

Д. ГОРБАЧОВ.  
УКРАЇНСЬКІ АВАНГАРДИСТИ  
ЯК ТЕОРЕТИКИ І ПУБЛІЦИСТИ. –  
К.: “Тріумф”, 2005

*Ціль і здійснення у мистецтві у самім шуканні...  
Тому кверо-футуризм є з'явищем тимчасовим,  
яко течія, й постійним, яко метод.*  
Михайль Семенко. Кверо-футуризм.  
Брошура. Київ, 1914 р.  
Зі збірника “Українські авангардисти  
як теоретики і публіцисти”.

*... я не розумів: а що ж це за мистецтво, кому саме й  
для чого воно служить і мусять служити*  
До перебудови образотворчого фронту. Михайло Бойчук.  
З виступу на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських  
художників і скульпторів УСРР. 27.IX – 2.XII. – 33 р.  
З того ж збірника.

І ще одна цитата: “Краще користуватися першоджерелами, ніж через треті руки”, – Михайло Бойчук, запис зі слів керівника майстерні монументального мистецтва Української Академії мистецтв у Києві. початок 1920-х. Збірник “Українські авангардисти як теоретики і публіцисти” (упорядник – професор Дмитро Горбачов) – книга, яка, нарешті, дає змогу з перших рук і в серйозному обсязі довідатися про український авангард 1910 – 1920-х рр. Вона, безперечно, буде цікавою мистецтвознавцям, художникам, історикам і культурологам, що володіють українською і російською мовами. Якщо ж, як планується, двотомний розширений варіант книги вийде також у Німеччині німецькою мовою, вона зможе значно скорегувати усталене уявлення про “російський авангард” (а саме так у світі переважно називають авангардне мистецтво означеного часу на території всієї безмежної дореволюційної Росії і, пізніше, – СРСР) як про монолітне явище також і за кордоном, ще раз підштовхуючи до

висновку, що варто говорити радше про різні авангарди, ніж про єдиний авангардовий “фронт”.

Не можна сказати, що “український авангард” – явище невідоме. Однак найчастіше знайомство з ним, історичне і теоретичне, відбувається опосередковано (опосередкований, звісно, і цей огляд, основною метою якого є спонукати читача звернутися до оригіналу): це, як правило, загальні інтерпретації явища під назвою “Український авангард” (альбоми, каталоги) або статті, присвячені одному якомусь художнику з України (наприклад, Давидові Бурлюку або Олександрю Богомазову). Збірник же, з одного боку, надає можливість висловитися кожному з митців і критиків того часу безпосередньо (у кожному разі збережена навіть мова оригіналу, що подається без редагування), а з іншого, – розміщені поруч висловлювання інших митців (демократично, в алфавітному порядку, без жодних коментарів сучасних спеціалістів), викликають у читача відчуття контекстів часу – мистецького, історичного, інтелектуального, політичного, ідеологічного, медійного і навіть повсякденного.

Книга складається з трьох розділів. Перший, найбільший, має назву “Теорія”: тут знаходимо міркування сімнадцятиох митців, істориків, критиків, теоретиків і педагогів нового мистецтва, пов’язаних з Україною. Це, наприклад, статті з історії і теорії “нового мистецтва” Казимира Малевича, Віктора Пальмова й Анатолія Петрицького, що свого часу друкувалися у харківській футуристичній “Новій Генерації”, публікації в інших журналах Олександри Екстер, Василя Кандинського, Костянтина Піккорського, Валер’яна Поліщука, Михайля Семенка і Якова Тугендхольда, брошури і каталоги художніх виставок. Свого часу вони виходили у Харкові, Києві, Одесі, Львові, Катеринославі, Москві у 1910-х – 1920-х роках. Єдина публікація із 1930-х – стаття Михайла Осінчука “Нова мистецька дійсність” – 1932 р. Є також публікації з рукописів: це фрагмент “Живопису та елементів” і нотатки Олександра Богомазова, історичні і теоретичні нотатки Михайла Бойчука, Давида Бурлюка, Олександра Архипенка.

Різні автори порушують у першому розділі різні проблеми, пов’язані з новим мистецтвом. Найголовніша з них, напевно, – проблема його самоідентифікації в історії, у світоглядній і мистецькій традиціях. Найрадикальніше висловлюється Казимир

Малевич: за його словами, на зміну відчуттю прекрасного у “нове мистецтво” приходять правда суто “малярських”, або “живописних”, “фізичних” відчуттів – простору, кольору, контрасту, динаміки та ін. Тому художник “образотворчого мистецтва” (минулого) і художник “нового мистецтва” – різні по суті, “нове мистецтво” зовсім не є “образотворчим” і “зображальним”. Схожі думки зустрічаємо в Олександра Богомазова, Віктора Пальмова та інших художників. Наголос на самоцінності засобів мистецтва безвідносно до предмету й сюжету, заперечення натуралізму і академізму, спроби створення нової поетики і риторики мистецтв. безпосередня, чуттєва спрямованість у теоретичних рефлексіях авторів – те, що певним чином об’єднує їх як один з одним, так і з авангардами початку століття у цілому світі.

Але голоси митців не звучать в унісон – постає проблема самовизначення кожного. Тут цікаво було би проаналізувати наративи історії мистецтва з вуст різних художників – це щоразу суб’єктивні історії, що “підводять” до власного стилю й ідентичності (яка коливається від індивідуалізму “кольоропису” Пальмова до “нічого нового під сонцем” і “колективізму” Бойчука).

Окрім ідентифікації у новому мистецтві через сучасне, майбутнє або минуле, авторам Збірника доводиться ідентифікуватись і в ставленні до публіки, глядача – а з 1917–1919 рр. – до “мас”, пролетаріату, якому вони покликані служити – а також і до політичної ідеології часу. Цей аспект видається особливо важливим, зважаючи на те, що “авангард” найчастіше визначають через його активну суспільну позицію, на протигагу модернізму<sup>1</sup>. Тут радикальне Бурлюкове “художник – інструктор смаку” (ще Сократ казав, що державні діячі нічого не тямлять у мистецтві, стверджує він) змінюється футуристичним парадоксом Богомазова, який, після “лабораторних експериментів” – його ж пізніше визначення – у “Живопису та елементах”, у 1928 р. іде на компроміс з улюбленим масами “натуралізмом” і пророкує часи, коли “об’єм індивідуальної культури мас зрівняється з об’ємом індивідуальної культури художника”. Перший розділ окреслює широке компаративне поле можливостей для сучасної критики – зупинятися на них тут просто немає змоги.

Другий розділ присвячений листуванню і мемуарам мистців. Тут знаходимо листи Олександра Архипенка з Німеччини і США до Львова 1921–1925 рр., листи Василя Єрмилова до Дмитра Горбачова та Віктора Платонова 1962–1967 рр. (часу, коли художник уже був неофіційно “забутий”), фрагменти з “України моїх блакитних днів” – захоплених спогадів Олексі Грищенка про Україну, написані у Франції по тридцятирічному скзилі художника, оригінальний текст “Предки мої” Давида Бурлюка, фрагмент “Полутароглазого стрельца” Бенедикта Лівшиця (спогади про ту ж родину Бурлюків), життєписи Марії Синякової і Євгенії Прибильської, а також фрагмент про мистецьке життя Києва періоду громадянської війни з автобіографічної повісті Климента Редька “Зрачки сонця”. На відміну від першого, “науково-теоретичного”, розділу, другий видається легким у прочитанні і додає відчуття інтимності, особистого знайомства з авторами збірника і їхнім часом.

Третій розділ найкоротший, але найбільш драматичний. Упорядник бачить його як постскрипtum: “P.S. Кінець авангарду: до перебудови образотворчого фронту”. Це – стенограма виступів Анатолія Петрицького, Михайла Бойчука, Олександра Хвостова і Андрія Тарана на першому пленумі “Оргбюра Спілки Радянських художників і скульпторів УСРР 27.12.33” – водночас фальшиві і щирі сповіді авангардистів (в основному) у “формалізмі” і “буржуазному націоналізмі”. Таке завершення Збірника надає йому визначеного часового виміру – того ж, у якому проіснував авангард України.

До речі, про сам термін. “Авангард України”, “український авангард”, “українські авангардисти” – що дає змогу розглядати авторів Збірника під такою рубрикою? Адже “Предки мої” Бурлюка надруковано з його рукопису, що знаходиться у Петербурзі (Бурлюк – також і представник “Бубнового валета”, багато картин якого і зараз у постійній експозиції Державного Російського Музею), а от веб-сайт Музею сучасного мистецтва у Нью-Йорку (MoMA) оголошує його “American”, так само як і Олександра Архипенка... Той же веб-сайт подає Малевича як “Russian, born Ukraine” (а от в одному з німецькомовних видань він уже “Ukrainisch”). Водночас, в одному з листів самого Архипенка до брата у Львові читаємо (1921 р.): “...ты в каждом письме просишь, чтоб я стал национальным художником и

работал на национальной подкладке... К сожалению, я не могу оставить то, что я сделал в искусстве, а сделал я очень много и сделанное не имеет ничего общего с моей национальностью. Я художник Европейский и должен им остаться. Рожден я Украинцем и буду счастлив, если на Украине ко мне будет такое отношение, как хотя бы в Германии". І в іншому (1923 р.): "Ты националист и на искусство Ты смотришь сквозь призму национальности, а я художник и на национальность смотрю через призму искусства."

Питання "національного" в авангарді, який сам себе часто проголошував "міжнародним", адже мистецтво має "бути виявом вселюдського почуття, й тонкий шар національного мистецтва вже перебуло", – писав Михайль Семенко, – складне, і заслуговує окремої уваги. Збірник тлумачить "український авангард" досить широко: за походженням і за місцем фахового становлення і натхнення художників – народжені в Україні, як, наприклад, Богомазов, Бурлюк, Петрицький, Єрмилов, Бойчук, Малевич, лише за місцем навчання, праці і/або викладання (Екстер, Пальмов), навіть просто за місцем тимчасового перебування, якщо воно якось позначилося на мистецькому процесі України (статті Тугендхольда). Про свідому національну самоідентифікацію йдеться не завжди. Залишаємо такий вибір на розсуд упорядника, що займається українським авангардом давно і самовіддано: в усній розмові Дмитро Горбачов зазначив, що сам розуміє авангард як "міжнародну мову з національними акцентами", а українців за походженням, наприклад, Бурлюка, у Росії волів би називати "українськими діями російської культури".

Хотілося б зауважити таке: проблемою для багатьох авторів Збірника була, як видається, не так власна національна ідентифікація та її реалізація у мистецтві, як те, що, творячи на українській землі, вони мали працювати для "українського народу". У зв'язку з цим важливим було зробити так, щоб їхнє мистецтво було цьому народові близьке – лише тоді його можна буде назвати українським. Але у чому ж мала полягати його "українськість"? Переважно "українське" визначається авторами Збірника не як мистецьке, філософське, літературне, а як "природне" (динамізм *українського ландшафту* порівняно зі статикою російської Півночі у Богомазова, національне у

*природному українському колориті* у Бурлюка і Малевича) і “народне” (Богомазов звертає також увагу на прекрасні традиції народної культури, про це жідеться у статтях Екстер, присвячених народній (і народно-авангардній) творчості у селах Скопці і Вербівка). На фундаменті цієї “природної” і “народної” України і потрібно будувати нові, сумірні добі – у світовому масштабі – мистецькі ідеї. Невипадково, що коли говорять про картини самого Богомазова, Екстер, Малевича, передусім згадують їхні яскраві кольори і м’які форми – притаманні Україні як *середовищу перебування* і творчості митців, а не Україні як мистецькій традиції (яку Тугендхольд, як і інші, схильний визначати як “етнографічну бутафорію”). Що ж до Михайла Бойчука, який, як видно з програми його майстерні, намагався герменевтично зрозуміти світове мистецтво у його діалозі з сучасністю, то із третього розділу Збірника видається, що спроби зробити його вузьконаціональним у критиці у оточенні призвели до знищення художника – у його доповіді це знищення ідейне, але з історії знаємо, що скоро настало і фізичне. Безперечно, Збірник надає великі можливості для національних і інтер-національних студій з авангардного мистецтва.

Збірник виданий за ініціативи Наукового центру досліджень Східної і Центральної Європи в Ляйпцігу (GWZO) і за фінансової підтримки фонду “Відродження” у Києві. Не випадково те, що спонсор видання – одна з організацій, які переймаються поширенням принципів відкритого суспільства у цілому світі: і не тільки тому, що авангард України більше не забороняється цензурою, як це було кілька десятиліть тому, а й тієї причини, що у певному сенсі Збірник і, справді, є документом суворой школи “відкритого суспільства”<sup>2</sup> і боротьби за нього (тут слово “боротьба” – не перебільшення, особливо з огляду на трагічний кінець українського авангарду) у буремні 1910-і – початок 1930-их рр. в Україні. Хоча сама етимологія “авангарду” як терміну військова і лише цим, здавалося б, суперечить принципам розбудови демократії<sup>3</sup>, у палкій полеміці всередині “мистецького фронту” того часу не тільки народжувалися зовсім непересічні мистецькі теорії і твори, а й виникала *культура співіснування* – не обов’язково спокійного, але безумовно продуктивного – сильних особистостей, течій, угруповань, шкіл, різноспрямованість яких контрастувала з позірною єдністю ідеологічної

програми новонародженої радянської держави. Збірник залишає враження, що це було нормальне “притягання-відштовхування” у пошуках власної ідентичності - у стінах Української Академії Мистецтв (пізніше – Київського художнього інституту), у виставкових приміщеннях, на мистецьких з’їздах, а також на сторінках газет і журналів.<sup>4</sup> У свою чергу, у 1910-х – 1920-х рр. “жвавий відгук” аудиторії, згадки про який знаходимо на багатьох сторінках Збірника (а не партійний диктат, що стане реальністю у 1930-х) вводив мистецтво у суспільний, ідеологічний, політичний - у широкому сенсі слова культурний - простір епохи і орієнтував його не лише на самого себе, а й “на людину”.<sup>5</sup> Акт вільного художнього висловлювання, у суспільстві і для суспільства (саме тут проводимо аналогію із принципами *open society*), як засвідчує Збірник, у 1910-х - 1920-і рр. став усвідомлюватися як право і обов’язок кожного справжнього митця.

Сьогодні нікого не здивує різноманіттям авторського висловлювання у мистецтві – як у практиці, так і в теорії. Цензура власної індивідуальності видається такою ж примарною, як цензура в Інтернеті (хоча звісно, поняття “індивідуальності” саме по собі досить примарне, – тим не менше). Напевно, і для авторів Збірника – принаймні, ще у першу половину двадцятих – знищення їхнього відкритого творчого співіснування видавалося неможливим. Однак третій розділ доводить, що у “кінець авангарду” врешті повірили і вони самі.<sup>6</sup> Тому, здається, єдине, чого по-справжньому вчить історія – що “все може бути”.

З цього не хотілось би прямо робити моралістичний висновок типу: плекайте відкрите суспільство і не допустіть 1930-х рр. вдруге. Ситуації 1920-их рр. і сьогодні – не тотожні: по-перше, мистецтво не зазіхає на роль “інструктора смаку” – мало хто з митців намагається писати великі теорії і програми, та й мало хто погодиться їх читати; по-друге, все його розмаїття споживається (і цим фактично нівелюється) як продукт у *spectacular society* – зовсім не так, як тоді. Але це не робить Збірник неактуальним, “документом” доби для спеціалістів. Так, авангард у рецепції 1990-х рр. в Україні легітимізувався як “класика” і втратив свою революційність, тому, звісно, ми не можемо сприймати тексти його теоретиків і істориків як “наївний читач” 1910-1930 рр. Однак авангард (особливо це стосується мистецьких мов) увійшов у сучасний, також український, постмодерн, і тому

безпосереднє знайомство з ним означає певною мірою і самопізнання. Через це хотілось би сподіватися, що Збірник викличе “живий відклик” у читача (принаймні, у спільноти читачів), якому захочеться не просто спожити, а *прожити* його у діалозі з його авторами. І що дехто із читачів захоче написати про окремі його сторони більше і глибше.

Лідія ЛОЗОВА

### ПРИМІТКИ:

<sup>1</sup> Зазвичай “авангардизм” інтерпретують у його опозиції до “модернізму”, хоча визначити хронологічні і стиліові межі першого і другого видається непростим завданням. Пітер Бюргер визначає модернізм через його *шизофренічні* стосунки з сучасністю, *modernity* (у розумінні капіталістичного порядку Нового часу): у модерністських текстах заперечення *modernity* і намагання упорядкувати неупорядкований світ у її ж межах співіснують, патологічний суб’єктивізм співіснує з абсолютистськими міфами. Однак мистецтво модернізму не бере під сумнів свого статусу як *мистецтва*, наголошуючи на власній автономності відносно “натовпу” та ідеології. Натомість авангард визнає таку позицію модернізму ідеологічною (принциповий аполітизм модернізму як жест самозахисту), і спрямовує свої проекти у соціальну сферу, прагнучи не ізольовати, а перенести мистецтво у життя. Так само і Мейер Шапіро відрізняв модернізм від авангарду за тим, що у другому прагматика (у семіотичному сенсі) виходить на перший план: потрібно будь-яким способом *видінути* на глядача-інтерпретатора.

Таким чином, “модерністськими” визнаються переважно символізм, акмеїзм, експресіонізм, а “авангардними” – футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, поп-арт та ін. Збірник здебільшого схиляє до думки, що його автори дійсно авангардисти (особливо це відчувається у тексті Климента Редька з останньої частини, де автор захоплено свідчить про соціальну й політичну заангажованість художників у революційний час), хоча, коли Богомазов у “Живописі і елементах” розмірковує над (з точки зору семіотики) синтаксичними і семантичними проблемами мистецької форми і кольору, прагматичного аспекту зовсім не відчувається. Схожа ситуація із текстами Кандицького і Архипенка. Очевидно, що поділ на “авангард” і “модернізм” – умовний, навіть відносно творчості одного художника у різний час. Цікаво, що самі автори Збірника говорять не про “авангард”, а про “нове мистецтво”.

<sup>2</sup> Побіжно хотілося б зауважити, що поняття “відкритого суспільства” стосується всіх сфер суспільного життя, а не лише політичного волевиявлення і свободи слова у медіа, з яким його зазвичай пов’язують.

<sup>3</sup> Звичайно, про “відкрите суспільство” говоримо лише умовно, використовуючи термін пізніший, ніж саме явище українського авангарду, і характеризуємо лише певні його особливості. Періодично у самому авангарді знаходять тенденції, що зробили тоталітарну епоху тридцятих його спадкоємницею.



<sup>4</sup> Із нотаток Олександра Богомазова про мистецтво довідуємося: "... так как чувствовать можно только индивидуально, то само собой понятно, что я могу говорить только о том, что правится мне, а не Петру или Ивану. Только при таких данных возможно творчество, т.е. провидение того, что скрыто и затемнено случайностями, но ощущается внутренним существом человека. Поэтому искусство для самого себя... Оно безыдейно в том смысле, что не стремится поддерживать идею как результат определенного мышления, но прежде всего ищет в ней Красоты." І в іншому місці (на Всеукраїнському з'їзді художників у Києві 1918 р.): "В школе должны сталкиваться различные направления, различные понимания искусства, и тогда учащийся молодой художник будет иметь возможность выбора, критики и сравнения." І хоча сказане, очевидно, стосувалося повсякчасних спроб якогось одного напрямку встановити власну гегемонію у творчому і навчальному процесі, на українському (радянському) ґрунті творче співіснування як полеміка все-таки протрималося довше, ніж у сусідній радянській Росії. Про це, зокрема, свідчить, переїзд Казимира Малевича з Ленінграда до Києва у 1928 р. і його одинадцять статей про Нове мистецтво, надрукованих у "Новій генерації" у 1928-1929 рр. Редакція "Нової Генерації" у вступі до них зазначає, що "суперечність виеноків з точки погляду матеріалістичного розуміння [...] очевидна", однак "редакція вміщає цю статтю в порядку *дискусії* (курсив мій - Л.Л.) і не має сумніву, що стаття викличе живий відклик читачів". Цим хотілось би підкреслити, що зазначене вище співіснування мистецьких програм і художніх явищ мало виховувати певну толерантність читача/глядача, а також, незважаючи на скарги самих митців на неосвіченість "мас", і читачький (глядацький) смак до нового мистецтва.

<sup>5</sup> "Мистецтво не для мистецтва, а для людини, як свято для людини, а не людина для свята" (ширі слова Анатолія Петрицького зі статті "Сучасне мистецтво і малярство", опублікованої у катеринославському "Вирі революції" у 1921).

<sup>6</sup> І навряд чи можливо уявити собі книгу "Українські соцреалісти як теоретики і публіцисти". Напевно, вона б (якщо взяти до уваги 1930-і рр.) скидалася на тоненьку брошуру з підписами всіх членів спілки художників пі свободи мистецтва у мистецтві, пі свободи (і зв'язку з) мистецтва з суспільством – закрите суспільство.