурлюка з Херсонщиною свідчить про значний вплив культурної спадщини Таврійського краю на формування стилю, змісту мистецького новаторства художника. На території легендарної «Гілеї» розгорнулась творча й організаторська діяльність Д. Бурлюка протягом 1907-1914 рр. Художні виставки 1905, 1907 рр. (враховуючи харківську 1906 р.) стали першими «пробами пера» молодого, прогресивно налаштованого художника. Для Херсона експозиції 1905-1911 рр. мали значне культурне значення, адже ще на початку ХХ ст. відмітною рисою міста була нестача культурних заходів і закладів. Особливо проблемним залишалось питання про розвиток художньо-естетичних смаків городян, картинні виставки були відсутніми взагалі. Але вже в 1910-х рр. його мешканці сперечалися з приводу новітніх тенденцій у мистецтві. І в цьому процесі «громадського виховання» важлива роль належала Д. Бурлюку та його родині. Перші статті про мистецтво, сучасні виставки, лекції і навіть публічні скандали були пов'язані з іменами Бурлюків та їхніх однодумців. З іменем Д. Бурлюка «таврійський період» увійшов в історію авангардного руху.

Сім'я Бурлюків мала значний вплив на початковий етап становлення авангарду – 1907-1914 рр. Цей етап мав свої особливості: по-перше, він визначив формування нових тенденцій у мистецтві, підґрунтям яких були західні мистецькі новації у вигляді імпресіонізму, пуантилізму, однак європейські течії стали тільки лабораторним матеріалом для розвитку

самобутності українського авангарду. По-друге, культура авангарду формувалася в процесі взаємного проникнення елементів і традицій двох культур – української та російської, носіями яких були художники, культурні діячі, для їхньої творчості та амбітних планів не існувало кордонів і «національних хатинок». Символом українського та російського авангардного руху став «вірний син України» Д. Бурлюк – «батько російського футуризму».

У 1910-1912 рр. відбувся процес консолідації молодих творчих сил, формування естетичних та ідеологічних основ авангардного руху. Запропонована М. Кульбіним «нова» психологія мистецтва – чуттєво-образне сприйняття природи – стала імпресіоністичним місточком до створення вітчизняними митцями естетики примітивізму. Кожний із художників шукав свій шлях до мистецького оновлення. Для Володимира і Давида Бурлюків він був пов'язаний з історією і культурою України.

Укріплення авангарду в мистецтві супроводжувалося творчими і публічними баталіями з представниками класичної школи. Новатори від мистецтва позиціонували себе як «авангардний» творчий загін, здатний здійснити реформування естетичних і соціальних основ життя. Для Д. Бурлюка (як одного з реформаторів) Херсонщина стала творчим плацдармом, де зароджувалися найбільш сміливі проекти, здійснювалися мистецькі експерименти, визначався шлях авангардного художника і літератора.

3.3. Внесок Д. Бурлюка в розвиток українського авангарду

До Першої світової війни в європейській культурі панував реалізм. Світ тоді уявлявся гідним його реалістичного зображення. Особистість художника, його смаки та вподобання могли виявитись у виборі жанру, композиції, у перевазі форми чи кольору. Перша світова війна і післявоєнна нестабільність призвели до того, що світ утратив гармонійність і раціональність в очах художників, його реалістичне відбиття було

позбавлене сенсу. Тому на перший план вийшло не адекватне відображення світу, а показ художником свого власного бачення. Це проявилось у вигляді абстракціонізму, сюрреалізму й авангарду.

Одним із нових напрямів у літературі та мистецтві був авангард, що виник на ґрунті анархічного, суб'єктивного світорозуміння. Звідси – розрив із попередньою реалістичною традицією, формалістичні пошуки нових засобів художнього вираження.

Серед об'єднань авангардистів, що функціонували в роки Першої світової війни, слід виділити діяльність видавництва «Сьогоднішній лубок» (серпень 1914 р.), куди входили Д. Бурлюк, К. Малевич, А. Лентулов, та В. Маяковський. У результаті їхньої роботи було випущено близько 50 листівок і понад 20 плакатів із гострими сатиричними текстами В. Маяковського та карикатурами художників-авангардистів. Листівки і плакати об'єднали в собі специфіку наївно-примітивної художньої мови з індивідуальною манерою кожного художника [414].

У січні 1914 р. в Росію приїхав лідер італійських футуристів Т. Марінетті. Це стало своєрідним поштовхом до об'єднання авангардистів. Важливу роль у цьому процесі відіграв Д. Бурлюк. Він задумав створити періодичний друкований орган, який повинен був стати своєрідною трибуною для представників футуризму Російської імперії. Для вказаної мети було створено «Видавництво Першого Журналу Російських Футуристів». У проспекті, який сповіщав про швидкий вихід журналу, серед учасників слід відмітити Д. Бурлюка, М. Бурлюка, К. Малевича, О. Екстер, Т. Марінетті, Ф. Леже. Передбачалося, що журнал буде виходити шість разів на рік «книгами в 160-200 сторінок, з оригінальними малюнками» накладом 1 000-1 500 екземплярів і складатиметься з п'яти розділів: поезія, проза, теорія і полеміка, бібліографія і художня хроніка. У редакційну п'ятірку «Першого Журналу ...», крім гілейців Д. Бурлюка (живопис, література), В. Каменського (проза), В. Маяковського (поезія), увійшли представники

«Мезоніну поезії»: К. Большаков і В. Шершеневич (бібліографія, критика) [204, с. 123-125].

Головний редактор журналу В. Каменський знехтував своїми обов'язками, а Д. Бурлюк під час підготовки журналу до друку був у від'їзді. У результаті ніким не контрольований В. Шершеневич розвинув бурхливу діяльність із редагування журналу і перевидання альманаху «Дохлая Луна». Здвоєний (№ 1/2) 160-сторінковий номер «Першого Журналу Російських Футуристів» вийшов 22 березня 1914 р. Проте він виявився далеким від задумів видавця.

У «Першому Журналі Російських Футуристів», крім усього іншого, виявилось багато друкарських помилок і погрішностей. М. Матюшина, наприклад, назвали «Мітюшиним», стаття М. Бурлюка «Supplementum до поетичного контрапункту» надрукована двічі підряд. Проте за всіх вказаних недоліків на сторінках журналу вдалося представити значний матеріал. Поезія і Д. Бурлюка, і В. Каменського мала найбільш авангардний вигляд. Д. Бурлюк у своїх віршах широко використав шрифтові виділення. У «залізничних» віршах він позначав рух потягу змієподібною кривою тексту. В. Каменський розмістив шість своїх «Залізобетонних поем» з однойменної книги, що вийшла раніше. На сегментованій сторінці різними шрифтами було надруковано стовпчики слів і фраз, побудовані на фонетичних і смислових асоціаціях. У розділі «Теорія і полеміка» було поміщено статтю М. Бурлюка (за участю Д. Бурлюка) «Поетичні начала», своєрідний маніфест, що пояснював друкарські експерименти футуристів [204, с. 123-125].

У 1915 р. помер батько Д. Ф. Бурлюк, тому сім'я переїхала до старого маєтку Михайлево поблизу станції Пушкіно [178, с. 17]. А вже влітку 1915 р. Д. Бурлюк разом із дружиною перебрався до її маєтку, який знаходився в Башкирії, далеко від великих міст, поблизу Уфи, у районі невеликої станції Ігліно. Після повернення до сім'ї в Башкирію за два роки було написано близько 500 футуристичних картин [394, с. 12]. Протягом 1916-1917 рр.

Д. Бурлюк брав участь у трьох виставках Уфимського художнього гуртка [98, с. 3-4]. Іноді відвідував Москву заради участі в останніх виставках «Бубнового валета» (листопад-грудень 1916 р., листопад-грудень 1917 р.) [394, с. 12]. Цього ж таки 1917 р. Д. Бурлюк провів персональну виставку в Самарі.

У Москві Д. Бурлюк знову зустрівся з В. Кандинським, для якого Перша світова війна стала справжньою особистою трагедією. В. Кандинського, який проживав в Німеччині, було заарештовано, він втік до Швейцарії, а потім повернувся до Москви. Д. Бурлюк і В. Кандинський узимку 1914-1915 рр. винаймали на двох студію на п'ятому поверсі Гніздиківського провулку. Коли ж у Д. Бурлюка 1915 р. народився син Никифор, В. Кандинський став його хрещеним батьком [403]. Никифор (Микола) Давидович Бурлюк (1915-1995 рр.) у майбутньому обрав професії живописця та журналіста [13, арк. 1-2] (*див. додаток Д*).

Революційні події 1917 р. стали початком особистої трагедії Д. Бурлюка, а також членів його родини. В архівних уривках В. Маркова до історії футуризму є запис: «Усі троє Бурлюків (*брати Давид, Володимир, Микола – І. К.*) рано чи пізно гинули для футуризму» [39, арк. 27]. Що мав на увазі дослідник? Стосовно Володимира, В. Марков повторив факт загибелі художника в діючій армії 1915 р., хоча на сьогодні відома інша дата смерті – 1917 р. В. Бурлюк 1 жовтня 1915 р. закінчив Московське Олексіївське військово-училище. У 1916 р. його мобілізували в діючу армію, де він дослужився до лейтенанта. Служив у військовому з'єднанні під командуванням французького генерала Г. Гуро в Салоніках (Греція), де й загинув у 1917 [402]. Що стосується Миколи, то його доля була не менш трагічною. У 1916 р. його було мобілізовано до армії, служив він в електротехнічному батальйоні. 15 липня 1917 р. М. Бурлюк закінчив школу інженерних прапорщиків, після чого був направлений на Румунський фронт і в 9-му радіодивізіоні виконував обов'язки помічника начальника навчальної команди, а пізніше став начальником радіотелеграфної навчальної школи.

1918 р. після роззброєння дивізіону білогвардійцями М. Бурлюк пішов у запас і до червня цього року служив в управлінні землеробства Молдавської республіки, а з серпня став прикажчиком у маєтку Скадовських (село Білозерка Херсонської області). У листопаді 1918 р. після оголошеної гетьманом України П. Скоропадським мобілізації М. Бурлюк як офіцер пішов до Одеси, у радіодивізіон, пізніше перейшов на бік С. Петлюри, а з початку грудня 1918 р. – до білих. У квітні 1919 р. залишився в Одесі і служив до травня в Червоній армії, після чого перейшов на службу в морську прикордонну варту [389, с. 13]. Уже в червні 1919 р. він звільнився зі служби і як агроном виїхав до Херсона, а потім у село Вірьовчине до рідних. Із червня до серпня 1919 р. жив у селі, але потім виїхав до Олешків (Дніпровський повіт Таврійської губернії) для того, щоб підшукати службу вчителя та не потрапити до білогвардійської мобілізації. Проте, згідно з оголошеною мобілізацією, знову потрапив до білогвардійців. За службу в Червоній армії зазнав гонінь. М. Бурлюка понизили в чині до рядового телефоніста і направили на фронт проти Н. Махна. Після наступу Червоної армії М. Бурлюк втік від білих, переховуючись в Олешках, Херсоні та Голій Пристані до грудня 1920 р. [403].

Вважаючи, що громадянська війна закінчилась, М. Бурлюк сам з'явився до комісаріату, щоб стати на облік. Незважаючи на те, що він служив у Червоній армії і мріяв повернутися до мирного життя, Надзвичайна трійка прийняла рішення розстріляти М. Бурлюка як шпигуна врангелівської армії та «підозрілу особу, яка у будь-який момент свою зброю може підняти для придушення влади робітників і селян [70, арк. 2]. Вирок було виконано 17 грудня 1920 р.

Стосовно Д. Бурлюка мається на увазі «творча загибель» першого футуриста після 1920 р. На думку В. Маркова, американський період творчості Д. Бурлюка був тільки слабким повторенням тих літературно-мистецьких новацій [39, арк. 47], які зародилися і розквітли на рідній землі.

У 1918 р. Д. Бурлюк повернувся до Москви, де брав участь в оформленні «Кафе поетів». Разом із В. Маяковським і В. Каменським видав московський номер «Газети футуристів», із «Маніфестом Летючої Федерації Футуристів» і «Декретом № 1» «Про демократизацію мистецтва». «Газета футуристів» відіграла значну роль у підтримці загального тону футуристичного руху в Росії та Україні. Д. Бурлюк, незважаючи на колишні образи, пропонував чесне змагання на ниві мистецтва: «... усі напрями мають бути представлені на своєрідному конкурсі уловлення сердець, приречених на красу. Геть чини, іспити, звання – хай живе комунальне начало» [35, арк. 2]. У цій боротьбі має перемогти той митець, творчість якого завоює більше прихильників і послідовників. Єдиним критерієм перемоги є майстерність, сучасність і популярність мистецтва. До внутрішньої та зовнішньої свободи мистецтва прагнули всі новатори, соціальна революція створювала ілюзію повної свободи, тому й була підтримана авангардистами. «Революція форми – футуризм» – проголошується безумовною складовою «революції змісту» – соціалізму й анархії [35, арк. 2]. Саме ця формула визначала ідейний зв'язок історичних та мистецьких процесів, які відбувалися в авангардному русі.

Активна громадська позиція, бажання сформувати новий соціальний і культурний світопорядок – характерна риса українського авангарду, яка виділила його з-поміж інших мистецьких напрямів в історії культури, але водночас стала його трагедією. Із перших кроків свого існування авангард прагнув до глобальних перетворень. Так, на одному з виступів у Політехнічному музеї Д. Бурлюк проголосив, що футуризм – це поняття широке, як океан, воно не замикається в рамках мистецтва, не відокремлюється від життя. Називаючи себе і своїх сподвижників представниками нового і сучасного людства, Д. Бурлюк відводив новаторам значну історичну роль у справі революційного перетворення життя – «ножем наступу спороти череву буржуазії-міщан-обивателів» [109, с. 139].

Із 1918 до 1919 р., гнаний війною та розрухою, Д. Бурлюк разом зі своєю сім'єю – дружиною і двома синами – виїхав спочатку в Томськ, потім –

Нікольск-Усурійський і Владивосток. Усюди пропагував своє мистецтво, заробляв гроші для утримання сім'ї: дружини і двох маленьких синів. Активно допомагала Д. Бурлюку в його «сибірському турне» молодша сестра Маріанна. Вона була співачкою і декламувала вірші В. Маяковського, В. Каменського, В. Хлебнікова. Друзі-футуристи створили групу «Творчість», яка видавала журнал; займалися театром, поезією, живописом. Перед самим від'їздом 1918 р. Д. Бурлюк видав книгу віршів «Лысеющий хвост» [390].

Разом зі своїм другом художником В Пальмовим, який пізніше жив в Україні та помер у Києві (див. додаток А), Д. Бурлюк дістав візу і поїхав до Японії. 1 жовтня 1920 р. військовий корабель, на якому подорожувала сім'я Д. Бурлюка, досяг берегів Японії. І вже за два тижні в Токіо відкрилася його виставка, так званий «Ляпас громадському смаку», яка дала поштовх поширенню футуризму в Японії та захопленню ним у середовищі молодих японських художників. Вони пізніше створили гурт «Мірайха Бі-джуцу Кьокай» («Товариство футуристичного мистецтва») [394, с. 13]. Д. Бурлюк побував із 18 виставками в Токіо, Йокогамі, Нагої, Кіото, Осаці, Кобе, Кагосімі, Кумамото, Фукуоці. Сприйняття творчості Д. Бурлюка в Японії не було однозначним. Демонстрація «Першої виставки російських художників» у Токіо, Кіото, Осаці пройшла з надзвичайним ентузіазмом. Японці чекали на зустріч із художником та оригінальними творами футуризму. Сам Д. Бурлюк своїми коментарями, поведінкою та перформенсами слугував кращим поясненням та живою ілюстрацією нового мистецтва. Друга виставка, організована художником після повернення з о. Огасавара, отримала негативну реакцію критики. Водночас навіть найбільш пристрасні критики схвально відзначили імпресіоністичні пейзажі художника. Щодо творів, виконаних у кубофутуристичному напрямі, критики знайшли їх недостатньо динамічними. Відновлення зацікавленості творчістю Д. Бурлюка спостерігається лише після виставки в Кобе, де художник отримав позитивні відгуки [407].

Сюжетно-тематичний репертуар робіт японського періоду Д. Бурлюка вирізнявся широким діапазоном: портрети, пейзажі, натюрморти, жанрові сцени праці та побуту японців. Більша частина творів за художніми завданнями та засобами вирішення їх належить до реалізму й імпресіонізму, що зумовлено прагненням передати якомога точніше особливості флори та фауни Японії. Низка творів японського періоду заснована на натурних спостереженнях, що характеризувалися художнім узагальненням та алегоризмом, кубофутуристичним рішенням теми. Апеляція Д. Бурлюка у творах, присвячених Фудзі, до класичних взірців японського мистецтва не означала прагнення опанувати його художню систему. У такий спосіб мистець намагався передати образ Фудзі як уособлення всієї Японії. До кращих живописних творів 1921-1922 рр. слід віднести праці Д. Бурлюка «Портрет родини Морімото», «Рибалки в Тихому Океані», «Пильщик червоного дерева», «Японка, що збирає рис». В останньому творі найбільш яскраво простежуються традиції іконопису та української колористики [376, с. 15-16].

Проте Д. Бурлюк ніколи не забував про своє остаточне місце призначення – Сполучені Штати Америки. У роки громадянської війни обстановка в Росії та Україні була складною. Після розстрілу брата, Миколи Бурлюка, Давид зрозумів, що повертатися йому на батьківщину небезпечно.

Він звернувся до посольства США за дозволом на виїзд до Америки. Дозвіл було надано, і 17 серпня 1922 р. на борту пароплава «Імператриця Росії», маючи в багажі 200 живописних полотен, Д. Бурлюк прибув до США. Він оселився на Лонг-Айленді в Нью-Йорку і прожив тут до кінця життя [250].

Коли Д. Бурлюк прибув до США, журнал «Космополітен» опублікував статтю, в якій зазначив, що Д. Бурлюк є видатним художником нового часу. А про його національність було чітко сказано: «козак, який народився в Україні» [394, с. 13].

У США Д. Бурлюк потрапляв в абсурдні ситуації. Тут основою живопису був реалізм і тому такі терміни, як «футуризм», «кубізм», були схожими на лайку. Але завдяки тому, що в США продавались картини художників-авангардистів М. Шагала, В. Кандинського, А. Архипенка, – бо на батьківщині мистецтво авангарду переслідувалось, – зростала популярність і реклама творчості Д. Бурлюка. І в 1925 р. до художника-емігранта прийшов успіх. Він взяв участь у виставці в галереї Г. Неймана. У 1929 р. Д. Бурлюк повернув у бік реалізму і вступив у літературно-художнє товариство «Клуб Джона Ріда», виконуючи замовлення на гасла й плакати. У 1930 р. прийняв американське громадянство. Під час перебування В. Маяковського у США (1925 р.) останній згадував: «Завжди з любов'ю думаю про Давида. Чудовий друг. Мій досвідчений учитель. Бурлюк зробив із мене поета...» [394, с. 13].

У 1932 р. в Москві відбулася виставка «Американські художники Клубу Джона Ріда», де брав участь також Д. Бурлюк. Його роботи показували в Харкові й Ленінграді.

Д. Бурлюк працював у нью-йоркській газеті «Русский голос», де багато років вів художньо-літературну рубрику. У США Д. Бурлюк продовжував діяльність книговидавця [230], опікувався журналом «Color and Rhyme» («Колір і рима») [378]. Водночас він виявився не надто гарним редактором, і більшість його книг вийшли з друку з друкарськими помилками і погрішностями в макеті [390]. Дружина Д. Бурлюка Марія Никифорівна також займалася творчою діяльністю. Вона була видавцем журналу «Color and Rhyme», а також директором приватної художньої галереї.

На початку 50-х рр. ХХ ст. Д. Бурлюк відвідав Францію, місця, де жив і творив Ван Гог. На запрошення Спілки письменників у 1956 р. Д. Бурлюк із дружиною приїхав до Москви, де провів два місяці, виїжджаючи до Ленінграду, Криму, Кавказу. На той час художнику було 74 роки. Він активно цікавився виставками, музеями, театром. Щодо політичної орієнтації Д. Бурлюка, то він дотримувався прокомуністичних поглядів [287, с. 32-33].

Д. Бурлюк у похилому віці зберіг добру пам'ять і часто читав уривки віршів різними мовами, постійно працював. За часів хрущовської відлиги Д. Бурлюк зробив спробу повернутися до культурного життя України. У 1962 р. він надіслав листа з проханням дозволити зробити виставку Д. Бурлюка та американських художників у музеї в Києві. Міністерство культури СРСР рішуче відмовило «емігранту». Виставка доїхала до Праги, де мала успіх, але до України так і не пробилася. Разом із дружиною Д. Бурлюк встиг зробити семимісячну кругосвітню подорож, завітав до Австралії, де тісно спілкувався з представниками української діаспори.

Давид і Маруся Бурлюки були в СРСР ще раз – 1965 р., і теж на запрошення Союзу письменників. Записів про цю поїздку майже не залишилося. Можливо, причиною тому був вік – Д. Бурлюку було вже 83 роки. Відомо лише, що під час цього приїзду Д. Бурлюк намагався обміняти свої старі роботи, що зберігалися в українських музеях, на нові, але йому відмовили, запропонувавши прийняти радянське громадянство [403].

15 січня 1967 р. на Лонг-Айленді в Нью-Йорку Давида Давидовича Бурлюка не стало [3, арк. 6-7]. Цьогоріч померла і його дружина Марія Никифорівна, проживши лише півроку після смерті чоловіка [394, с. 14].

Перебуваючи в еміграції, Д. Бурлюк сумував за Україною. Урбанізм США був чужий Д. Бурлюку, його авангардизм мав глибокі національні, козацькі корені. Щоденникові записи містять багато ліричних описів рідної природи, із чарівним захопленням він пригадував: «... то дивно спокійний стан, то дивно чистий настрій, який навів на мене ... степ. Його я бачив тоді, коли степ прокидається в повному розумінні цього слова, не можу не пригадати:

«Свіжий вітер тихо віє,

Життям дихає степ...» [12, арк. 5]

У США художнику не вистачало духовної енергії рідної землі. Можливо, саме тому він мріяв про повернення на батьківщину. Він нагадував про себе тим, що надсилав книги до малої батьківщини – Лебединського

художнього музею та бібліотек. Із-за океану він намагався реабілітувати своє ім'я як одного з тих, хто розпочинав футуризм і яке було викреслено з історії авангарду початку ХХ ст. радянською історичною наукою.

Це при тому, що в Лондоні на торгах аукціону «Сотбіс» у 2007 р. зафіксовано український рекорд. Картину Д. Бурлюка «У церкві», написану у футуристичній манері, продали за 650 тис. доларів. Важливо, що стартова ціна склала лише 160 тис. доларів. Довкола полотна спостерігався справжній ажіотаж. Адже живопис початку ХХ ст. почав стрімко дорожчати. На жаль, особу покупця встановити не вдалося [417].

Про Д. Бурлюка фактично згадали лише в 1990-і рр. 125 років від дня народження митця Сумщина відзначила проектом «Будетлянин Давид Бурлюк». У рамках заходу було проведено міжнародний художній пленер у Лебедині та виставку «Рід Бурлюків – уродженців села Рябушки», відкрито меморіальну дошку [328, с. 18].

Отже, 1914-1920 рр. – це останній період перебування Д. Бурлюка в Україні. Перша світова війна 1914-1918 рр., революційні події 1917-1920 рр. призвели до згасання активної творчої діяльності, а також принесли родинні та особисті трагедії. Загинули рідні брати Давида Бурлюка – Микола та Володимир, а він із сім'єю був змушений емігрувати в Японію, а потім – у США. Проте навіть у трагічні роки війн, революцій та еміграції Д. Бурлюк не забував про Україну, залишаючись її вірним сином. Д. Бурлюк – із козацького роду. Народився на хуторі Семиротівка Лебединського району на Сумщині. З авангардним епатажем він заявляв, що Україна в його особі «має свого найвірнішого сина».

В японських творах митця простежуються традиції іконопису та української колористики, а з США Д. Бурлюк надсилав книги до музеїв і бібліотек малої батьківщини.

Д. Бурлюк створив тисячі картин, написав сотні віршів, десятки романів та оповідань. Поет і художник приніс світову славу Україні. Знаковим є той факт, що картини творця стають рекордсменами продажів найпрестижніших

аукціонів і галерей світу. Віддати шану Д. Бурлюкові належить українцям. Адже творча спадщина Д. Бурлюка – це наше національне духовне багатство.

Висновки до розділу 3

Д. Бурлюк увійшов в історію українського авангардного руху. Його творча, організаторська, просвітницька діяльність на теренах України і Росії сприяли формуванню футуризму – одного з напрямів авангардного мистецтва початку ХХ ст. Завдяки художнику Д. Бурлюку поєдналися художні новації західного мистецтва та українська культурна спадщина.

На формування світогляду Д. Бурлюка вплинула низка факторів: переломний історичний час (російсько-японська війна 1904-1905 рр., російська революція 1905-1907 рр., Перша світова війна 1914-1918 рр., революційні події 1917-1920 рр.); навчання в гімназіях (Суми, Тамбов, Твер), художніх навчальних закладах (Казань, Одеса) та мистецьких академіях (Мюнхен, Париж); спілкування зі всесвітньовідомими художниками (П. Ренуар, К. Моне, Ф. Кормон, В. Діц, А. Ашбе, К. Костанді).

Досліджуючи шлях творчого становлення художника Д. Бурлюка, було зроблено декілька біографічних уточнень із використанням даних архівного щоденника Давида за 1898-1900 рр. За документом було визначено час перебування Д. Бурлюка у Тверській гімназії – із вересня 1898 р. до квітня 1899 р., уточнено дату вступу до Казанської художньої школи – вересень 1899 р. За мовними і змістовними фрагментами щоденника було зроблено висновок про належність газетних публікацій за 1899, 1905 рр. авторству Д. Бурлюка.

Час проживання сім'ї Бурлюків в економії графа О. Мордвинова – с. Чорнянка – співпадає з хронологічними межами «таврійського періоду» мистецького авангарду – 1907-1914 рр., тому є особливою сферою наукових зацікавлень для істориків та краєзнавців.

На теренах Херсонщини протягом 1905-1911 рр. розвивалась творча й організаторська діяльність Д. Бурлюка. Художні виставки 1905, 1907 рр.

стали першими у творчій біографії прогресивно налаштованого художника. У 1905 р. Д. Бурлюк дебютував у херсонських газетах і як мистецький аналітик. У теоретичних статтях він розкрився не тільки як освічена, а й як небайдужа людина до культурного життя провінційного міста Херсон. Художні виставки, організовані братами Бурлюками, дискусії з відвідувачами, газетна полеміка, лекції про футуризм – усе це методи естетичного виховання херсонців, які дали суттєвий прогресивний результат. Про це свідчить аналіз літопису газетних статей.

У 1910-1912 рр. відбувся процес консолідації молодих творчих сил, формування естетичних та ідеологічних основ авангардного руху. У працях Д. Бурлюка «Кубізм», «Дикуни» Росії» обґрунтовуються художні новації, завдання та прийоми авангардного мистецтва. Зміцнення «лівих» сил у мистецтві супроводжувалося творчими і публічними баталіями. Новатори від мистецтва позиціонували себе як «авангардний» творчий загін, здатний здійснити реформування естетичних і соціальних основ життя. Для Д. Бурлюка (як одного з організаторів авангардного руху) Херсонщина стала творчим плацдармом, де зароджувалися сміливі проекти, здійснювалися мистецькі експерименти, визначався шлях новаторського художника і літератора. Мистецтво художника сформувалось під впливом національних джерел: стародавньої скіфської культури, яка стала символом усього авангардного руху. Іншим джерелом слід визначити народне прикладне мистецтво, зразки якого збирав Д. Бурлюк. Стилістика архаїчного мистецтва зі спрощеними формами і лініями малюнка стала частіше з'являтися у творчості Давида, графічні зображення давали можливість лаконічно і жваво передати відчуття, натуру. У футуристичних виданнях гілейців графічний малюнок поєднувався з поезією.

Подані в роботі архівні, мемуарні матеріали доповнюють портрети діячів українського авангарду та підкреслюють роль Д. Бурлюка в консолідації сил «лівого» мистецтва. Завдяки особистим, мистецьким, організаторським здібностям Д. Бурлюка підтримувався талант молодих і

невідомих, сміливо відстоювалися художні новації, виникло творче об'єднання «Гілея», яке залишило український слід в історії авангарду.

Утворення «Гілеї» на таврійській землі українськими та російськими митцями стало символічним. Мистецтво зруйнувало територіальні, ідеологічні кордони, навіть генеалогічні, адже поет російської революції В. Маяковський походив від запорізьких козаків, а його дід був мешканцем м. Берислав Херсонської губернії. Чорнянка надала молодим силам простір для найсміливіших експериментів у мистецтві, поезії і театрі. Від чорнянської студії братів Давида й Володимира дух мистецького пошуку і сміливих новацій попрямував до столичних виставок. Таврійська земля формувала гілейський образ українського футуризму.

Образи учасників авангардного руху відтворюють час, історичні події в індивідуальному ставленні до них. Історія вже не сприймається як статистична довідка, вона наповнюється інтелектуально-духовним, емоційним змістом. Соціальні перетворення початку ХХ ст. втручаються в художнє життя, порушується відносна відокремленість сфери естетики, мистецтво стає соціальним явищем з активним перетворювальним характером. Історично зумовленою подією стало утворення товариства бюджетлян-гілейців, мистецька й організаторська діяльність його представників сприяла формуванню нової естетики мистецтва, вплинула на характер соціокультурних процесів. Художнє товариство проіснувало недовго – до 1914 р., події Першої світової війни внесли свої корективи в життя кожного з гілейців. Однак консолідація творчих сил на таврійській землі увійшла в історію українського авангардного руху і позначилася на творчому формуванні особистості Д. Бурлюка.

ВИСНОВКИ

Бурлюк Давид Давидович – нащадок запорозьких козаків, художник, письменник, теоретик мистецтва, один із засновників українського авангарду. Мав широкий стилістичний діапазон – від реалізму й імпресіонізму до кубофутуризму, дадаїзму й абстракціонізму. Пройшовши періоди захоплення імпресіонізмом, неопримітивізмом та іншими модерними мистецькими течіями, Д. Бурлюк став ідеологом українського футуризму як у живописі, так і в літературі. Перші авангардні видання групи «Гілея» з'явилися стараннями Д. Бурлюка в Херсоні та Каховці, а вже звідти потрапили в Москву, несучи в собі не лише авангардне мислення, а й українську лексику та тематику. У середовищі лівих художників Російської імперії, які захоплювалися ідеями Космосу і Всесвіту, Д. Бурлюк вважався особливим за його український патріотизм.

У 1920 р. Д. Бурлюк емігрував до Японії, де провів два роки. Він вплинув на сучасний японський живопис, а історики мистецтва вважають його родоначальником японського футуризму. Японців, великих майстрів гравюри на дереві, Д. Бурлюк навчив робити ліногравюри, ставши основоположником японської гравюри на лінолеумі. У 1922 р. він переїхав до США, де прожив 45 років. Відомий американський мистецтвознавець А. Барр порівняв його роль у світовому мистецтві з роллю П. Гогена.

Дисертація представляє дослідження ролі Д. Бурлюка в історії українського авангарду 1907-1920 рр. Соціокультурний феномен авангардного мистецтва за глобальністю культурних перетворень належить до епохальних подій, що вплинули на формування естетики, акумулювали провідні наукові, філософські, соціальні тенденції свого часу. У дисертації розглянуто історичні питання авангардного руху, національний характер українського авангарду, виявлено роль творчої особистості в його становленні.

Результати дисертаційного дослідження в загальних рисах зводяться до таких висновків:

1. На основі наукового аналізу історіографічної та джерельної бази з'ясовано ступінь вивчення теми, визначено повноту науково-теоретичного обґрунтування.

Стан наукової розробки проблеми характеризується працями представників дореволюційної, радянської, сучасної української та зарубіжної історіографії. Більшість учених розглядає культурологічну складову авангарду і лише побіжно торкається діяльності Д. Бурлюка. Дореволюційні автори намагались зрозуміти ідейний зміст авангардної творчості, його національну природу, виявити характерні відмінності вітчизняного та італійського футуризму, і лише О. Закржевський згадував про діяльність Д. Бурлюка. Радянська історіографія практично не вивчала історію авангарду, так як нова авангардна естетика не відповідала концепції пролетарського мистецтва. Процес дослідження авангарду фактично почався лише з 80-х рр. ХХ ст. Проте творчості Д. Бурлюка не було приділено належної уваги. Сучасні українські дослідники звертають увагу на процеси розвитку авангарду. Серед праць, що присвячені здобуткам Д. Бурлюка, слід виділити монографії О. Ноги та Б. Калаушина, де показано вплив української, російської та європейської культур на формування громадських і мистецьких позицій теоретика авангардного руху. Д. Горбачов вважає місцем народження поетичного футуризму Херсонщину. Теоретичні міркування зарубіжних дослідників аналізують естетичну і соціальну природу авангарду, виявляючи протиріччя мистецького розвитку та його зв'язок із загальноісторичними процесами. Роботи К. Грей і Дж. Боулта виділяють специфіку українського центру розвитку авангарду і роль у цьому процесі Д. Бурлюка.

Джерельна база дисертаційного дослідження складається з кількох груп документів і матеріалів, які виявлено в архівах та музеях Москви, Києва, Одеси, Херсона: діловодна документація; джерела особового походження

(спогади, мемуари, щоденники, епістолярна спадщина); періодична преса; зображальні джерела (каталоги художніх виставок, футуристичні книги). Її особливості пов'язані зі специфікою досліджуваної проблеми.

Методологічні основи дослідження базуються на принципах історизму й об'єктивності, системності та комплексності. Також використано такі методи досліджень: перехресного співставлення джерел, філософсько-історичний, порівняльний, біографічний, періодизації, операціоналізації понять; системний (конвергентний); структуралізму та культурологічний.

Огляд історіографії, джерельної бази, принципи й методи наукового пізнання дозволяють найбільш адекватно відобразити процеси історичної сутності. Поєднання їх дає можливість уникнути суб'єктивних оцінок, залишитися на об'єктивно-науковій точці зору та забезпечує достовірність результатів дослідження впливу Д. Бурлюка на авангардний рух України.

2. В історичній науці не існує і єдиної періодизації українського авангарду. Нами на основі досвіду попередників створено власну періодизацію українського авангардного руху: перший період (1900-1907 рр.) – передумови авангардних процесів, початки змін у світоглядно-філософському осягненні дійсності, формування нових естетичних форм, боротьба з мистецькими традиціями класицизму; другий період (1907-1916 рр.) – початок і розквіт українського авангардного руху, утворення радикальних напрямів у суспільно-мистецькому середовищі, формування програмних установок, об'єднань, соціалізація мистецьких процесів; третій період (1917-1920 рр.) – політизація культурних процесів, початок ідеологічної боротьби проти авангарду на території України, еміграція Д. Бурлюка.

Не менш важливим у контексті дисертаційного дослідження є вивчення етапів діяльності Д. Бурлюка як основоположника українського авангарду: перший етап (1882-1906 рр.) – формування світогляду Д. Бурлюка; другий етап (1907-1914 рр.) – «таврійський період» творчості Д. Бурлюка, активна виставкова і теоретична діяльність; третій етап (1914-1920 рр.) – згасання активної творчої діяльності, родинні й особисті трагедії; четвертий

етап (1920-1922 рр.) – японський період у творчості Д. Бурлюка; п'ятий етап (1922-1967 рр.) – видавнича, організаційна та творча діяльність Д. Бурлюка у Сполучених Штатах Америки. До кола завдань дисертаційної роботи входить вивчення перших трьох етапів діяльності Д. Бурлюка.

3. Період формування та розквіту українського авангарду припадає на 1907-1916 рр. Становлення авангардного руху на початку ХХ ст. відбувалось у взаємному зв'язку культурних і соціально-історичних процесів. Культурний вибух став наслідком еволюційного розвитку і водночас концентрацією радикально нових, перетворювальних естетичних сил. Політика національної дискримінації, що проводилася російським царським урядом, не сприяла утворенню українського культурного середовища в межах країни, тому українські митці змушені були ідейно формуватися в інших мистецьких центрах: європейських, російських. Однак історичні реалії мали й позитивні наслідки: на рівні міжособистісних відносин відбувався культурний обмін, українські художники залучалися до прогресивних новацій європейського мистецтва. В авангарді новаторського руху опинилися українські митці – Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Богомазов. Їхній живопис поєднав свободу творчої реалізації та колорит національної культури. У результаті виник новий напрям мистецтва – кубофутуризм. Проявом концептуально-ідейного новаторства стала назва українсько-російського авангарду – «будетлянство», другим ім'ям новаторів було «гілейці».

Революція форми, запропонована футуристами, мала стати частиною революції змісту та духу – соціальним і світоглядним зрушенням, початок яких знаменували революційні події 1917-1920 рр. У своїх намірах зробити мистецтво вільним теоретики сподівалися на його відокремлення від держави та знищення привілеїв і будь-якого контролю. Енергія руху і перетворення, що притаманна авангардному мистецтву, у 1917 р. поєдналася із соціально-політичними процесами революційних змін, і це було зумовлено збігом програмних установок революційних мистецьких та політичних сил. Маніфести і звернення футуристів сповнені оптимізму з приводу майбутніх

змін у галузі мистецтва та соціального життя, від свободи мистецької «Творчості» до свободи «Духу» – у таких перспективах бачили футуристи майбутнє. Статті державних діячів визначають характер культурної політики більшовиків, яка зазнала значних змін від часів революції до зростання ідеологічної обмеженості культури 20-х рр. ХХ ст. Авангардне прагнення свободи, підтримане пролетарською владою в перші роки, стало непотрібним у подальшому будівництві тоталітарного суспільства.

4. На формування світогляду Д. Бурлюка як художника-новатора вплинула низка факторів: переломний історичний час, навчання в гімназіях (Суми, Тамбов, Твер) та художніх навчальних закладах (Казань, Одеса), де Д. Бурлюку поталанило брати уроки в О. Веніга, Г. Медведєва, а також відомих художників К. Костанді, Г. Ладиженського. Принциповий вплив на формування художніх поглядів Д. Бурлюка мали мистецькі академії. У Мюнхені та Парижі відбувалося спілкування з художниками зі світовими іменами: В. Діцом, А. Ашбе, Ф. Кормоном, П. Ренуаром і К. Моне. Суттєвим є те, що Д. Бурлюк завжди ідентифікував себе як українець, і саме український фактор також слід вважати одним із головних у становленні світогляду митця.

5. Біографічні відомості життєвого і творчого шляху Д. Бурлюка уточнено за допомогою архівних та музейних матеріалів:

– архівний щоденник Д. Бурлюка за 1898-1900 рр., який уперше використовується в дисертації як документальне джерело, представляє період формування світоглядних позицій, мистецьких уподобань Д. Бурлюка; деякі фрагменти щоденника у вигляді роздумів про мистецтво, стилістичні вирази зустрічаються в подальших теоретичних, дискусійних публікаціях художника. Порівняння джерел дозволило визначити авторство анонімних публікацій про мистецтво в херсонських газетах за 1899, 1905 рр., які належать Д. Бурлюку. Згідно з проведеними дослідженнями було зроблено кілька уточнень біографічного характеру: із приводу перебування Д. Бурлюка у Тверській гімназії, вступу до Казанської художньої школи, Одеського

художнього училища, дати яких в автобіографічному конспекті Д. Бурлюка «Сходина моїх років» не відповідали дійсності. Було виявлено неточність у роботі Б. Калаушина щодо датування деяких подій у житті Д. Бурлюка за 1904-1905 рр.: перебування на навчанні за кордоном та повернення додому, організація виставки у січні 1905 р. у м. Херсон;

– херсонські газетні публікації Д. Бурлюка за 1899, 1905 рр., участь у виставках 1905 р. дали змогу автору зробити висновок про те, що зв'язок художника з Херсонщиною почався раніше, ніж за загальноприйнятою точкою зору – 1907-1914 рр. У цій «співпраці» було два взаємно вигідних моменти: по-перше, художні виставки 1905, 1907 рр., стали першим досвідом молодого, прогресивно налаштованого художника; за допомогою газетних публікацій було відтворено хронологію мистецьких виставок у Херсоні за участю авангардних художників; по-друге, для міста вони мали культурне, просвітницьке значення, підготували естетичне підґрунтя для сприйняття мистецьких новацій «Вінка-Стефаноса», «Салонів В. Іздебського». На основі цього матеріалу було зроблено висновки про роль мистецтва, діяльності Д. Бурлюка у формуванні та розвитку естетичної культури городян;

– представлені в роботі листи Д. Бурлюка І. Кульбіну за 1912 р. із с. Чорнянка Таврійської губернії відтворюють атмосферу напруженої боротьби лівих мистецьких сил у відстоюванні своїх естетичних позицій. Як свідчать листи, підготовка до публічних виступів, мистецький пошук, організація гілейського товариства – усе відбувається на чорнянській землі, яка стає творчим плацдармом новаторів;

– біографічні відомості із життя Д. Бурлюка було доповнено та уточнено за допомогою листування Давида і Марії Бурлюків з українськими культурними діячами Ю. Івакіним, Г. Петніковим (1960-1981 рр.). Навіть за часів життя у США Д. Бурлюк залишався «вірним сином України». У листах відчувається туга за рідним краєм, водночас вражає сила духу, творча наснага, відданість мистецтву першого авангардиста.

6. «Таврійський період» творчості сім'ї Бурлюків (1907-1914 рр.) свідчить про значний вплив культурної спадщини Херсонщини на формування стилю, змісту мистецького новаторства. На території легендарної «Гілеї» розгорнулась творча й організаторська діяльність Д. Бурлюка. Сім'я Бурлюків мала значний вплив на початковий етап становлення мистецького авангарду – 1907-1914 рр. Цей етап мав свої особливості: по-перше, він визначив формування нових тенденцій в українському мистецтві, підґрунтям яких були західні мистецькі новації у вигляді імпресіонізму, пуантилізму, однак європейські течії стали тільки лабораторним матеріалом для розвитку самобутності українського новаторського мистецтва. По-друге, культура авангарду формувалася в процесі взаємного проникнення елементів і традицій двох культур – української та російської, носіями яких були художники, культурні діячі. Для їхньої творчості та амбітних планів не існувало кордонів і «національних хатинок». Символом українського та російського авангардного руху став «вірний син України» Д. Бурлюк – «батько російського футуризму». Зміцнення «лівих» сил у мистецтві супроводжувалося творчими і публічними баталіями з представниками класичної школи. Новатори від мистецтва позиціонували себе як «авангардний» творчий загін, здатний здійснити реформування естетичних і соціальних основ життя. Для Д. Бурлюка (як одного з реформаторів) Херсонщина стала творчим плацдармом, де зароджувалися найбільш сміливі проекти, здійснювалися мистецькі експерименти, визначався шлях авангардного художника та літератора. У 1912-1914 рр. виступи авангардистів набули соціально активної сили, про що свідчать повідомлення про встановлений жандармський контроль над публічними виступами футуристів. Для пропаганди і розвитку авангардного мистецтва важливе значення мало утворення творчого і дружнього тріо відомих новаторів (Д. Бурлюк – В. Каменський – В. Маяковський).

7. 1914-1920 рр. – це останній період перебування Д. Бурлюка в Україні. Перша світова війна 1914-1918 рр., революційні події 1917-1920 рр. призвели

до згасання активної творчої діяльності, а також принесли із собою родинні та особисті трагедії. Загинули рідні брати Давида Бурлюка – Володимир та Микола, а він разом із сім'єю був змушений емігрувати в Японію, а потім – у США. Проте навіть у трагічні роки війн, революцій та еміграції Д. Бурлюк не забував про Україну, залишаючись її вірним сином. Його організаторська діяльність у становленні українського авангарду є прикладом діалектичного поєднання загальнокультурних і національних процесів.

Унаслідок проведеної роботи було виявлено, що дослідження ролі Д. Бурлюка в процесі становлення українського авангарду є актуальним для історичної науки та історії української культури. На основі вищесказаного необхідно запропонувати перелік рекомендацій стосовно майбутньої проблематики дослідження:

- стосовно біографії Д. Бурлюка, спираючись на нові джерела, потрібно дослідити німецький (1902-1903 рр.) та французький (1904-1905 рр.) періоди життя художника, зокрема навчання Мюнхенській королівській Академії мистецтв та Паризькій Академії Витончених Мистецтв;

- історична наука вимагає провести фундаментальне історико-просопографічне дослідження сім'ї Бурлюків та визначення їхньої ролі в українській культурі;

- сучасним дослідникам необхідно звернути увагу на аналіз відносин між засновником українського авангарду Д. Бурлюком і лідером італійського футуризму Т. Марінетті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

Джерела

Неопубліковані джерела Архівні та музейні матеріали

Центральний державний музей-архів літератури та мистецтва,
м. Київ

Ф. 244 Павлюченко Г. М.

Оп. 1

1. Спр. 149. Спогади про В. Маяковського, 2 арк.

Ф. 440 Петніков Г. М.

Оп. 1

2. Спр. 454. Листи Петнікова Бурлюку (1960, 1965 рр.), 5 арк.

Ф. 625 Івакін Ю. О.

Оп. 1

3. Спр. 246. Нотатки, виписки до тем, пов'язаних з життям і творчістю Д. Д. Бурлюка; 2 листи Івакіну від М. Д. Бурлюка (1967-1981 рр.), 7 арк.

Ф. 1021 Байдебуря П. А.

Оп. 1

4. Спр. 101. Спогади про В. Маяковського, 1 арк.

Российский государственный архив литературы и искусства,
г. Москва

Ф. 134 Гуро Е. Г.

Оп. 2

5. Д. 15. Д. Д. Бурлюк, А. Е. Кручёных, В. В. Маяковский, В. В. Хлебников. «Пощечина Общественному Вкусу». Листовка (1913 г.), 2 л.

Ф. 224 Иванов Е. П.

Оп. 1

6. Д. 6. Рукописи П. А. Алякринского, Д. Д. Бурлюка, В. И. Вашкова, А. С. Гирина, Е. П. Иванова, Н. П. Смирнова-Соколовского и др.; «Вечное» – коллективный шуточный роман с наклеенными рисунками, открытками, афишами, билетами и др. (1915 г.), 504 л.

Ф. 336 Маяковский В. В.

Оп. 5

7. Д. 2. Протокол заседания Совета преподавателей Училища живописи, ваяния и зодчества об исключении Д. Д. Бурлюка и В. В. Маяковского и по другим вопросам (30 августа 1908 – 21 февраля 1914 гг.), 4 л.
8. Д. 4. Устав общества художников «Союз Молодежи», проект устава кружка любителей изящных искусств при этом обществе, извещение об избрании членом общества и повестки на заседании, каталоги картин и др. документы «Союза молодежи», 42 л.
9. Д. 9. Дело канцелярии московского градоначальника о политической благонадежности В. В. Маяковского, Д. Д. Бурлюка, В. В. Каменского (21 февраля – 24 ноября 1914 г.), 28 л.

Оп. 6

10. Д. 13. А. М. Гришечко-Климов [Воспоминания о встречах с В. В. Маяковским, Д. Д. Бурлюком, В. В. Каменским] (1959 г.), 15 л.

Оп. 7

11. Д. 3. Стенограмма и протоколы собраний деятелей искусства всех отраслей и Временного комитета уполномоченных Союза деятелей искусства с выступлениями В. В. Маяковского, В. Э. Мейерхольда (12 марта – 4 апреля 1917 г.), 58 л.
12. Д. 75. Бурлюк Д. Д. Тетрадь с дневниковыми записями, стихами, рисунками и прочими автографами (1898-1900 гг.), 168 л.

Оп. 9

13. Д. 11. Бурлюк Д. Д. Биографические справки о Д. Д. и Н. Д. Бурлюк (сыновьях), М. Д. Бурлюк (в замужестве Фиала) (сестре), М. Н. Бурлюк (жене), Н. Д. Бурлюк (сестре), 5 л.

Оп. 8

14. Д. 1. Донесение жандармского агента в Казанское губернское жандармское управление о выступлении Маяковского, Бурлюка, Каменского в зале дворянского собрания в Казани (21 февраля 1914 г.), 4 л.

Ф. 453 Бурлюк Д. Ф.

Оп. 1

15. Д. 1661. Письмо Бурлюка Давида Федоровича (управляющего имениями «Вячка» и «Ковылка») с предложениями о работе в качестве управляющего имениями (16 февраля 1897 г.), 2 л.
16. Д. 167. Письмо Соллогуб Натальи Михайловны Бурлюку Д. Ф., 1 л.

Ф. 562 Шкловский В. Б.

Оп. 1

17. Д. 526. Письма Д. Бурлюка (1950-1955 гг.), 4 л.
18. Д. 527. Письма Бурлюка Д. Д. (декабрь 1955 г., 15 ноября 1966 г.), 3 л.

Оп. 2

19. Д. 354. Письма Бурлюка Д. Д. (17 апреля 1956 – 23 февраля 1963 гг.), 5 л.

Ф. 527 Хлебников В.

Оп. 1

20. Д. 120. «Законы Велимира», «В мире чисел» («О задачах послереволюционного строительства»). Статьи. Черновики. Отрывки (1920-1922 гг.), 11 л.

Ф. 660 Московское общество любителей художеств

Оп. 1

21. Д. 1579. Афиши, программы, объявления Московского общества любителей художеств «Бубновый валет», строгановского художественно-промышленного училища и др. (1867-1913 гг.), 8 л.

Ф. 660 Московское общество любителей художеств (1860-1918 гг.)

Оп. 1

22. Д. 241. Бурлюк Давид Давидович. Письмо в Московское общество любителей художеств об условиях выставки картин (11 сентября – 18 сентября 1907 г.), 1 л.

Ф. 680 Училище живописи, ваяния и зодчества при Московском художественном обществе

Оп. 2

23. Д. 2298. Личное дело Бурлюка Д. Д. (27 мая 1893 – 28 февраля 1914 гг.), 14 л.

Ф. 1334 Крученых А. Е.

Оп. 1

24. Д. 288. Альбом Крученых (1900-1930 гг.) / [состав. А. Е. Крученых], 320 л.

Оп. 2

25. Д. 129. Бурлюк Д. Д. Рисунки женских обнаженных фигур. Литография (1913 г.), 4 л.

26. Д. 286. Письма Ларионову (1-5 февраля 1908 г.), 4 л.

Ф. 1497 Каменский В. В. (1890-1969 гг.)

Оп. 1

27. Д. 144. Каменский В. Статьи о Бурлюке. Черновой автограф (позднее 1914 – ранее 1917 гг.), 15 л.

28. Д. 142. Каменский В. Аэро-пророчество (Рождественское предсказание авиатора В. Каменского). Статья о прогрессе авиации. Черновой автограф (позднее 1909 – ранее 1917 гг.), 24 л.

29. Д. 143. Каменский В. Статьи о футуризме (позднее 1910 – ранее 1917 гг.), 32 л.

30. Д. 151. Каменский В. Статьи о современной живописи. Черновой автограф (ранее 1917 г.), 24 л.
31. Д. 147. Каменский В. В. Заметки о Н. И. Кульбине, В. В. Маяковском, В. В. Хлебникове. Разрозненные листы (1915-1917 гг.), 6 л.
32. Д. 156. Каменский В. Воспоминания. Без начала и отдельных листов (Машинопись. Позднее 1917 г.), 48 л.
33. Д. 283. Ф. Т. Маринетти. Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти, Боччьони, Карра, Руссало, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан (до 1914 г.), 96 л.
Оп. 2
34. Д. 33. Письма Д. Бурлюка В. Каменскому (14 марта 1914 – 5 мая 1929 гг.), 6 л.
35. Д. 91. Декрет № 1 о демократизации искусств: (заборная литература и площадная живопись) // Газета футуристов (15 марта 1918 г.), 2 л.; Газета футуристов (1919 г.), 1 л.
- Ф.1956 Собрание рукописей деятелей искусств***
Оп. 1
36. Д. 17. Доклад А. Грищенко «О группе художников «Бубновый валет». Машинопись с правкой автора, 23 л.
Ф. 2577 Брик Л. Ю., Катанян В. А.
Оп. 1
37. Д. 1240. Заметки о творчестве В. В. Маяковского и замечания к воспоминаниям Д. Д. Бурлюка о Первой олимпиаде футуристов (25 марта 1957, 1950-е гг.), 21 л.
38. Д. 1247. «Маяковский и его современники». Воспоминания (1956 г.), 36 л.
39. Д. 1520. Марков В. Ф. Русский футуризм. Исследование. Отрывки. Машинописная копия с пометками В. А. Катаняна (1968 г.), 48 л.
40. Д. 1131. Маяковский В. В. Выступление на диспуте в Пролеткульте «Футуризм сегодня» (стенограмма). Имеются выступления О. М. Брик,

С. А. Родова и др. Машинопись с правкой неустановленного лица (3 апреля 1923 г.), 10 л.

41. Д. 1465. Д. Д. Бурлюк. Вырезки из газет и журналов (1919-1957 гг.), 37 л.
42. Д. 1466. [Русский футуризм]. Воспоминания в форме письма А. Г. Островскому (1927, 1950-е гг.), 23 л.
43. Д. 1467. Бурлюк Д. Д. Фрагменты из воспоминаний футуристов: «Как я относился к литературе русской до возникновения футуризма», «Лестница лет моих», «Фрагменты из воспоминаний футуриста». Воспоминания и статья (1924, 1930 гг.), 29 л.
44. Д. 1600. Статьи о творчестве Д. Д. Бурлюка, каталоги выставок его произведений. На русском и английском языках (1928-1967 гг.), 18 л.
Оп. 2
45. Д. 199. «Вылет». «Садка Судей». Воспоминания (1930-1939 гг.), 15 л.
46. Д. 1248. «Маяковский и его современники». Фрагменты воспоминаний. (1920-1956 гг.). Предисловие и составление В. А. Катаняна (1950-е – 1967 гг.), 270 л.

Ф. 2650 Перельман В. Н.

Оп. 1

47. Д. 148. Малевич К. С. О новых системах в искусстве (1919 г.) (гектограф), 20 л.

Ф. 2714 Кузнецов П. В.

Оп. 1

48. Д. 119. Статья о Д. Д. Бурлюке. На листе 23 дарственная надпись Д. Д. Бурлюка П. В. Кузнецову от 1964 г. с рисунком и автографом Д. Д. Бурлюка (1931 г.), 41 л.

Ф. 2852 Брик О. М.

Оп. 1

49. Д. 29. Брик О. М. «Легкость мысли», «Так называемый «Формальный метод», «Художник и коммуна», «Эстетическая уголовщина» и другие

статті (автограф, машинопись, вирізки із газет і журналів (5 грудня 1917 – 5 серпня 1923 рр.), 75 л.

Ф. 2950 Різдвянський В. В.

Оп. 1

50. Д. 54. Звіт про діяльність Товариства митців «Бубновий валет» за 1911-1912 рр. і запрошувальний квиток Товариства на диспут про сучасне мистецтво 12 лютого 1913 р. в Політехнічному музеї (грудень 1912, 1913 рр.), 29 л.

Державний архів Одеської області,

м. Одеса

Ф. 5 Управління тимчасового Одеського генерал-губернатора (циркуляри Міністерства внутрішніх справ) (14 січня 1885 – 7 січня 1886 рр.)

Оп. 1

51. Спр. 1350. Циркуляри Господину Начальнику Губернії, 10 арк.

Ф. 367 Одеське товариство изящних мистецтв (1909-1912 рр.)

Оп. 1

52. Спр. 20. Звіт Одеського міського музею изящних мистецтв за 1909-1910 рр., 39 арк.

Ф. 368 Одеське художественне училище (1885-1920 рр.)

Оп. 1.

53. Спр. 216. Личне справу Бурлюка Д. Д., 1 арк.
54. Спр. 594. Личне справу Кручених А. Е., 1 арк.
55. Спр. 321. Личне справу Издебського В. А., 2 арк.

Державний архів Херсонської області,

м. Херсон

Ф. 77 Нотаріус Хлібкевич М. М.

Оп. 10

56. Спр. 1. Книга актів херсонського нотаріуса М. М. Хлібкевича на 1911 р., 5 арк.

Ф. 137 Церква Херсонського повіту, Херсонської губернії

Оп. 40

57. Спр. 8. Метрична книга актів народження запис № 12 (запис про народження О. Кручених), 273 арк.

Ф.Р. 360 Дніпровський повітовий відділ соціального забезпечення (1919-1923 рр.)

Оп. 1

58. Спр. 15. Статистические отчеты. Бланк управляющего Чернодолинным Заповедным именем его Сиятельства графа А. А. Мордвинова, 75 арк.

Государственный музей-архив В. В. Маяковского,

г. Москва

59. Д. инв. № Р-5392. Письмо Д. Бурлюка Н. Кульбину (с. Новая Маячка, д. Чернянка, Таврическая губерния (10 апреля 1912 г.), 1 л.
60. Д. инв. № Р-5393. Письмо Д. Бурлюка Н. Кульбину (с. Новая Маячка, д. Чернянка, Таврическая губерния (9 июня 1912 г.), 3 л.
61. Д. инв. № Р-5394. Письмо Д. Бурлюка Н. Кульбину (с. Новая Маячка, д. Чернянка, Таврическая губерния (14 июня 1912 г.), 2 л.
62. Д. инв. № Р-5395. Письмо Д. Бурлюка Н. Кульбину (г. Пенза, 3 марта 1914 г.), 5 л.
63. Д. инв. № Р-5396. Письмо Д. Бурлюка Н. Кульбину (г. Москва, 25 сентября 1914 г.), 5 л.
64. Д. инв. № КП-32016. Альбом Б. Рунт (1910-1920-е гг.), 90 л.
65. Д. инв. № Р-5403. Письмо Д. Бурлюка М. Матюшину (г. Москва, 17 февраля 1913 г.), 1 л.
66. Д. инв. № Р-5401. Письмо Д. Бурлюка М. Матюшину (г. Москва, 6 сентября 1913 г.), 3 л.

67. Д. инв. № Р-5404. Письмо Д. Бурлюка М. Матюшину (г. Москва, 9 сентября 1913 г.), 1 л.
68. Д. инв. № Р-5405. Письмо Д. Бурлюка М. Матюшину (г. Москва, 13 сентября 1913 г.), 1 л.
69. Д. инв. № Р-5406. Письмо Д. Бурлюка М. Матюшину (г. Москва, 9 ноября 1913 г.), 2 л.
70. Д. инв. № Р-5407. Письмо Д. Бурлюка М. Матюшину (г. Москва, 4 февраля 1914 г.), 2 л.
71. Д. инв. № 17074. Письмо Д. Бурлюка В. Маяковскому (июнь 1913 г.), 8 л.
72. Д. инв. № 5748. Письмо Д. Бурлюка П. Григорьеву (23 октября 1916 г.), 1 л.

**Чорнянський краєзнавчий музей,
с. Чорнянка Херсонської області**

73. Копія листа Бурлюка Д. Д. і його дружини Бурлюк М. Н. проф. Херсонського сільськогосподарського інституту Гавриленко А. А. (14 серпня 1964 р.), 1 арк.
74. Лист О. Єфімової директору Чорнянського краєзнавчого музею Д. М. Торосу (25 жовтня 2011 р.), 1 арк.

Опубліковані джерела

**Збірки документів та матеріалів, твори авангардистів,
спогади, щоденники**

75. Абстракция в России. XX век : [в 2-х т.] / [ред. А. Лакс]. – СПб : Palace Editions, 2001. – Т. 1. – 381 с.; 507 цв. ил.
76. Абстракция в России. XX век : [в 2-х т.] / [ред. А. Лакс]. – СПб : Palace Editions, 2001. – Т. 2. – 431 с.; 614 цв. ил.

77. Авангард в культуре XX в. (1900-1930 гг.) : [Теория. История. Поэтика] : [в 2-х кн.] / Учреждение Российской акад. наук ин-т миров. лит. им. А. М. Горького ; [отв. ред. Ю. Н. Гири́н]. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 1. – 2010. – 598, [1] с.
78. Авангард в культуре XX в. (1900-1930 гг.) : [Теория. История. Поэтика] : [в 2-х кн.] / Учреждение Российской акад. наук ин-т миров. лит. им. А. М. Горького ; [отв. ред. Ю.Н. Гири́н]. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 2. – 2010. – 703, [1] с.
79. Бенуа А. Н. Художественные письма 1908-1917, газета «Речь». Петербург / Александр Николаевич Бенуа / [сост. Ю. Н. Подкопаева, И. А. Золотинкина, И. Н. Карасик, Ю. Л. Солонович]. – СПб. : «Сад искусств», 2006. – Т. 1. 1908-1910. – 608 с.
80. Бердяев Н. А. Кризис искусства / Николай Александрович Бердяев. – М. : СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
81. Бердяев Н. А. Смысл творчества / Николай Александрович Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства : [в 2-х кн.]. – М. : Искусство, Лига, 1994. – Кн. 1. – 542 с.
82. Бердяев Н. А. Судьба России. Русская мысль / Николай Александрович Бердяев. – М. : Советский писатель, 1990. – 346 с.
83. Блок А. Россия и интеллигенция / Александр Блок. – Берлин : Изд-во «Скифы», 1920. – 71 с.
84. Блок А. Стихия и культура. Собрание починений : [в 8-и т.] / Александр Блок. – М. : Госуд. изд. худ. лит., 1969. – Т. 5. – 767 с.
85. Будетлянский клич! : [футуристическая книга] : [материалы Государственного музея В. В. Маяковского / ст. и коммент. А. П. Аксенкин и др. ; предисл. С. Е. Стрижнева]. – М. : Фортуна ЭЛ, 2006. – 142 с.
86. Бука русской литературы / Д. Бурлюк, С. Третьяков, Т. Толстая, С. Рафалович ; обл. Нагорской, заставки Клюона. – М. : Тип. ЦИТ, 1923. – 44 с.

87. Бурлюк Д. «Дикие России» / Давид Бурлюк // Синий всадник : [под. ред. В. Кандинского и Ф. Марка ; перевод, комментарии, статьи З. С. Пышновской]. – М. : Изобраз. искусство, 1996. – 192 с.
88. Бурлюк Д. Воспоминания отца русского футуризма / Давид Бурлюк : [сост. Е. Чижова, Д. Ксенина] // Минувшее. Исторический альманах. – 1988. – № 5. – С.7–54.
89. Бурлюк Д. Галдящие «бенуа» и Новое Русское Национальное искусство (разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве) / Давид Бурлюк. – СПб. : Книгопечатня Шмидта, 1913. – 151 с.
90. Бурлюк Д. Зі спогадів футуриста / Давид Бурлюк // Хроніка-2000. – 1994. – № 3-4. – С. 237–245.
91. Бурлюк Д. Открытое письмо русским критикам (по поводу инцидента с картиной Репина) / Давид Бурлюк. – М. : Изд-во общ-ва художников «Бубновый валет», 1913. – 4 с. – (Приложение к сборнику статей по искусству).
92. Бурлюк Д. Предки мої / Давид Бурлюк // Український авангард 1910-1930 років. – К. : Мистецтво, 1996. – С. 5–6.
93. Бурлюк Д. Фрагменти зі спогадів футуриста (за 40 років, 1890-1930) // Український авангард 1910-1930 років. – К. : Мистецтво, 1996. – 6 с.
94. Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / Давид Бурлюк. – СПб. : Пушкинский фонд С.-Петербурга, 1994. – 383 с.
95. Бурлюк Д. Энтелехизм. К 20-летию футуризма. Теория. Критика. Стихи. Картины (1907-1930) / Давид Бурлюк. – Нью-Йорк : Изд-во Марии Никифоровны Бурлюк, 1930. – 24 с.
96. Бурлюк Д. Д. Восхождение на Фудзи-сан. С 12 рисунками в тексте, исполненными кистью в Японии, и 2 репродукциями с картин Д. Бурлюка, напечатанными на отдельных листах / Давид Давидович Бурлюк. – Нью-Йорк : Изд-во Марии Никифоровны Бурлюк, [1926]. – 12 с.

97. Бурлюк Д. Д. Интересные встречи / Давид Давидович Бурлюк : [вступ. ст., сост. и коммент. Л. А. Селезнева]. – М. : Русская деревня , 2005 – 127 с.
98. Бурлюк Д. Д. Пояснения к картинам Давида Бурлюка, находящимся на выставке : [1916 г. Москва] / Давид Давидович Бурлюк. – Уфа : Печ. торг. Д. Н. К. Блохин и К , 1916. – 9 с.
99. Бурлюк М. Спогади про мого батька, Давида Давидовича Бурлюка, та мою матір, Марусю Єленевську, яка завжди була поруч з батьком / Микола Бурлюк // Хроніка-2000. – 1994. – № 3-4. – С. 246–255.
100. Бурлюк Д. Стихотворения / Давид Бурлюк, Николай Бурлюк : [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. С. Р. Красицкого]. – СПб. : Гуманитар. агентство «Акад. проект», 2002. – 582 с.
101. Весеннее контрагентство муз : [сборник]. / [под. ред. Д. Бурлюк и С. Вермель] ; Стихи : Н. Асеев, А. Беленсон, К. Большаков, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, Д. Варравин, С. Вермель, В. Каменский, В. Канев, В. Маяковский, Б. Пастернак ; Проза : Н. Бурлюк, Д. Бурлюк, А. Лентулов ; Цветная репродукция А. Лентулов. – М. : Изд. студии Д. Бурлюка и С. Вермель, 1915. – 107 с.
102. Взял барабан футуристов : [сб. стихов, речей, статей В. Маяковского, В. Хлебникова, Б. Пастернака, Н. Асеева, В. Шкловского, рисунки (2) Д. Бурлюка] ; Издание футуристов (декабрь 1915 г.). – Петроград : Типограф. З. Сополинского, 1915. – 16 с.
103. Дохлая луна : Футуристы : [стихи, проза, ст., рис., офорты] / Константин Большаков, Давид, Владимир, Николай Бурлюки, Василий Каменский, Алексей Крученых, Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский, Виктор Хлебников, Вадим Шершеневич. – М. : Первый журнал русских футуристов, 1914. – 124 с.
104. Евреинов Н. Н. Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве / Николай Николаевич Евреинов. – М. : Госиздат, 1922. – 111 с.

105. Закржевский А. Рыцари безумия (футуристы). 1914 г. / Александр Закржевский. – К. : Тип. акц. общ-ва «Петр Барский в Киеве», 1914. – 163 с.
106. Издебский В. Новая живопись / Владимир Издебский // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 113–115.
107. Издебская-Причард Г. Владимир Алексеевич Издебский на родине и за границей / Галина Издебская-Причард // Владимир Издебский : [из цикла «Возвращение». Альманах]. – СПб. : Госуд. Русский музей. – 2005. – Вып. 105. – С. 25–34.
108. Каменский В. Его-моя биография великого футуриста / Василий Каменский. – М. : Кинотаврас, 1918. – 228 с.
109. Каменский В. Путь энтузиаста : [автобиографическая книга] / Василий Каменский. – Пермь : Кн. изд-во, 1968. – 240 с.
110. Каменский В. Танго с коровами ; Железобетонные поэмы / Василий Каменский ; рис. В. и Д. Бурлюков : [факсим. изд. 1914 г.]. – М. : Книга, 1991. – [36] с.
111. Красная стрела : [сборник-антология : посвящается светлой памяти В. В. Маяковского]. – Нью-Йорк : Изд-во Н. Бурлюк, 1932. – 20 с.
112. Кульбин : [сборник] : [характеристика его творчества]. – Санкт-Петербург : Общ-во Интим. театра, 1912. – 69 с.
113. Лавренев Б. Собрание починений : [в 8-и т.] / Борис Лавренев. – М. : Сов. писатель, 1995. – Т. 8 : Автобиографии, очерки, статьи, выступления, письма. – 558 с.
114. Ленин В. И. и изобразительное искусство : [Документы. Письма. Воспоминания] ; [сост. В. Шлеев]. – М. : Изд-во «Изобразит. искусство», 1977. – 552 с.
115. Ленин В. И. о литературе и искусстве / [состав. Н. Крутикова]. – М. : Худож. литература, 1967. – 822 с.

116. Летопись музея : [хроника Херсонского Городского Музея Древностей за 1912 г.] / сост. В. И. Гошкевич. – Херсон : Изд. Херсонского городского управления, 1914. – 71 с.
117. Лившиц Б. Гилея / Борис Лившиц. – Нью-Йорк : Изд-во М. Н. Бурлюк, 1931. – 15 с.
118. Лившиц Б. Волчье солнце : Вторая книга стихов / ил. Д. Бурлюка и А. Экстер / Борис Лившиц. – М. : «Гилея», 1914. – 64 с.
119. Лившиц Б. Полутороглазый стрелец : [Стихотворения. Переводы. Воспоминания] / Борис Лившиц. – Л. : Советский писатель, 1989. – 720 с.
120. Луначарский А. В. Искусство и революция : [сборник статей] / Анатолий Васильевич Луначарский. – М. : Изд-во «Новая Москва», 1924. – 230 с.
121. Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве : [сборник статей] : [в 2-х т.] / [состав. И. Сац] / Анатолий Васильевич Луначарский. – М. : Советский художник, 1967. – Т. 1. Искусство на Западе. – 512 с.
122. Малевич о себе. Современники о Малевиче : [Письма. Документы. Воспоминания. Критика] : [в 2-х т.] / [авторы-составители И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко]. – М. : «РА», 2004. – Т. 2. Малевич о себе. Современники о Малевиче. – 680 с.
123. Манифест русских футуристов : [Теория. Практика. Критика. Воспоминания] / [состав. В. Н. Терехина, А. П. Зименков]. – М. : Наследие, 2000. – 480 с.
124. Маяковская Л. В. О Владимире Маяковском. Из воспоминаний сестры / Людмила Владимировна Маяковская. – М. : Изд-во «Детская лит-ра», 1965. – 285 с.
125. Маяковский В. В. Собрание починений : [в 8-и т.] / [под ред. Л. В. Маяковской, В. В. Воронцовой, А. И. Колосковой] / Владимир Владимирович Маяковский. – М. : Изд-во «Правда», 1968. – Т. 3. – 478 с.

126. Отчет о деятельности городского народного дома в память 19-го февраля 1861 и Педагогического музея им. Н. И. Пирогова за 1913 год / [состав. А. З. Рябов]. – Херсон : Городское Управление, 1915. – 17 с.
127. Пощечина общественному вкусу / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. – М. : Издание Г. Л. Кузьмина, 1912. – 112 с.
128. «Рукопис». Український альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин : [у 2-х т.] / [за заг. ред. акад. І. Дзюби]. – К. : Видавництво «Криниця», 2004. – Т. 1. – 608 с.
129. Садок Судей / 9 рис. «Fecit» В. Бурлюка. – Выпуск I. – Спб. : «Журавль», 1910. – 131 с.
130. Русские художники в Америке : [материалы по истории русского искусства, 1917-1928 : живопись, скульптура, театр, музыка и прикладные искусства] / [сост. Давид Бурлюк ; предисл. Крисчен Бринтон. – Нью-Йорк : Изд. М. Н. Бурлюк, 1928. – 45 с.
131. Успенський П. Д. Внутренний круг : о «последней черте» и о сверхчеловеке : [две лекции] / Петр Демьянович Успенский. – СПб. : Т-во печати и изд. дела «Труд», 1912. – 149 с.
132. Ухтомский А. А. Доминанта. Статьи разных лет (1887-1939) / Алексей Алексеевич Ухтомский. – СПб. : Питер, 2002. – 448 с.
133. Футуристы. Первый журнал русских футуристов. – № 1 / ред. В. Каменский ; изд. Д. Бурлюк. – М. : Тип. «Мысль», 1914. – 157 с.
134. Харджиев Н. От Маяковского до Крученых : избранные работы о русском футуризме : с приложением «Крученыхиады» и др. материалов / Николай Харджиев ; [сост. Сергея Кудрявцева]. – М. : Типография «Наука» РАН, 2006. – 557 с.
135. Харджиев Н. И. Статьи об авангарде : [в 2-х т.] / [состав. Р. Дуганов, Ю. Арпишкин, А. Сарабьянов] / Николай Иванович Харджиев. – М. : РА, 1997. – Т. 1. – 392 с.

136. Харджиев Н. И. Статьи об авангарде : [в 2-х т.] / [состав. Р. Дуганов, Ю. Арпишкин, А. Сарабьянов]. – М. : РА, 1997. – Т. 2. – 320 с.
137. Хлебников В. Время мера мира / Велимир Хлебников. – Петроград : Тип. Л. Я. Ганзбурга, 1916. – 21 с.
138. Хлебников В. Доски судьбы : [мистико-математические опыты] / Велимир Хлебников. – Санкт-Петербург : Леонардо, 2011. – 221 с.
139. Цветаева М. Н. Русский авангард : образ бытия в мире / Марина Николаевна Цветаева. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – 262 с.
140. Чуковский К. О футуризме : [собрание починений : в 6-и т.] / Корней Чуковский. – М. : Художественная литература, 1969. – Т. 6. Статьи 1906-1908 гг. – 767 с.
141. Экстер А. Новое во французской живописи : [Кубизм. Из статьи Роже Аллара] / Александра Экстер // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 251–255.

Преса

142. <Б. п.> По поводу открывшейся художественной выставки // Юг (Херсон). – 1905. – № 1961. – 14 января. – С. 3.
143. <Б. п.> Выставка картин художников-импрессионистов в городе Херсоне // Родной край (Херсон). – 1909. – № 193. – 12 сентября. – С. 4.
144. <Б. п.> По поводу открывшейся сегодня художественной выставки // Юг (Херсон). – 1905. – № 1907. – 9 января. – С. 3–4.
145. <Б. п.> По поводу открывшейся художественной выставки // Юг (Херсон). – 1905. – № 1958. – 11 января. – С. 4.
146. <Б. п.> По поводу открывшейся художественной выставки // Юг (Херсон). – 1905. – № 1962. – 15 января. – С. 3.
147. <Б. п.> По поводу открывшейся художественной выставки // Юг (Херсон). – 1905. – № 1965. – 19 января. – С. 3–4.
148. <Ант. Сер.> Глубокая складка // Юг (Херсон). – 1911. – № 394. – 17 мая. – С. 3.

149. <Б. н.> «Салон» // Юг (Херсон). – 1911. – № 397. – 21 мая. – С. 3.
150. Н. Н. (Д. Д. Бурлюк). Несколько слов художника по поводу выставки картин группы «Венок» в г. Херсоне // Родной край. – 1909. – № 187. – 3 сентября. – 4 с.
151. Н. Н. (Д. П. Бунцельман). Профанация искусства // Херсонская газета-копейка. – 1909. – № 111. – 13 сентября. – С. 2.
152. Бенуа А. «Художественные итоги» / Александр Бенуа // Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. – СПб. : Изд-е ред. газ. «Речь», 1912. – С. 409–417.
153. Бурачек М. Мистецтво у Києві: думки і факти / Микола Бурачек // Музагет. – Місячник літератури і мистецтва. – К. : Сяйво, 1919. – № 1-3. – С. 99–114.
154. Бурлюк Д. Выставка картин / Давид Бурлюк // Южный курьер (Херсон). – 1907. – № 23. – 22 августа. – С. 4.
155. Бурлюк Д. Общение с молодыми художниками / Давид Бурлюк // Газета футуристов. – 1918. – № 1. – 15 марта.
156. Горелин А. (Крученых). Выставка картин «Венок» / Алексей Горелин // Родной край (Херсон). – 1909. – № 190. – 6 сентября. – С. 3.
157. Горелин А. О новом в искусстве, символизме и импрессионизме вообще, о выставке «Венок» в частности / Алексей Горелин // Родной край (Херсон). – 1909. – № 188. – 4 сентября. – С. 3.
158. Горький М. О футуризме / Максим Горький // Журнал-журналов : [Еженедельник нового типа]. – 1915. – № 1. – С. 3–4.
159. Декрет № 1 о демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись) / В. Маковский, В. Каменский, Д. Бурлюк // Газета футуристов. – 1918. – № 1. – 15 марта.
160. Диневич Э. Искусство ли? / Э. Диневич // Херсонская газета-копейка. – 1911. – № 107. – 8 сентября. – С. 2.

161. Жученко М. Украинская жизнь в 1911 г. / М. Жученко // Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г. – СПб. : Изд-е ред. газ. «Речь», 1912. – С. 373–375.
162. Лин. XVII выставка южно-русских художников // Одесса. Новости. – 1906. – № 37043. – 1 октября. – С. 4.
163. Лонгрин. Зигзаги. На выставке картин // Одесские новости. – 1906. – № 7049. – 8 октября. – С. 4.
164. Манифест Летучей Федерации Футуристов / Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский // Газета футуристов. – 1918. – № 1. – 15 марта.
165. Маринетти Т. Манифесты / Томаццо Маринетти // Журнал-журналов : [Еженедельник нового типа]. – 1915. – № 6. – С. 19–20.
166. Маяковский В. Открытое письмо рабочим / Владимир Маяковский // Газета футуристов. – 1918. – № 1. – 15 марта.
167. Могилянский М. Украинская жизнь / Михаил Могилянский // Ежегодник газеты «Речь». – 1914. – С. 268–270.
168. Монокль. Ескізи // Родной край (Херсон). – 1907. – № 433. – 1 вересня. – С. 3–4.
169. Н. Скр. XVII выставка южно-русских художников // Одесса. Листок. – 1906. – № 229. – 6 (19) октября. – С. 1.
170. О приглашении передвижной выставки картин в Херсон [прибавление к номеру] // Юг (Херсон). – 1899. – № 476. – 31 октября.
171. Об'ява про безкоштовне застосування передплатникам газети-книги відомого у с/х літературі хазяїна-практика Д. Бурлюка // Південь. – 1904. – № 1719. – 11 марта ; № 1787. – 8 июня.
172. Объявление об открытии «Салона» Владимира Издебского // Юг (Херсон). – 1911. – № 390. – 11 мая. – С. 1.
173. Объявление об открытии интернациональной выставки картин «Салона» Владимира Издебского // Юг (Херсон). – 1911. – № 396. – 19 мая. – С. 3.

Зображальні джерела

174. 1910-11 Салон-2. Международная художественная выставка. Устроитель В. А. Издебский : [каталог]. – Одесса : Тип. «Одес. новостей», [1911-1912]. – 36 с.
175. Александра Экстер : от импрессионизма к конструктивизму / Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Союз художников СССР. – М. : Сов. художник, 1989. – 101 с.
176. Давид Бурлюк. 1882-1967. Каталог выставки произведений Государственного Русского музея, музеев и частных коллекций России, США и Германии. – СПб. : Государственный Русский музей, 1995. – 128 с.
177. Давид Бурлюк. Фактура и цвет. Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции: [каталог выставки – каталог наследия] / [из коллекции Башкирского государственного музея им. М. В. Нестерова]. – Уфа : «Башкиртостан», совместно с Башкирским государственным музеем, 1994. – 55 с.
178. Давид Бурлюк : [каталог] / составл., подготовка текста, комментарии Д. Карпова. – М. : Гос. музей В. В. Маяковского, 2009. – 160 с.
179. Давид Давидович Бурлюк. Каталог виставки творів з музейних і приватних зібрань України / [упор. І. Горбачов; автор ст. С. Побожий]. – К. : Нац. худ. музей України, РВЛ «Тріумф», 1998 – 32 с.
180. Для голоса! Книга русского авангарда, 1910-1934. Для голоса! Книга художника, 1970-2005 : [каталог выставки] / сост. М. Карасик ; ред. В. Сажин ; концепция выст. и кат. М. Карасик. – СПб. : М.К. Publishers, 2005. – 122 с.
181. Интервалы. Космізм в українському мистецтві / Національний художній музей України. – К. : Вид-во Раєвського, 2000. – Ч. 1. Книга-каталог. – 261 с.

182. Каталог 35-й выставки картин Общества Передвижных художественных выставок в г. Москве (1906-1907). Исторический музей. – М. : [б. и.], 1907. – 21 с.
183. Каталог 36-й выставки картин Общества Передвижных художественных выставок в г. Москве (1907-1908). Исторический музей. – М. : [б. и.], 1908. – 18 с.
184. Каталог выставки картин Кульбина (октябрь 1912). – СПб. : [б. и.], 1912. – 6 с.
185. Каталог інтернаціональної виставки картин, скульптури, гравюри і малюнків (1909-1910). – Одеса : Тип «Одеських новин», [1909]. – 154 с.
186. Каталог XVII виставки картин Товариства «Південно-Руських художників» в м. Одесі (жовтень 1906). Міський музей витончених мистецтв. – Одеса : [б. в.], 1907. – 14 с.
187. Каталог XVIII виставки картин Товариства «Південно-Руських художників» в м. Одесі (1908). Міський музей витончених мистецтв. – Одеса : [б. в.], 1908. – 14 с.
188. Каталог : «Возмутитель трех континентов... Каких трех?... ». Выставка живописи Д. Бурлюка / [библиогр. работ Д. Горбачова : с. 19–20] ; [авт. вст. ст. Д. Горбачев, проф., канд. наук]. – СПб. : Прошлый век, галерея, 2009. – 20 с.
189. Коваленко Г. Ф. Александра Экстер : Путь художника. Художник и время : [альбом] / Георгий Федорович Коваленко. – М. : Галарт, 1993. – 287 с.
190. Культур-Ліга : художній авангард 1910-1920-х років : [альбом-каталог] / упоряд. Г. Казовський. – К. : Дух і Літера, 2007. – 216 с.
191. Немирова М. А. Автографы из старого альбома. Альбом автографов поэтов серебряного века Б. Рунт / [текст, сост. М. А. Немирова] / [из коллекции гос. музея В. В. Маяковского]. – М. : Изд-во «Тривант», 2006. – 95 с.

192. Русский футуризм и Давид Бурлюк, «отец русского футуризма» : [каталог] / Государственный Русский музей ; [авт.-сост. : Е. Баснер и др.]. – СПб. : Palace Editions ; Гос. Русский музей, 2000. – 239 с.
193. Український авангард 1910-1930 років : [альбом] / [авт.-упоряд. Д. О. Горбачов]. – К. : Мистецтво, 1996. – 400 с.
194. Український модернізм 1910-1930 років : [альбом] / [вст. ст. Дж. Болт]. Національний за формою, інтернаціональний за змістом : модернізм в Україні. – Хмельницький : Галерея, 2006. – 288 с.

Література

195. Адорно Т. Эстетическая теория / Теодор Адорно ; [пер. с нем. А. В. Дранова]. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
196. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века / Ирина Атыковна Азизян. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
197. Азизян И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Доброцина, Г. С. Лебедева. – М. : Изд-во «Прогресс-Традиция», 2002. – 568 с.
198. Ангелов В. Естетика и демокрация : (Алтернативи пред съвременната естетическа мисъл) / Валентин Ангелов. – София : Унив. изд-во «Св. Климент Охридски», 1999. – 266 с.
199. Аполлон : [альманах искусств / гл. ред. Б. М. Калаушин] : [в 2-х т.]. – СПб. : ИГ «Аполлон», [Б. г.]. – Т. 2. – Кн. 1. Бурлюк : цвет и рифма : [Отец русского футуризма]. – 798 с.
200. Асеева Н. Ю. Выступления украинских художников авангарда во Франции 1910-1920-х годов / Наталья Юрьевна Асеева // Русский авангард в европейском контексте / [отв. ред. Г. Ф. Коваленко] ; Гос. ин-т искусствоведения М-ва культуры РФ. – М. : Наука, 2000. – С. 133–144.

201. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века) / Наталья Юрьевна Асеева. – К. : Наукова думка, 1989. – 200 с.
202. Асеева Н. Ю. Українсько-французькі художні зв'язки 20-30-х років XX ст. / Наталя Юріївна Асеева. – К. : Наукова думка, 1984. – 125 с.
203. Бабин А. А. Книга А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме в восприятии русских художников и критиков / Александр Александрович Бабин // Русский кубофутуризм : [сборник]. – СПб : Дмитрий Буланин, 2002. – С. 37–57.
204. Багдасаров Е. А. Первый журнал русских футуристов / Евгений Алексеевич Багдасаров // День научного творчества студентов. – М. : МГУ, 2003. – С. 123–125.
205. Батько слов'янського футуризму // Політика і культура. – 2003. – № 24. – С. 27–28.
206. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
207. Бирюков В. Ф. Современное искусство : [история, проблемы и споры] / В. Ф. Бирюков, О. В. Бессонов ; Акад. соц. наук. Калуж. фил. МГТУ им. Н. Э. Баумана. – Калуга : ООО «Полиграф-Информ» , 2003. – 124 с.
208. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
209. Білуха М. Г. Основи наукових досліджень / М. Г. Білуха. – К. : Вища школа, 1997. – 271 с.
210. Бобринская Е. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков / Екатерина Бобринская. – М. : Госуд. институт искусствоведения, 1999. – 243 с.
211. Бобринская Е. Футуризм и кубофутуризм в живописи // Екатерина Бобринская. – М. : Госуд. институт искусствоведения, 2000. – С. 6–35.

212. Бобринская Е. А. «Естетственное» в эстетике русского авангарда / Екатерина Александровна Бобринская // Русский кубофутуризм : [сборник]. – СПб : Дмитрий Буланин, 2002. – С. 142–154.
213. Бобринская Е. А. Футуризм / Екатерина Александровна Бобринская. – М. : Галарт, 2000. – 192 с.
214. Богомазов А. Доклад на Всеукраинском съезде художников. Киев, 1918. Основные задачи развития искусства живописи на Украине / Александр Богомазов // Українські художники як теоретики і публіцисти. – К. : Мистецтво, 2005. – С. 77–85.
215. Богомазов А. Об искусстве. Заметки теоретического характера / Александр Богомазов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти : зб. статей / [упоряд. Д. Горбачов]. – К. : РВА «Тріумф». – 2005. – С. 85–87.
216. Богомазов А. Основні завдання розвитку живопису в Україні / Александр Богомазов // Український авангард 1910-1930 років. – К. : Мистецтво, 1996. – С. 1–3.
217. Богомазов О. Сказати своє слово... : [автомонографія за щоденниками, побіжними нотатками та листами до дружини] / публ. М. Шудри / Олександр Богомазов // Рукопис: Український альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин : [у 2-х т.]. – К. : Криниця, 2004. – (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»). – Т. 1. – С. 365–411.
218. Борев Ю. Б. Эстетика / Юрий Борисович Борев. – М. : Политиздат, 1975. – 399 с.
219. Борятинська О. Ювілейна лекція ювіляра : [Дмитро Горбачов про український авангард ХХ століття] / О. Борятинська // Культура і життя. – 1997. – 31 грудня – С. 4.
220. Боулт Д. Э. «Центрифуга» : [авангард на Украине, в Грузии и Армении] / Джон Эллис Боулт // Художники русского театра 1890-1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. – М. : Искусство, 1990. – С. 48–52.

221. Боулт Д. Э. Малевич Казимир Северинович / Джон Эллис Боулт // Художники русского театра 1890-1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. – М. : Искусство, 1994. – С. 192–196.
222. Боулт Д. Э. Перепутья / Джон Эллис Боулт / предисл. Н. Лобанова-Ростовского [про майстрів українського художнього авангарду] // Наше наследие. – 2007. – № 82. – С. 122–131.
223. Боулт Д. Э. Экстер Александра Александровна / Джон Эллис Боулт // Художники русского театра 1890-1930. Собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. – М. : Искусство, 1994. – С. 297–303.
224. Будетлянин Давид Бурлюк // Урядовий кур'єр. – 2007. – С. 17.
225. Бурлюки : коріння // Музейний провулок. – 2004. – № 2. – С. 32.
226. Вакар И. Манифест Казимира Малевича / Ирина Вакар // Советская Культура. – 1989. – 11 февраля. – С. 6.
227. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейського (серед маніфестів і програм) : українська література : матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців / Григорій Вервес. – К., 1995. – С. 37–43.
228. Веселовская А. Киев – родина авангарда / Анна Веселовская // Антиквар. – 2007. – № 11. – С. 38–45.
229. Гинц С. М. Василий Каменский / С. М. Гинц. – Пермь : Кн. изд-во, 1984. – 221 с.
230. Голлербах Э. Ф. Поэзия Давида Бурлюка / Эрих Фёдорович Голлербах. – Нью-Йорк : Изд. М. Н. Бурлюк, 1931. – 32 с.
231. Гончарова Н. Выставка картин Наталии Сергеевны Гончаровой. 1900-1913 / Наталия Гончарова. – М. : Тип. Рихтера, 1913. – 118 с.
232. Гончарова Н. Ларионов М. : [исслед. и публ] / Рос. акад. наук [и др.] ; [отв. ред. Г. Ф. Коваленко]. – М. : Наука , 2001 – 251 с.
233. Горбачев Д. Украинское барокко и русский авангард / Дмитрий Горбачев // Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте. – М. : Наука, 2000. – 310 с.

234. Горбачев Д. «За таким количеством имен стоит школа...» [Бесіда Г. Веселовської з професором Д. Горбачовим] / Дмитрий Горбачев // Антиквар. – 2007. – № 11. – С. 4.
235. Горбачов Д. Бароко і футуризм : [традиції українського бароко і мистецтво авангарду] / Дмитро Горбачов // Українське бароко : [у 2-х т.]. – К. : Вид-во «АКТА», 2004. – Т. 2. – С. 163–195.
236. Горбачов Д. Дені Міло про український авангард / Дмитро Горбачов // Слово і час. – 1998. – № 7. – С. 89–90.
237. Горбачов Д. На карте украинского авангарда / Дмитрий Горбачов // Наше наследие. – 1991. – № 2. – С. 138–144.
238. Горбачов Д. Наївність – цинізм цнотливості... / Дмитро Горбачов // Хроніка-2000. – 1994. – № 3-4. – С. 223–236.
239. Горбачов Д. Олександра Екстер у Києві / Дмитро Горбачов // Всесвіт. – 1988. – № 10. – С. 168–176.
240. Горбачов Д. Тіні українського авангарду / Дмитро Горбачов // Нова Генерація. – 1992. – Спец. вип. – С. 11–13.
241. Горбачов Д. Украинское барокко и русский авангард / Дмитрий Горбачов // Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте. – М. : Наука, 2000. – 310 с.
242. Горбачов Д. Український батько російського футуризму / Дмитро Горбачов // Українознавство : календар-щоденник. – 2002. – С. 202–203.
243. Горбачов Д. Шарово-гопашна культура як джерело світового авангарду / Дмитро Горбачов // FAÏNE ART. – 2007. – № 1. – С. 100–105.
244. Григорьева А. Футуристы на пароходе современности / А. Григорьева // Русская Мысль. – 2000. – № 4325. – С. 17.
245. Данцкер Д.-А. Б. Авангард і Україна : [фрагм. статті] / Д.-А. Б. Данцкер // Горбачов Д. О. «Він та я були українці». Малевич та Україна». – К., 2006. – С. 299–303.

246. Двадцатый век и пути европейской культуры / Гос. ин-т искусствознания ; [сост. и отв. ред. И. Светлов]. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 2000. – 348 с.
247. Демпси Э. Стили, школы, направления : [путеводитель по современному искусству] / Эми Демпси ; [пер. с англ. В. Крючкова, Е. Чура]. – М. : Искусство-XXI век, 2008. – 303 с.
248. Дубравка О. Т. Хлебников и авангард / Ораич Толич Дубравка ; [пер. с хорватского Н. Видмарович]. – М. : Вест-Консалтинг, 2013 – 183 с.
249. Енциклопедія сучасної України / Нац. акад. наук України, Наук. т-во ім. Т. Шевченка, координац. бюро енциклопедії сучасної України НАН України / ред. І. М. Дзюба (співгол.). – К. : [б. в.], 2004. – Т. 3 : Біо – Бя. – 696 с.
250. Евдаев Н. Давид Бурлюк в Америке : [материалы к биограф.] / Ноберт Евдаев ; Ин-т всеобщ. РАН. – М. : Наука , 2007. – 468 с.
251. Егоров И. М. Каземир Малевич / И. М. Егоров. – М. : Знание, 1990. – № 7. – 56 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»).
252. Жидков В. С. Искусство и общество / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. – СПб. : Алетейя, 2005. – 592 с.
253. Жмурков В. В Україні не залишилося жодної картини художника Давида Бурлюка / В. Жмурков // Голос України. – 2007. – 14 грудня. – С. 5.
254. Журавлев В. И. Общенаучный и философский дискурс о теоретико-вакуумной парадигме космофизики / В. И. Журавлев // Наука. Релігія. Суспільство. – 2008. – № 3. – С. 76–85.
255. Западное искусство. XX век : образы времени и языкового искусства : [сб. ст.] / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации ; [редкол. : Г. В. Макарова (отв. ред.) и др.]. – М. : УРСС , 2003. – 229 с.
256. Зельська-Даревич Д. Українські культура і мистецтво крізь віки / Д. Зельська-Даревич // Український модернізм 1910-1930. – Хмельницький, 2006. – С. 16–30.

257. Ирицяи Г. Э. Ф. Ницше и осмысление культуры постмодерна / Гурген Эдмондович Ирицяи ; [Федеральное агентство по образованию, ГОУ ВПО «Пятигорский гос. лингвистический ун-т», Новороссийский фил. Пятигорск]. – Новороссийск : Пятигорский гос. лингвистический ун-т, 2008. – 107 с.
258. Искусство. Психология : [сб. ст.] / Ин-т философии РАН, Моск. гос. акад. худож. ин-т им. В. И. Сурикова ; [отв. ред. Н. И. Киященко]. – М. : Век книги, 2003. – 108 с.
259. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / Олег Ільницький. – Львів : Літопис, 2003. – 445 с.
260. Кабанова Л. И. Философский опыт русского авангарда в контексте отечественной культуры конца XIX – первой трети XX столетия / Лилия Ивановна Кабанова ; [М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования Петрозаводский гос. ун-т]. – Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2011. – 137 с.
261. Калиниченко И. Ю. Несколько дополнений к биографиям Д. Д. Бурлюка и А. Е. Крученых : тезисы докладов II международной научн. конф. по авангарду [«Звездолики Гилеи»], (Херсон, 19-21 декабря 1995 г.) / И. Ю. Калиниченко / Научный центр по изучению авангарда Бахматова. – Херсон : ХОУНБГ, 1995. – 40 с.
262. Каменский А. Марк Шагал и Россия / Александр Каменский. – М. : Знание, 1988. – 56 с.
263. Капітоненко О. Давид Бурлюк і Україна / Олександр Капітоненко // Українська Культура. – 2006. – № 3-4. – С. 35.
264. Кашуба Е. Первые выставки в Киеве 1908-1910 гг. : «Звено», «Салоны Издебского», «Кольцо» / Елена Кашуба. – К. : РВА «Триумф», 1998. – 54 с.
265. Коваленко Г. Александра Экстер : [Путь художника. Художник и время] / Г. Коваленко, М. Колесников. – М. : Галарт, 1993. – 288 с. – (Новая галерея XX век).

266. Коваленко Г. Александра Экстер в Париже / Георгий Коваленко // Театр. – 1992. – № 2. – С. 103–122.
267. Коваленко Г. Від кубізму до безпредметного живопису / Георгій Коваленко // Всесвіт. – 1993. – № 2. – С. 171–175.
268. Коваленко Г. Искусство Александры Экстер в контексте французского авангарда 10-20-х годов / Георгий Коваленко // Русский авангард в кругу европейской культуры : Международная конф. [Москва, 4-7 января 1993] : тезисы и материалы. – М. : Науч. совет по истории мировой культуры РАН, 1993. – С. 47–48.
269. Коваленко Г. Ф. Александра Экстер : «Цветовые ритмы» / Г. Ф. Коваленко. Амазонки авангарда : антология / [отв. ред. В. Г. Коваленко] ; Госуд. ин-т искусствознания М-ва культуры и масс. коммуникаций РФ. – М. : Наука, 2004. – С. 198–215.
270. Ковтун Е. Ф. Каземир Северинович Малевич / Евгений Федорович Ковтун // Огонек. – 1988. – № 33. – С. 8–9.
271. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга / Евгений Федорович Ковтун. – М. : Книга, 1989. – 247 с.
272. Круглов В. Художники в Салонах В. А. Издебского / В. Круглов // Владимир Издебский : [из цикла «Возвращение». Альманах]. – СПб. : Госуд. Русский музей. – 2005. – Вып. 105. – С. 43–56.
273. Крусанов А. В. Из истории русского футуризма / Андрей Васильевич Крусанов // Ежеквартальник русской филологии и культуры. – Т. III. – 2001. – № 4. – С. 173–183/
274. Крусанов А. В. Русский авангард : 1907-1932 : [в 3-х т.] / Андрей Васильевич Крусанов. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – (Исторический обзор). – Т. 1. – Кн. 1 : Боевое десятилетие. – 784 с.
275. Крусанов А. В. Русский авангард : 1907-1932 : [в 3-х т.] / Андрей Васильевич Крусанов. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – (Исторический обзор). – Т. 1. – Кн. 2 : Боевое десятилетие. – 1104 с.

276. Крученых А. 15 лет русского футуризма 1912-1927 : [материалы и комментарии] / Алексей Крученых. – М. : Изд. Всероссийск. союза поэтов, 1928. – 67 с.
277. Крученых А. Грандиозарь : [международная научная конференция, посвященная 125-летию со дня рождения Алексея Кручёных, 29-30 марта 2011 г. : каталог] / [сост. Д. Карпов] / Алексей Крученых. – М. : [б. и.], 2011. – 16 с.
278. Крученых А. Е. Записная книжка Велемира Хлебникова : [собрал и снабдил примечаниями А. Крученых ; обл. В. Кулагиной-Клуцис] / Алексей Елисеевич Крученых. – М. : Изд. Всерос. союза поэтов, 1925. – 30 с.
279. Крученых А. Е. Наш выход. К истории русского футуризма : [сборник] / Алексей Крученых ; [сост. и авт. вступ. ст. Р. В. Дуганов ; коммент. Р. В. Дуганова и др.] / Алексей Елисеевич Крученых. – М. : Лит.-худож. агенство «РА», 1996. – 245, [2] с.
280. Крученых А. Е. Авангардное поведение : [сб. материалов] / Алексей Елисеевич Крученых. – [Репр. изд]. – СПб. : Хармсиздат : Ин-т «Открытое о-во», 1998. – 187, [4] с. ил.
281. Крученых А. Е. Апокалипсис в русской литературе. Черт и речетворцы. Тайные пороки академиков. Слово, как таковое. Декларации. – Книга 122 / Алексей Елисеевич Крученых. – М. : Тип. ЦИТ, 1923. – 46 с.
282. Крученых А. Е. Взорваль / Алексей Елисеевич Крученых / [рис. Н. Кульбина, Н. Гончаровой, О. Розановой, К. Малевича]. – СПб. : «ЕУЫ», 1913. – 21 с.
283. Крученых А. Е. К истории русского футуризма : [воспоминания и документы] : с приложением деклараций, а также статей А. Крученых, а также статей И. Терентьева и С. Третьякова / Алексей Елисеевич Крученых. – М. : Гилея, 2006. – 457, [1] с., [16] л.
284. Крученых А. Е. Память теперь многое разворачивает : [из литературного наследия Крученых] / [сост., послесл., публ. текстов и коммент. к ним

- Н. Гурьяновой] / Алексей Елисеевич Крученых. – Berkeley : Berkeley Slavic specialities, 1999. – 498 с.
285. Крученых А. Е. Тайные пороки академиков / А. Крученых, И. Клюн, К. Малевич. – М. : Тип. И. Д. Работнова, 1916. – 32 с.
286. Крючкова В. А. Антиискусство : [теория и практика авангардист. движений] / В. А. Крючкова. – М. : Изобразит. искусство, 1985. – 303 с.
287. Кудрявцев Л. Універсальний футурист / Л. Кудрявцев // Українська Культура. – 1997. – № 11. – С. 32–33.
288. Кузьменко И. В. Идејная и художественная сущность авангарда. Роль украинских художников в становлении европейского авангарда / Ирина Валентиновна Кузьменко // Збірка наукових робіт за матеріалами I Всеукраїнської молодіжної науково-практичної інтернет-конференції ВНЗ I-II рівнів акредитації «Культурно-історична спадщина України очима молоді – 2010». Історія, література і мистецтво, філософія і релігієзнавство. – Нова Каховка : НКПК ОНПУ, 2010. – С. 118–124.
289. Кузьменко И. В. Некоторые факты биографии художника-авангардиста Д. Бурлюка (По материалам Российского государственного архива литературы и искусства) / Ирина Валентиновна Кузьменко // Теория и практика общественного развития (Краснодар). – 2014. – № 2. – С. 249–251.
290. Кузьменко И. В. Предпосылки формирования и направления модернизма / Ирина Валентиновна Кузьменко // Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции «Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании, 2009». – Т. 24. Геология, Химия, Искусствоведение, архитектура и строительство – Одесса : Черноморье, 2009. – С. 79–82.
291. Кузьменко И. В. Таврические истоки авангардного искусства Давида Бурлюка / Ирина Валентиновна Кузьменко // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – Курск, 2013. – № 7. – С. 117–120.

292. Кузьменко І. В. Д. Бурлюк, В. Маяковський, В. Каменський в історії мистецько-літературного авангарду / Ірина Валентинівна Кузьменко // Сборник научных трудов SWorld. Материалы международной научно-практической конференции «Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании – 2012». – Вып. 4. Т. 49. – Одесса : КУПРИЕНКО, 2012 – С. 26–31.
293. Кузьменко І. В. Земля Гілеї у формуванні Давида Бурлюка / Ірина Валентинівна Кузьменко // «Олівійський форум – 2012 : стратегії України в геополітичному просторі». Землеробські цивілізації світу: історія, археологія, етнологія, екологія, економіка, політика, право : тези. – Миколаїв, 2012. – С. 24–25.
294. Кузьменко І. В. Земля Херсонщини у біографії Давида Бурлюка / Ірина Валентинівна Кузьменко // Чорноморський літопис : науковий журнал. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. – Випуск 5. – С. 54–59.
295. Кузьменко І. В. Невідомий Давид Бурлюк в історії авангардного мистецтва / Ірина Валентинівна Кузьменко // Гілея : науковий вісник. Збірник наукових праць. – Випуск 68 (№ 1). – К. : ВІР УАН, 2013. – С. 521–525.
296. Кузьменко І. В. Російсько-український авангард у творах його засновників та ідеологів / Ірина Валентинівна Кузьменко // Міжнародна науково-практична конференція «Олівійський форум – 2011 : стратегії України в геополітичному просторі» : тези. – Миколаїв – Ялта, 2011. – Т. 2. – С. 17–19.
297. Кузьменко І. В. Таврійський період становлення українського авангардного руху / Ірина Валентинівна Кузьменко // Наукові праці : науково-методичний журнал. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2011. – Вип. 134. Т. 147. Історія. – С. 19–21.
298. Кузьменко І. В. Теоретичні засади російсько-українського авангарду в творах його засновників та ідеологів / Ірина Валентинівна Кузьменко //

- Історичний архів. Наукові студії : збірник наукових праць. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2011. – Випуск 7. – С. 33–36.
299. Кузьменко І. В. Херсонщина в історії українсько-російського авангарду / Ірина Валентинівна Кузьменко // Наукові праці : науково-методичний журнал. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. – Вип. 68. Т. 180. Історія. – С. 125–130.
300. Куликова І. С. Філософія і мистецтво модернізму / Ірина Сергеевна Куликова. – М. : Політиздат, 1980. – 272 с.
301. Луканова А. Г. О кубізм і футуризм в живописі Натаалії Гончарової / Александра Георгієвна Луканова // Русский кубофутуризм : [збірник]. – СПб. : Дмитрій Буланіні, 2002. – С. 85–94.
302. Лущик С. «Салони Іздебського» і їх організатор / Сергей Лущик // «Салони Іздебського». – Одеса, 1999. – С. 1–25.
303. Лущик С. Володимир Іздебський в Одесі / Сергей Лущик // Володимир Іздебський. [Из циклу «Возвращение». Альманах]. – СПб. : Госуд. Русский музей. – 2005. – Вип. 105. – С. 7–24.
304. Лущик С. Одеські «Салони Іздебського» і їх створитель / Сергей Лущик. – Одеса : Студія «Негоціант», 2005. – 352 с.
305. Любоўская Т. В. Хроніка об'єднання «Союз молодіж» / Т. В. Любоўская // Вольдемар Матвей і «Союз молодіж» / [отв. ред. В. Г. Коваленко] ; Госуд. ин-т искусствознания М-ва культуры и масс. коммуникаций РФ. – М. : Наука, 2005. – С. 240–253.
306. Мамаев А. А. «В Хлебникове есть всё» : [исследования, статьи] / А. А. Мамаев. – Астрахань : Сорокин Роман Васильевич, 2010. – 256 с.
307. Маньковська Р. В. Краєзнавчі музеї в дослідженні регіональної історії України / Руслана Вікторівна Маньковська // Історія України : маловідомі імена, події, факти. – 2010. – Випуск 17. – С. 9–14.
308. Маркаде Ж. К. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа / Жан Клод Маркаде // Всесвіт. – 1990. – № 7. – С. 169–180.

309. Маркаде Ж. К. «Простір, колір, гіперболізм : Характерні риси українського авангарду» : [фрагм. статті] / Жан Клод Маркаде // Горбачов Д. О. Він та я були українці. Малевич та Україна. – К., 2006. – С. 234–236.
310. Марков В. Ф. История русского футуризма / Владимир Федорович Марков ; [пер. с англ. В. Кучерявкин, Б. Останин]. – СПб. : Алетейя, 2000. – 438 с.
311. Матвеева Л. Л. Культурологія : [курс лекцій] / Л. Л. Матвеева. – К. : Либідь, 2005. – 512 с.
312. Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ ст. / Г. С. Меднікова. – К. : Знання, 2002. – 214 с.
313. Міло Д. Мистецтво України // Горбачов Д.О. Він та я були українці. Малевич та Україна / Д. Міло. – К., 2006. – С. 306–308.
314. Мірчук І. Естетика / Іван Мірчук ; [за ред. та передм. М. Шаповала]. – Мюнхен : Ukr. freie Univ, 2003. – 108 с.
315. Модернизм : анализ и критика основных направлений: [сб. статей / НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР ; под ред. В. В. Ванслова, Ю. Д. Колпинского]. – М. : Искусство, 1980. – 311 с.
316. Мордвинова Н. Н. Воспоминания об адмирале, графе Николае Семеновиче Мордвинове и семействе его. (Записки дочери его графини Н. Н. Мордвиновой) / Н. Н. Мордвинова. – СПб. : Типогр. Морского министерства, в главн. Адмиралтействе, 1873. – 107 с.
317. Мудрак М. Український авангард / Мирослава Мудрак // Український модернізм 1910-1930. – Хмельницький, 2006. – С. 31–38.
318. Мурина Е. Ранний авангард : фовизм, експрессионизм, неопримитивизм : Европа, Россия, 1905-1914 / Елена Мурина. – М. : Галарт , 2008 – 182 с.
319. Наков А. Русский авангард : [пер. с фр.] / Андрей Наков. – М. : Искусство, 1991. – 190 с.

320. Наталья Сергеевна Гончарова / [авт. текста : С. Королева]. – М. : Директ-Медиа ; Комсомольская правда, 2011. – 48 с. – (Великие художники № 91).
321. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм : [сборник] / Фридрих Ницше // Так говорил Заратустра; К генерации морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / [пер. с нем. ; худ. М. В. Драко]. – Мн. : ООО «Попури», 1997. – 624 с.
322. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво Всесвітнього авангарду / Олесь Нога. – Львів : Основа, 1993. – 243 с.
323. Нильсон Н. О. Архаизм и модернизм / Нильс Оке Нильсон // Поэзия и живопись : сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / [под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова]. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 848 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
324. Павлюк О. М. Біографістика в контексті історіографічних та методологічних досліджень / О. М. Павлюк // Історична панорама : збірник наукових статей. – Чернівці : Рута, 2004. – Випуск 1 : Актуальні проблеми історіографії нового та новітнього часу. – С. 99–109.
325. Пальмов В.Н. Проблема кольору в станковій картині / В.Н. Пальмов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти : зб. статей / [упоряд. Д. О. Горбачов]. – К. : РВА «Тріумф». – 2005. – С. 212–219.
326. Певний Б. Майстри нашого мистецтва : роздуми про митців та мистецтво : [статті, есеї] / Богдан Певний ; [упоряд. О. Певна ; передм. І. Дзюби, післям. В. Перевальського]. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США ; К. : Сучасність, 2005. – 432 с.
327. Петрова Е. Владимир Издебский и его «Салоны» / Е. Петрова // Владимир Издебский : [Из цикла «Возвращение». Альманах]. – СПб. : Госуд. Русский музей. – 2005. – Вып. 105. – С. 5–6.
328. Побожій С. І. «Бубновий валет» і Сумщина / Сергій Іванович Побожій. – Суми : ВТД «Університетська книга», 2007. – 112 с.
329. Побожій С. І. Будетлянин Давид Бурлюк / Сергій Іванович Побожій // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 1. – С. 94–95.

330. Попович В. Художник Давид Бурлюк (1882-1967) / В. Попович // Хроніка-2000. – 2000. – № 35-36. – С. 507–515.
331. Романенко О. Сторінки історії. Давид Бурлюк в Сумах / О. Романенко // Життя Лебединщини. – 1998. – 16 вересня. – С. 5.
332. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / Вадим Руднев. – М. : Аграф, 2009. – 544 с.
333. Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема коллажа / [редкол. : Г. Ф. Коваленко (предс.) и др.]. – М. : Наука, 2005. – 429 с. – (Серия «Искусство авангарда 1910-1920-х годов» / Рос. акад. наук, Науч. совет «Ист.-теорет. пробл. искусствознания», Комис. по изуч. искусства авангарда 1910-1020-х гг., М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания).
334. Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма / [редкол. : Г. Ф. Коваленко (предисл.) и др.]. – М. : Наука, 2003. – 574 с. – (Серия «Искусство авангарда 1910-1920-х годов» / Рос. акад. наук, Науч. совет «Ист.-теорет. пробл. искусствознания», Комис. по изуч. искусства авангарда 1910-1020-х гг., М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания).
335. Русский авангард в кругу европейской культуры : Международная конф. [Москва, 4-7 января 1993] : тезисы и материалы. – М. : Науч. совет по истории мировой культуры РАН, 1993. – 197 с.
336. Савицкая Л. Л. Колаж в украинском искусстве 1910-1920-х годов / Л. Л. Савицкая // Русский авангард 1910-1920-х годов. Проблема коллажа. – М. : Наука, 2005. – С. 117–127.
337. Сарабьянов Д. В. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризме / Дмитрий Владимирович Сарабьянов // Русский авангард в европейском контексте / [отв. ред. Г. Ф. Коваленко] ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – М. : Наука, 2000. – С. 62–71.
338. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти / Дмитрий Владимирович Сарабьянов. – М. : Искусствоведение, 1998. – 432 с.

339. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, История, Проблемы / Дмитрий Владимирович Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 294 с.
340. Сарычев В. А. Кубофутуризм и кубофутуристы : [Эстетика. Творчество. Эволюция] / В. А. Сарычев. – Липецк, 2000. – 255 с.
341. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В предверии запредельного / Филипп Серс ; [пер. с фр. С. Б. Дубин]. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 332 с.
342. Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век : [Худож.-проект. концепции рус. Авангарда] / Елена Сидорина. – М. : Информ.-изд. агентство «Рус. Мир», 1994. – 373 с.
343. Скляренко Г. Авангард в Україні : обшири явища, етапи розвитку / Галина Скляренко // Українське мистецтвознавство : [матеріали, дослідження, рецензії] : [зб. наук. праць]. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – Випуск 9. – С. 318–322.
344. Сміт Е. Національна ідентичність / Ентоні Сміт ; [пер. з англ. П. Тарашука]. – К. : Основи, 1994. – 224 с.
345. Соколюк Л. Новий погляд на українське мистецтво першої третини ХХ століття / Л. Соколюк // Мистецтвознавство України. – К. : Кий, 2001. – Випуск 2. – С. 56–63.
346. Старкина С. Велимир Хлебников / Софія Старкина. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 339 с.
347. Стригалева А. А. «О выставочной деятельности петербургского общества художников «Союз молодежи» / А. А. Стригалева // Вольдемар Матвей и «Союз молодежи» / [отв. ред. В. Г. Коваленко] ; Госуд. ин-т искусствознания М-ва культуры и масс. коммуникаций РФ. – М. : Наука, 2005. – С. 290–425.
348. Сусоров В. Д. Революційні події 1905-1907 років на Херсонщині / Віктор Дмитрович Сусоров. – Херсон : Айлант, 2009. – 346 с.
349. Сусоров В. Д. Херсонський край – моя земля! (Історія Херсонщини з найдавніших часів до 1992 року) / Віктор Дмитрович Сусоров. – Херсон : Айлант, 2011. – 187 с.

350. Сухопаров С. «Весь российский футуризм стоил всего триста рублей» / С. Сухопаров // Площадь свободы. – 1998. – № 2(4). – 17-23.01. – С. 7.
351. Сухопаров С. К истории второго Салона Издебского / С. Сухопаров // Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте. – М. : Наука, 2000. – 310 с.
352. Терентьев И. Крученых грандиозарь / Игорь Терентьев. – Тифлис : [б. и], 1919. – 16 с.
353. Тауфер И. Судьбы и свершения : худож. публицистика : [пер. с чеш.] / Иржи Тауфер ; [сост. и авт. предисл. Л. Будагова ; коммент. Т. Борисовой]. – М. : Прогресс, 1987. – 348 с.
354. Традиционное и нетрадиционное в культуре России / [отв. ред. И. В. Кондаков] ; науч. совет РАН «История мировой культуры». – М. : Наука, 2008. – 605 с.
355. Трегулова З. И. «Амазонки авангарда»: Выставка и выставки (история совместного экспонирования) / З. И. Трегулова // Амазонки авангарда : антология / [отв.ред. В. Г. Коваленко] ; Госуд. ин-т искусствознания М-ва культуры и масс. коммуникаций РФ. – М. : Наука, 2004. – С. 6–15.
356. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / Валерий Стефанович Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
357. Українська літературна енциклопедія / [гол. ред. колегії І. Дзевєрін]. – К. : Головна редакція УРЕ, 1988. – Т. 1. (А – Г). – 536 с.
358. Фиртич Н. К теории алогизма : Вольдемар Матвей (Владимир Марков) и Давид Бурлюк / Н. Фиртич // Амазонки авангарда : антология / [отв. ред. В. Г. Коваленко] ; Госуд. ин-т искусствознания М-ва культуры и масс. коммуникаций РФ. – М. : Наука, 2004. – С. 96–102.
359. Філософія / [Л. В. Губернський, І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко та ін. ; за ред. І. Ф. Надольного]. – К. : Вікар, 2011. – 455 с.
360. Фрагменти хронології роду Бурлюків // Колір і рима. – 1961/62. – № 48. – С. 23.

361. Художник и его текст : русский авангард: история, развитие, значение : к 80-летию В. В. Иванова : [сборник] / Российская акад. наук, Науч. совет «История мировой культуры», Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Ин-т мировой культуры, Гос. музей А. С. Пушкина, Мемориал. квартира А. Белого ; [сост. : Н. В. Злыднева, М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян]. – М. : Наука, 2011. – 384 с.
362. Цветущая сложность : разнообразие картин мира и художественных предпочтений субкультур и этносов / [науч. ред. К. Б. Соколов ; ред.-сост. П. Ю. Черношвилов]. – СПб. : Алетейя, 2004. – 544 с.
363. Чобанюк М. Авангард двадцятих років минулого століття в осмисленні західних українців / Марія Чобанюк // Проблеми гуманітарних наук. Наукові записки ДДПУ. – 2009. – Випуск 24. Філологія. – С. 42–51.
364. Шевченко Н. И. Авангардизм и абстракционизм – бунт или развитие? Генезис, эволюция и будущее искусства от древности до Нового авангарда XXI в. / Н. И. Шевченко, В. И. Пронькин, А. В. Пронькин. – Белгород : Издательство БГТУ , 2008. – 190 с.
365. Шершеневич В. Футуризм без маски / Вадим Шершеневич. – М. : Типогр. акц. об-ва и издат. дела «Московск. издат.», 1913. – 90 с.
366. Экстер Александра : [сборник] / [ред. Г. П. Конечна]. Путь художника. Художник и время / Г. Ф. Коваленко. – М. : Галарт, 1993. – 287 с. – (Новая галерея. 20 век).
367. Я – Василий Каменский : [сборник] / ком. по культуре г. Москвы, Гос. музей В. В. Маяковского ; [сост. А. Аксёнкин]. – М. : ГУК Гос. музей В. В. Маяковского, 2006. – 172 с.

Дисертації, автореферати

368. Бессонов О. В. Художественный авангард как феномен культуры : Философско-эстетический анализ : дис. ... канд. философ. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / Олег Валерьевич Бессонов. – М., 1997 – 115 с.

369. Вовкун В. В. Український авангард в контексті західноєвропейських культурологічних процесів (10-х – початку 30-х рр. ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. культурології : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Василь Володимирович Вовкун. – К., 2010. – 17 с.
370. Гири́н Ю. Н. Литература в системе культуры авангарда : автореф. дис. на соискание научн. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Юрий Николаевич Гири́н. – М., 2013 – 49 с.
371. Давидова-Біла Г. В. Український літературний авангард : пошуки, стильві напрямки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» ; 10.01.06 «Теорія літератури» / Ганна Вікторівна Давидова-Біла. – К., 2005. – 38 с.
372. Зайцева М. Л. Эстетическое своеобразие синестетических концепций русского авангарда : генезис и развитие : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. философ. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / Марина Леонидовна Зайцева. – М., 2009. – 24 с.
373. Маковский Э. С. Отечественный художественный авангард XIX-XX вв. как культурно-философский феномен : дис. ... канд. философ. наук : спец. 09.00.13 «Философия и история религии, философская антропология, философия культуры» / Эдвард Станиславович Маковский. – М., 2006. – 125 с.
374. Маковский Э.С. Отечественный художественный авангард XIX-XX вв. как культурно-философский феномен : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. философ. наук : спец. 09.00.13 «Философия и история религии, философская антропология, философия культуры» / Эдвард Станиславович Маковский. – М., 2006. – 28 с.
375. Матявина А. Е. Художественный авангард и образ культуры XX века : дис. канд. философ. наук : спец. 09.00.13. «Философия и история

религии, философская антропология, философия культуры» / Анна Евгеньевна Матявина. – М., 2004. – 157 с.

376. Овакі Чієко. Японський період в творчості Давида Бурлюка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Чієко Овакі. – Х., 2008. – 22 с.
377. Филоненко Д. Ю. Неклассическое естествознание в культуре русского авангарда 1920-х годов : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Дмитрий Юрьевич Филоненко. – Екатеринбург, 2008. – 23 с.

Зарубіжна література

378. Color and rhyme : Hist.-lit. magazine. – New York : Marussia Burliuk, Hampton Bays, NY, 1930. – № 55. – 1964. – 99 p.
379. David Burliuk. – New York : ACA galleries, [1948]. – [10] p., [11] s.
380. David Burliuk : [paintings exhibited May 11-24, 1941, New York]. – [New York] : [s. n.], [1941]. – [10] p.
381. David Burliuk : 55 years of painting Long Beach. – New York : Lido galleries, 1962. – 12 p.
382. Erjavec A. The weak avant-gardes / A. Erjavec // The avant-garde: Indecline or metamorphosing? The problems of modern art in Central Europe. Bulletin de la societe des sciences et des lettres de Lodz. – 1998. – Vol. XLVIII. – Vol. IX. – P. 7–29.
383. Gray Camilla. The Russian experiment in art, 1863-1922 / Camilla Gray. – Rev. and enl. ed. // Marian Burleigh-Motley. – London : Thames a Hudson , 2000. – 324 p. – (World of art).
384. Huyssen Andreas. After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism / Andreas Huyssen. Bloomington ; Indianapolis : Indiana univ. press, Cop. 1986 – XII. – 244 p. – (Theories of representation a. difference).

385. Poggioli Renato. The theory of the avant-garde / Renato Poggioli ; Transl. from the Ital by Gerald Fitzgerald. Cambridge (Mass.). – London : Belknap press of Harvprd univ. press, 1981. – 250 p.
386. Russian art of avan-garde : Theory a. criticism, 1902-1934 / Ed. a. transl. by John E. Bowlt. – New York : Viking press , 1976. – XL. – 360 p. – (The doc. of 20 th-cent. art).
387. Russian art of the avant-garde : Theory a criticism, 1902-1934 / Ed. a. transl. by John E. Bowlt. – Rev. a. enl. ed. – London : Thames a. Hudson, Cop., 1988. – XL. – 371 p.
388. Russian futurism through its manifestoes, 1912-1928 / Ed. Anna Lawton; Texts transl. a. ed. by Anna Lawton a. Herbert Eagle; With an introd. by Anna Lawton a. an afterw. by Herbert Eagle. – Ithaca; London : Cornell univ. press, 1988. – XIII. – 353 p.
389. The Russian experiment in art, 1863-1922 / Camilla Gray. – Rev. a. enl. ed. / By Marian Burleigh-Motley. – London : Thames a. Hudson , Cop., 1986 – 324 p. – (World of art).

Електронні ресурси

390. Багдасаров Е. А. Издательская деятельность объединения кубофутуристов «Гилея» [Электронный ресурс] / А. Багдасаров. – Режим доступа : <http://www.mediascope.ru/old/node/158>.
391. Балла О. Дыр бул щыл в красках и формах [Электронный ресурс]/ О. Балла // Знание и сила. – 2009. – № 1. – Режим доступа : http://www.artkavun.kherson.ua/en-dyr_bul_wyl.htm.
392. Бароко [Электроний ресурс]. – Режим доступа : <http://uk.wikipedia.org/wiki/%C1%E0%F0%E0%E0%E0>.
393. Бердяев Н. А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» (к десятилетию «Пути») [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев // Путь. – 1935. – № 49. – С. 3–22. – Режим доступа : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyaev/berdn084.htm>.

394. Будетлянин Давид Бурлюк [Електронний ресурс]. – Суми, 2010. – 26 с. – Режим доступу : http://www.uabs.edu.ua/images/stories/docs/708/KSR_VDB.pdf.
395. Бурлюк Давид Давидович [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.artrz.ru/1804782772.html>.
396. Глебова В. Есть искусство в отечестве [Електронний ресурс] / В. Глебова // Вгору. – 2008. – 13 листопада. – Режим доступу : http://www.artkavun.kherson.ua/en-est_iskusstvo_v_otchestve.htm.
397. Горбачов Д. «Київ 1910-30-х років був Меккою «лівих художників» [запис О. Шапіро, спеціально для «Дня»] [Електронний ресурс] / Д. Горбачов // День. – 2006. – № 100. – 22 червня. – Режим доступу : <http://www.keytoart.org.ua/russian/p/kyiv-mekka.htm>.
398. Горбачов Д. Кубофутуризм як передчуття [Електронний ресурс] / Д. Горбачов // «Український тиждень». – 2008. – № 23 (32). – 6 червня. – Режим доступу: <http://ut.net.ua/art/168/0/996/>.
399. Горбачов Д. Украинский отец русского футуризма [Електронний ресурс] / Д. Горбачов // Зеркало недели. – 2001. – № 49 (373). – 15-21 декабря. – Режим доступу : <http://www.keytoart.org.ua/russian/p/gorbachev-burliuk.htm>.
400. Давид Бурлюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://storinka-m.kiev.ua/user_page.php?u_id=538.
401. Давид Бурлюк считал себя потомком хана Батыя / Рубрика history-newspaper [Електронний ресурс] // «Газета по-українськи». – 2007. – № 416. – 27 липня. – Режим доступу : http://gazeta.ua/ru/articles/history-newspaper/_david-burlyuk-schital-sebya-potomkom-hana-batyua/174714.
402. Деменюк Е. История нескольких фотографий Николая и Владимира Бурлюков [Електронний ресурс] / Евгений Деменюк. – Режим доступу : <http://orlita.org/%D0%B5%D0%B2%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BA-%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B9-%D1%8F%D0%BD%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B5/>.

403. Деменюк Е. По Одесским следам Бурлюков [Электронный ресурс] / Евгений Деменюк. – Режим доступа : <http://orlita.org/%D0%B5%D0%B2%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BA-%D0%BF%D0%BE-%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%BC-%D1%81%D0%BB%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BC-%D0%B1%D1%83/>.
404. Дяченко С. «Гилее» исполнилось 100 лет [Электронный ресурс] / С. Дяченко // Вгору. – 2010. – 14 січня. – Режим доступа : http://www.artkavun.kherson.ua/en-gilee_ispolnilos_100_let.htm.
405. Експресіонізм [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BA%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC>.
406. Жарких Л. 100-летию футуризма посвящается ... [Электронный ресурс] / Л. Жарких // Херсон-Маркет плюс. – 2008. – 13 листопада. – Режим доступа : http://www.artkavun.kherson.ua/en-stoletiju_futurizma_posvjachaetsja.htm.
407. Иванец И. Русский футуризм по-японски [Электронный ресурс] / И. Иванец // Херсон-Маркет плюс. – 2010. – 29 квітня – 5 травня. – Режим доступа : <http://www.artkavun.kherson.ua/en-russkiy-futurizm-po-yaronski.htm>.
408. Колекція «Український живопис ХХ ст.» [Электронный ресурс] / Рубрика сайту Київського художнього музею. – Режим доступа : <http://namu.kiev.ua/ua/about/collections/painting2/12.html>.
409. Кузнецов Э. Футуристы и книжное искусство [Электронный ресурс] / Э. Кузнецов // Поэзия и живопись : сб. памяти Н. И. Харджиева / [под. ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова]. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 489–503. – Режим доступа : <http://a-pesni.org/zona/avangard/futiknizn.htm>.
410. Лубок [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/%CB%F3%E1%EE%EA>.

411. Нігілізм [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%96%D0%B3%D1%96%D0%B%D1%96%D0%B7%D0%BC>.
412. Палий В. Тайна гибели Николая Бурлюка [Електронний ресурс] / В. Палий // Херсонський вісник. – 2010. – № 34 (1045). – 26 серпня. – С. 13. – Режим доступу : <http://www.artkavun.kherson.ua/en-tayna-gibeli-nikolaya-burljuka.htm>.
413. Реєнт О. П. Сучасна історична наука в Україні : шляхи поступу : методологія та методика історичних досліджень [Електронний ресурс] / О. П. Реєнт // Український історичний журнал. – 1999. – № 3. – С. 3–22. – Режим доступу : <http://history.org.ua/JournALL/journal/1999/3/1.pdf>.
414. Спецпроект XXXVI Российского Антикварного Салона будет посвящен русскому авангарду [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.antiquesalon.ru/ru/novosti/speczproekt_xxxvi_rossijskogo_antikvarnogo_salona_budet_posvyashhen_russkomu_avangardu.html.
415. Створення Української державної академії мистецтв [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://camrador.hall.org.ua/BY_TIME/1917-1922_Gromadanska_viyuna/015-Akademia_myst.htm.
416. Сухолит Н. Беседа с Д. Горбачовым «Возвращение Давида Бурлюка» [Електронний ресурс] / Н. Сухолит // Зеркало недели. – 1998. – № 15 (184). – 11-17 апреля. – Режим доступу : <http://www.keytoart.org.ua/russian/p/vozvrashchenie.burliuka.htm>.
417. Тригуб В. Український рекорд Sotheby's. Д. Бурлюк [Електронний ресурс] / В. Тригуб. – Режим доступу : <http://narodna.pravda.com.ua/ukr/life/4750bd5805211/>.
418. Чернянка Давида Бурлюка (Дневник Нелли Титовой. Высокая культура русской провинции Исторические усадьбы России) [Електронний ресурс]. – 2011. – 23 февраля. – Режим доступу : <http://nellyt.livejournal.com/10994.html>.

ДОДАТКИ

Додаток А

Біографічні відомості про діячів авангардного мистецтва України та Росії (1907-1920 рр.)

Бенуа Олександр Миколайович (1870-1860 рр.) – російський та французький художник, історик мистецтва, художній критик, один із засновників об'єднання «Світ мистецтва» [79; 152, с. 409-417].

Богомазов Олександр Костянтинович (1880-1930 рр.) – український графік, живописець, педагог, теоретик мистецтва. Був чільним представником українського та світового авангарду. У 1914 р. написав трактат «Живопис та елементи», в якому розглянув взаємодію «Об'єкта», «Митця», «Картини» та «Глядача», а також теоретично обґрунтував пошуки художнього авангарду. Пройшов у своїй творчості декілька періодів. Найвідоміші – кубофутуризм (1913-1917 рр.) та спектралізм (1920-1930 рр.) [214-217].

Брик Осип Максимович (Меєрович) (1888-1945 рр.) – російський літератор, літературознавець і критик. У співавторстві з В. Маяковським написав низку літературних маніфестів [49].

Бурлюк Володимир Давидович (1886-1917 рр.) – живописець-авангардист. Брат Давида, Миколи та Людмили Бурлюків. Один із засновників товариства «Гілея». У 1903 р. навчався в приватній художній школі А. Ашбе в Мюнхені, а в 1904 р. – у студії В. Кормона в Парижі. Також навчався в художніх училищах: 1905-1910 рр. – у Києві, 1911 р. – в Одесі,

1911-1915 рр. – у Пензі. Із 1907 р. учасник авангардистських угруповань і виставок «Стефанос» (Москва), «Ланка» (Київ), «Салон Іздебського» (Одеса), «Блакитний вершник» (Мюнхен), «Гілея» (Херсон), «Спілка молоді» (Санкт-Петербург). Ілюстратор футуристичних видань (Херсон, Каховка, Москва). Загинув на фронті Першої світової війни [29; 117; 402; 403].

Бурлюк Давид Давидович (1882-1967 рр.) – український і російський художник-футурист, поет, теоретик мистецтва, літературний і художній критик, видавець. Засновник авангардного творчого товариства «Гілея». Навчався в Казанській художній школі, Одеському художньому училищі, мистецьких студіях Мюнхена та Парижа, Московському училищі живопису, скульптури та архітектури. Пройшовши періоди захоплення імпресіонізмом, неопримітивізмом та іншими модерними мистецькими течіями, Д. Бурлюк став ідеологом українського авангарду як у живописі, так і в літературі. Революційні події 1917 р. сприйняв захоплено, але прижитися в більшовицькій країні не зміг. В 1920 р. емігрував до Японії, а з 1922 р. – до США [13; 23; 43; 53; 130; 289, с. 249-251; 381; 394; 395; 400].

Бурлюк Микола Давидович (1890-1920 рр.) – письменник, теоретик мистецтва. Брат Давида, Володимира та Людмили Бурлюків. У 1909-1914 рр. навчався на історико-філологічному та фізико-математичному факультетах Петербурзького університету. У 1915-1917 рр. перебував на військовій службі. Під час громадянської війни служив в арміях різних сторін, але з 1919 р. ховався від мобілізації як білих, так і червоних. Заарештований червоними в Херсоні в грудні 1920 р. після того, як спробував стати на військовий облік. Його було розстріляно 27 грудня за постановою «трійки» 6-ї армії [402; 403; 412, с. 13].

Бурлюк-Кузнецова Людмила Давидівна (1884 (1885)-1968 рр.) – живописець. Навчалась у Петербурзькій академії мистецтв. Сестра

Володимира, Давида та Миколи Бурлюків. Член Товариства харківських художників, учасниця виставок товариства; член об'єднання «Вінок» [249, с. 624].

Гончарова Наталія Сергіївна (1881-1962 рр.) – російська художниця-авангардистка. Зробила значний внесок у розвиток авангардного мистецтва. Творчість Н. Гончарової – спочатку імпресіоністська, а потім вирішена в дусі фовізму, стоїть біля витоків російського футуризму [301, с. 85-94].

Екстер Александра Олександрівна (1882-1949 рр.) – педагог, художник, сценограф. Яскравий представник європейського кубізму та футуризму [141; 265-269; 175; 189].

Іздебський Володимир Олексійович (1882-1965 рр.) – скульптор, художник, організатор художніх салонів, журналіст, критик, видавець і підприємець [55; 106, с. 113-115; 107, с. 25-34; 302-304].

Кандинський Василь Васильович (1866-1944 рр.) – російський художник, графік і теоретик мистецтва. Жив і творив у Росії, Німеччині та Франції. Вважається першим абстракціоністом. Для творів В. Кандинського характерна синестезія, сприйняття фарб не тільки як оптичних, але й як звукових стимулів. Він класифікував фарби за їхніми ароматами, звуками та формами. В. Кандинський бачив мистецтво як форму духовності людини [403].

Каменський Василь Васильович (1884-1961 рр.) – російський поет, організатор групи кубофутуристів («Будетлян») у Петербурзі. Один із перших російських авіаторів. Разом із В. Маяковським, В. Хлебніковим, Д. Бурлюком був учасником і редактором футуристичних збірників, газет, журналів та інших видань [27-32; 34; 106, с. 113-115; 107, с. 25-34; 367].

Кручених Олексій Єлисейович (О. Горєлін) (1886-1968 рр.) – російський поет-футурист. Один з основних авторів і теоретиків російського футуризму, брав участь у виданні альманахів футуристів, випускав теоретичні брошури [54; 276-285].

Кульбін Микола Іванович (1868-1917 рр.) – за професією військовий лікар; російський художник і музикант, теоретик авангарду і меценат, філософ; один з організаторів перших художніх об'єднань і виставок нового мистецтва Росії, ініціатор та активний учасник диспутів, колективних видань, альманахів [59-63; 112].

Ларіонов Михайло Федорович (1881-1964 рр.) – російський художник, один з основоположників російського авангарду. Активно співпрацював із видавництвами, у 1910-і рр. виконав ілюстрації до видань поетів-футуристів [26, арк. 1-4; 232].

Лентулов Аристарх Васильович (1882-1943 рр.) – російський і радянський живописець-авангардист, театральний художник і педагог. У 1910 р. став одним з організаторів об'єднання «Бубновий валет» [196, с. 81-93; 328].

Лівшиць Бенедикт Костянтинович (Наумович) (1886 (1887)-1938 рр.) – російський поет, перекладач, дослідник футуризму. Разом із братами Володимиром, Давидом, Миколою Бурлюками організував творчу групу «Гілея». У 1933 р. опублікував книгу спогадів «Полутораглазый стрелец», яка вважається однією з найкращих в історії російського футуризму. У 1937 р був заарештований і страчений 21 вересня 1938 р. як «ворог народу». Його справу було сфальсифіковано, що дало змогу заявити про смерть від серцевого нападу 15 травня 1939 р. [117, с. 5-15; 118-119].

Малевич Казимир Северинович (1878 (1879)-1935 рр.) – російський, радянський художник-авангардист польсько-українського походження, один із засновників нових напрямів в абстрактному мистецтві – супрематизму та кубофутуризму; педагог, теоретик мистецтва. Естетична стратегія супрематизму К. Малевича репрезентує модерністську інтенцію пошуку нових засобів художньої виразності. На думку К. Малевича, мистецтво вже давно відійшло від потреби простого відображення природи та копіювання її природних форм. Оскільки як би ми не прагнули втримати красу природи, зупинити нам її не вдасться, з тієї причини, що сама природа не є відображенням застиглої краси, вона змінює форми і створює з того, що існує, усе нове й нове. Тим паче, що завдяки досягненням науки і техніки з цим завданням може впоратись фотографія або кінематограф [47; 122; 196, с. 270-275; 249; 251; 270, с. 8-9].

Маяковський Володимир Володимирович (1893-1930 рр.) – російський поет, публіцист, драматург і громадський діяч. У 1911 р. вступив до Московського училища мистецтва, де познайомився із членами російського футуристичного руху. Після знайомства із Д. Бурлюком увійшов до кола поетів та зблизився з кубофутуристами. Став одним із лідерів групи «Гілея». Перший опублікований вірш «Ніч» В. Маяковського увійшов до футуристичної збірки «Ляпас громадському смаку» 1912 р. [1, арк. 1-2; 4, арк. 1; 5, арк.1-2; 124; 125].

Пальмов Віктор Никандрович (1888-1929 рр.) – український і російський авангардний живописець-футурист. У 1920-х рр. разом із Д. Бурлюком здійснив поїздку в Японію, де познайомився з місцевими футуристами [325, с. 212-219; 394, с. 13].

Семенко Михайло Васильович (1892-1937 рр.) – поет, основоположник і теоретик українського футуризму, організатор

футуристичних угруповань, редактор видань. Модернізував українську лірику урбаністичною тематикою, сміливими експериментами з формою вірша, запровадив свіжі (навіть епатажні) образи і творив нові слова, покликані відбити нову індустріалізовану добу. Загинув під час сталінського терору [343, с. 320].

Харджієв Микола Іванович (1903-1996 рр.) – російський письменник, історик новітньої літератури та мистецтва, текстолог, колекціонер. Вважався найавторитетнішим спеціалістом з історії російського живописного та літературного авангарду [134-136].

Хлебніков Віктор (Велимир) Володимирович (1885-1922 рр.) – російський поет і прозаїк «срібного століття», відомий діяч авангардного мистецтва. Входив до числа основоположників українсько-російського футуризму (будетлянства); реформатор поетичної мови, експериментатор у сфері словотворення [20; 137; 138].

Термінологічний словник

Авангард, авангардизм (від франц. «avant-garde» – «передовий») – напрям у культурі ХХ ст., пов'язаний із руйнуванням традиційних форм і канонів. До авангардистських стильових течій відносять футуризм, експресіонізм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм, імажинізм, абстракціонізм, кубізм. Авангардизму властива атмосфера бунту, експеримент із формою, глобальність проектів світоперебудови [75, с. 9-34; 139; 210; 388, с. 118-124].

Алогізм – стилістичний прийом, навмисне порушення логічних зв'язків у мистецькому та літературному творах задля підкреслення внутрішнього протиріччя певного стану (драматичного або комічного) [108, с. 4-5; 309, с. 97; 358, с. 96-102].

Бароко (від порт. «barroco», ісп. «barroco» та франц. «baroque» – «перлина неправильної форми») – стиль у європейському мистецтві (живописі, скульптурі, музиці, літературі) та архітектурі початку ХVІ – кінця ХVІІІ ст. Висловлює бажання насолоджуватись дарунками життя, мистецтва та природи. «Бароко» в перекладі з італійської означає «чудернацький» [235, с. 163-195; 392].

Будетлянство, будетляни – літературно-мистецька футуристична група, створена українськими та російськими авангардистами. Термін вигаданий В. Хлебніковим від словоформи «буде» для позначення самобутності російсько-українського футуризму та його діячів [137-138].

«Гілея» – одне з перших мистецько-літературних об'єднань вітчизняного авангарду. Назва запропонована Б. Лівшицем в 1910 р. Керівником групи був В. Хлебніков, організатором Д. Бурлюк. До групи входили В. Маяковський, В. Каменський, О. Кручених [119, с. 408; 390].

Експресіонізм (від франц. «expression» – «вираження», «виразність») – різновид авангардизму, якому притаманні яскравість, гротескність художнього образу [318; 405].

Імпресіонізм (від франц. «impression» – «враження») – мистецька течія у живописі, а також в літературі та музиці, яка виникла в 1860-х рр. та остаточно сформувалася на початку ХХ ст. у Франції. Імпресіоністи намагалися у своїх творах відтворити шляхетні, витончені особисті враження та спостереження мінливих миттєвих відчуттів та переживань, природу, схопити мінливі ефекти світла – проте, на відміну від неокласицизму, не зобов'язувалися об'єктивно відображати реальність. Імпресіонізм зруйнував усі мертві умовності, на які спирався світ колишніх мальовничих уявлень. Мистецтво живопису повернулося до своєї сутності: до декоративності, ритму й мальовничості [174, с. 11; 175].

«Канон зсутої конструкції» – художній прийом трансформації планів, перспективи, форми зображеного в картині [125, с. 101].

Колаж – прийом в образотворчому мистецтві, коли на яку-небудь основу наклеюються матеріали, що відрізняються від неї за кольором та фактурою [77, с. 29; 336].

Кубізм – мистецька течія початку ХХ ст., яка концептуально змінила живопис. Художник повинен досягнути сутність речей і передати їх у картині за допомогою зображальних знаків, викладених на полотні композицією

ліній і фарб. Кубізм змінив традиційне застосування форми, простору, кольору, техніки виконання [125, с. 95-109; 203, с. 37-57; 310, с. 31-35].

Кубофутуризм – течія в українсько-російському футуризмі (угруповання «Гілея»), до якої належали В. Хлебніков, брати Володимир та Давид Бурлюки, В. Каменський, О. Гуро, Н. Гончарова, О. Розанова, Н. Удальцова, О. Богомазов, О. Екстер, ранній В. Маяковський [211, с. 6-35; 310, с. 38-39; 340].

Лубок – загальна назва різновиду історичних народних малюнків, створених друкованим способом. У ХІХ ст. вони стали предметом колекціонування і надбанням музеїв. У ХХ ст. – різновид образотворчого мистецтва, гравюри як такої, специфічні властивості якої використовують професійні митці [410].

Модернізм (від франц. «modernisme») – напрям у культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Як конкретно-історичне явище, модернізм виник у Франції, згодом поширився в інших європейських культурах. У ХХ ст. він став визначальною особливістю мистецтва. Виділяється багатством літературно-мистецьких течій, серед них: символізм, імпресіонізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм, акмеїзм [75, с. 9-34; 315].

Нігілізм (від лат. «nihil» – «ніщо») – світоглядна позиція, сутність якої полягає в запереченні цінностей. Найчастіше нігілізм проявляється у вигляді екзистенціального нігілізму, який стверджує, що життя не має жодної мети чи значення. Моральний нігілізм заперечує значення етичних норм [411].

Примітивізм – свідоме використання прийомів примітиву високопрофесійними художниками, що допомагає втілити у мистецтві

фундаментальні якості народної творчості, національної свідомості [310, с. 22-27; 318].

Пуантилізм (фр. «pointillisme», буквально – «точковість») – стиль письма в живописі, що використовує чисті, не змішані на палітрі фарби, які наносяться дрібними мазками прямокутної або круглої форми. Зміщення кольорів з утворенням відтінків відбувається на етапі сприйняття картини глядачем із далекої відстані або в зменшеному вигляді [196, с. 47-48].

Симультанізм – максимальне наповнення архітектурного твору символічними формами, атрибутами, скульптурними композиціями, розписами або декоративними елементами для наочного і недвозначного відображення належного змісту, певної ідеї. Подібне включення різноманітних символічних знаків часто мало місце у творах образотворчого мистецтва [77, с. 29].

Супрематизм – напрям авангардного мистецтва, безпредметність, абстрактний геометризм, що виник на початку ХХ ст. Засновником вважається К. Малевич. Напрямок вийшов від кубізму і футуризму, застосовувався в урбаністиці, плакаті та графіці. Супрематизм (за К. Малевичем) – це остаточний розрив живопису із зображенням реального світу [122].

«Таврійський період» – хронологічно прив'язаний до часу проживання сім'ї Бурлюків на Херсонщині (1907-1914 рр.), що співпадає з часом формування авангардних новацій у мистецтві [291, с. 117-120; 297, с. 19-21; 299, с. 125-130].

Фовізм (від франц. «les Fauves» – «дикі») – це стиль певної групи французьких художників початку ХХ ст., чиї роботи були зосереджені на

мальовничості, декоративності та насиченості кольорів, а не на зображальних чи реалістичних аспектах, як у французькому варіанті імпресіонізму. Як стиль, фовізм існував упродовж 1900-1910 рр. Його лідери – А. Матісс та А. Дерен [311, с. 383, 385; 318].

Футуризм (від італ. «futurismo», лат. «futurum» – «майбутнє») – відгалуження модернізму, авангардистська течія першої третини ХХ ст. Футуристи виступали проти класичних традицій у мистецтві й літературі, яким протиставили нову естетику, що возвеличувала зухвалий натиск, небезпечний стрибок, ляпас і маніфест [39; 75, с. 360; 211, с. 6-35; 213].

**Зміст зошита із щоденниковими записами, віршами, малюнками
Д. Бурлюка (1898-1900 рр.) [12].**

<i>Дата</i>	<i>Сторінки щоденника</i>	<i>Місто, події, записи</i>
	С. 1	Петербург. Фонтанка.
	С. 2	Графічний малюнок німфи яка, впустила глечик.
05.10.1898	С. 3-7	Твер. Перебування в гімназії. Декілька записів-спостережень про природу, Волгу, пароплави, жваве життя порту. Вражений красою та величчю великої річки, Давид пише про відчуття власної нікчемності. Він скаржиться на проблеми з навчанням, особливо з грецькою, зневіра переростає в обурення: «Навіщо на це ... марнувати всі вісім років життя? Невже, через це треба покинути все найбільш потрібне та важливе в житті? Це так безглуздо».
07.10.1898	С. 5-6	Твер. Перебування в гімназії для Давида безрадісне. У нотатках багато ліричних спогадів про природу, туга за рідними місцями, єдина радість – малювання, тема – «зазвичай, весна, спогади про неї приносять мені велике задоволення, переважно я тільки й живу минулим і майбутнім».
12.10.1898	С. 7	Твер. Відвідування міського музею, картини І. Шишкіна та І. Айвазовського не вразили Давида, висловлює сумніви стосовно справжності

		Тиціана.
18.10.1898	С. 12 С. 13	Твер. Давид цікавиться філософією, вивчає Гете, Шиллера, Гейне; шкодує, що не вміє читати німецькою. Цікавиться геологією, гірськими утвореннями, захоплюється здатністю геології «безпристрасно спостерігати історію землі». Великими літерами прописує слова Е. Реклю про згубний вплив посередності і вульгарності на моральні та розумові зміни людей.
16.11.1898	С. 14	Твер. «... як би мені хотілося хоча б місяць помалювати».
21.11.1898	С. 21	Твер. «Давно вже нічого не писав, тижня зо три не малював, так прикро, так боляче... три тижні». У роздумах про моральне падіння людини посилається на Шиллера. Шкодує батька, із листа котрого «видно, що йому дуже важко».
06.12.1898	С. 25	Твер. Давид критично ставиться до своїх здібностей, вважає себе недостатньо розвиненим, що є причиною його некоммунікбельності. Розмірковує про людську вроду та непривабливість: «... люблю насправді красу, у чому б вона не виявлялась».
15.12.1898	С. 26	Твер. Радіє від'їзду додому, згадує про подорож на конях із Сум.
06.02.1899	С. 130	Твер. «... зовсім несподівано «припхали» всі мої (близькі)... Як би мені хотілося, щоб вони влаштувалися тут у Твері, хоча б місяці на три...».

08.02.1899	С. 27-33	Твер. Лекції з німецької філософії з коментарями Давида. Підкреслює фразу: «Ми пізнаємо не речі у своїй сутності, а лише явища речей – пізнаємо їх суб’єктивно».
12.03.1899	С. 131	«Цілий тиждень я вже у Твері».
23.03.1899	С. 85	Твер. «Весна на носі».
10-18.04. 1899	С. 120	В очікуванні від’їзду в Рябушки «хочеться страшно малювати, проте в Москві, як на зло, малювати не можу».
22-23.05. 1899	С. 120	Нотатки, зроблені в період перебування Давида та його родини влітку в маєтку М. Еленевського на березі р. Свяга Симбірської губернії. Незважаючи на чудові пейзажі, Давид більше захоплений читанням, ніж малюванням, цікавиться історією культури: «Урешті-решт, зрозумів, що треба читати ... усе те, що слугує яскравим дзеркалом дійсності, проте систематично, щоб за прочитаним скласти уявлення про загальний устрій, світогляд цього часу».
08.09.1899	С. 136	Казань. «Ось я в школі на випробуванні ... з якою наснагою малюють тут і з якою млявістю працюють у школі, що означає: «псевдокласицизм» вигнали з літератури частково, а зі школи ніяк не вигнати».
19.09.1899	С. 38	Казань. Готується до вступних іспитів у Казанську художню школу, нарікає на відсутність «близької людини», «яка була б добрим генієм (найбільш розумним), була б керівником, ... щоб вона жила поряд зі мною».

		Лист, що надійшов із дому, енергетично не підтримує, «що мене рятує, так це, по-перше, знання, а по-друге, ящик з образами».
22.09.1899	С. 134	Казань. « ... майже три тижні малюю. Важко поки живеться ... Віра в себе поки ще не втрачається, буває звісно, що знижується, проте швидко минає...».
05.02.1900	С .85-86	Казань. «Я знову приїхав до Казані, провести місяць із гаком вдома (поживеш вдома – станеш кращим) – очиститися від того бруду, в якому так люблять кататися жерці мистецтва». Описує свої враження від твору Л. Толстого «Мистецтво», який допоміг усвідомити життєві прагнення, відчути душевну рівновагу. Давид знайшов відповідь на питання про сенс буття, яке його турбувало. Підкреслює роль родини в його формуванні як художника.
05.02.1900	С. 87	Казань. «Урешті-решт, у мене формуються самі по собі погляди на життя, які турбували мене, і я тепер упевнений, що за рік-два я буду спроможний створити головний пункт свого сприйняття світу в цілому та інших...».
05.02.1900	С. 88	Зростає самооцінка Давида, жалкує, що досі не зустрів розумну людину, тому «я не можу, щоб час від часу часто непомітно ставити себе від інших».
	С. 100	Замітка з січневого журналу «Новый путь» «Думки про мистецтво» І. Рєпіна, де Давид підкреслює слова про велике виховне, навіть державне

		<p>значення мистецтва. Стаття І. Рєпіна відокремлює ідейність від віртуозності в мистецтві, остання – ознака легковажності, не гідна справжнього мистецтва, де глибокий зміст породжує піднесення почуттів.</p>
--	--	---

Додаток Д

Родинне дерево роду Бурлюків

[13, арк. 1-5; 92, с. 5-6; 99, с. 246-255; 225, с. 32; 395].

	Давид Федорович Бурлюк (батько) (1857-1915)	Давид Давидович Бурлюк (1882-1967)	Людмила Йосипівна Міхневич (Бурлюк) (мати) (1861-1923)	
Людмила Давидівна Бурлюк- Кузнецова (сестра) (1884 (1885)- 1968)	Володимир Давидович Бурлюк (брат) (1887-1917)	Микола Давидович Бурлюк (брат) (1890-1920)	Надія Давидівна Бурлюк (сестра) (1895-1967)	Маріанна Давидівна Бурлюк (сестра) (1897-1982)
		Марія Никифорівна Єленевська (Бурлюк) (дружина) (1894-1967)		
	Давид Давидович Бурлюк (син) (1913-1991)		Никифор (Микола) Давидович Бурлюк (син)	

			(1915-1995)	
--	--	--	-------------	--