

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

Освітньо-кваліфікаційний рівень — бакалавр

На тему: **«РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В
РОБОТАХ УКРАЇНСЬКИХ АВАНГАРДНИХ МИТЦІВ-ГРАФІКІВ 1920-Х
РОКІВ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання

Спеціальності 034 Культурологія

Мельниченко Ярослава Вячеславівна

Наукова керівниця: Лігус М.В.,

ст. викл., доктор філос. (PhD, філософія)

Рецензентка: Адамська І. Г.

Бакалаврська робота захищена з

оцінкою _____

Секретар ЕК _____

« » _____ 20 _ р.

КИЇВ, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА 1920-Х РР. У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ.....	6
I.1. Проблематика визначення українського авангарду.....	6
I.2. Культурний синтетизм: загальноєвропейський та український компоненти в українському авангарді.....	12
РОЗДІЛ II. ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 1920- X РОКІВ	17
II.1. Витоки та тенденції українського авангарду 1920-х років	17
II.2. Течії: супрематизм, кубофутуризм, конструктивізм	27
РОЗДІЛ III. УКРАЇНСЬКІ АВАНГАРДНІ МИТЦІ-ГРАФІКИ 1920-Х РОКІВ ...	35
III.1. Графічні дизайн-проекти Василя Єрмилова.....	35
III.2. Авангардна сценографія Вадима Меллера	40
ВИСНОВКИ.....	44
БІБЛІОГРАФІЯ	47
ДОДАТКИ	50
Додаток 1	50
Додаток 2	51
Додаток 3	52

ВСТУП

Актуальність даної роботи полягає у переосмисленні феномену європейського авангардного руху першої третини ХХ століття з фокусом на українському авангарді 1920-х років. Внесення української перспективи в дослідження авангардного мистецтва 1920-х років дозволяє сформувати комплексне бачення мистецьких практик таких авангардистів, як Олександра Екстер, Давид Бурлюк, Василь Єрмилов, Вадим Меллер, Казимир Малевич, Олександр Богомазов та інших. Дослідження творчості даних митців з фокусом на репрезентації української візуальної культури в їхніх роботах дає змогу зрозуміти місце української культури у вирі європейського авангардного руху першої третини ХХ століття. Таким чином дане дослідження долучається до подальшої концептуалізації явища українського авангарду, що кидає виклик російським імперським наративам про «російський авангард».

Ступінь наукової розробки. У переосмисленні терміну «російський авангард» та в концептуалізації терміну «український авангард» ми спиралися насамперед на праці Мирослава Шкандрія «Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися», Дмитра Горбачова «Лицарі голодного Ренесансу» та Володимира Личковаха «Естетика українського та польського авангарду». Дані праці поруч з працями Наталії Столярчук «Український авангард ХХ століття», Аліси Ложкіної «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття», Лесі Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» та окремим статтями Галини Скляренко та Олега Ільницького дозволили створити культурологічний зріз українського авангардного руху у 1910-ті та 1920-ті роки та його ключових мистецьких напрямків, а саме — кубофутуризм, супрематизм та конструктивізм.

Окрім того, в дослідженні мистецьких практик Василя Єрмилова та Вадима Меллера важливими були праці дослідниць та дослідників Ольги Лагутенко, Ореста Голубця, Людмили Соколюк, Тетяни Павлової, Олени Ковальчук, Ольги Петрової, Ярини Цимбал. Водночас аналіз окремих аспектів творчості Василя Єрмилова та харківського конструктивізму ґрунтувався на окремих статтях з журналів «Авангард» та «Нова генерація».

Об'єктом дослідження є українське авангардне мистецтво 1920-х років.

Предметом дослідження є репрезентація української візуальної культури в роботах митців українського авангардного руху 1920-х років.

Метою цієї роботи є проаналізувати денції у репрезентаціях української візуальної культури в українському авангардному мистецтві 1920-х років.

Відповідно до поставленої мети, завданнями роботи є:

- концептуалізувати термін «український авангард»;
- окреслити ключові риси українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття;
- визначити ідею вітаїзму та процес культурного синтетизму в контексті творчості митців українського авангарду;
- здійснити культурологічний аналіз витоків українського авангардного руху 1920-х років;
- окреслити кубофутуризм, супрематизм та конструктивізм як ключові мистецькі течії в українській авангардній сцені 1920-х років;
- дослідити вплив української візуальної культури на формування мистецьких практик українських авангардистів;
- проаналізувати явище українського конструктивізму крізь роботи Василя Єрмилова та Вадима Меллера;

Метод. У даній роботі використано науково-критичний метод, мистецтвознавчий метод, метод дослідження візуальної образності, метод інтерпретації.

Структура роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів та шести підрозділів, висновків, бібліографії та додатків. У першому розділі відбувається концептуалізація явища українського авангарду та виокремлення його ключових тенденцій, що оприявнюються крізь ідею вітаїзму та процес культурного синтетизму. У другому розділі наведено культурологічний аналіз витоків українського авангардного руху 1920-х років та проаналізовано кубофутуризм, супрематизм та конструктивізм як його ключові мистецькі течії. У третьому розділі проаналізовано мистецькі практики Василя Єрмилова та Вадима Меллера.

РОЗДІЛ І. ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА 1920-Х РР. У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

І.1. Проблематика визначення українського авангарду

Усвідомлення українського авангарду як явища окремішнього, утім, водночас загальноєвропейського, а також його подальша концептуалізація — процес, навколо котрого точиться низка наукових дискусій. Певною мірою можна стверджувати, що довкола самого словосполучення «український авангард» ведеться інтелектуальна боротьба. Отже, питання термінології в контексті українського авангарду є одним з центральних.

У культурологічних дослідженнях термін український авангард є відносно новим, оскільки протягом тривалого часу на заваді наукової концептуалізації українського авангарду стояло засилля наративів, створених спочатку Советським Союзом, а тоді Росією. Наприклад, можна говорити про гегемонну позицію такого терміну як «російський авангард» не лише в російській, але й у західній науковій спільноті. Так, як зазначає дослідник Мирослав Шкандрій, український авангард не розглядали як щось окремішне, а митців, про котрих ми нині можемо говорити як українських авангардистів, описували як частину «російського» або ж ширше — «Східного» авангарду¹. Себто ідеться про насадження імперського тлумачення, у результаті котрого відбулася апропріація Росією митців, які значною мірою творили на теренах Російської імперії, а згодом і Советського Союзу.

Попри те, сам термін «російський авангард», на відміну від умовного «італійського авангарду», значною мірою описує явище, що є ані в територіальному, ані в культурному сенсі приналежним до Росії. Так, до контексту російського вписували, зокрема, митців, про котрих доречніше

¹ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 15.

говорити як про українських авангардистів, наприклад, Олександрю Екстер, Василя Єрмилова, Давида Бурлюка, Олександра Богомазова та низку інших. Таким чином було абсолютно зігноровано українські контексти, що наповнювали складні ідентичності даних митців та штучно вписано їх до умовного «російського» або «Східного» авангарду. Існує очевидна потреба кинути виклик домінантній позиції терміну «російський авангард». Інакше ідеться про фактичну підтримку російських імперських наративів, де крізь маніпулятивне хибне тлумачення відбувається апропріація митців, котрі насправді належать до контекстів, що не є російськими.

Зокрема, вписування митців, значна частина котрих була знищена советською владою, котрі вкорінювали власні мистецькі практики в українські контексти та самовизначали себе як українців, у рамки суто советські чи російські є актом, що абсолютно нівелює комплексність їхнього мистецького доробку. Потрібно наголосити, що російський та український авангарди формувалися в майже абсолютно відмінних соціально-політичних контекстах. Російський авангард визрівав насамперед у контексті більшовицької революції та глибоко переплітався з її ідеями, тимчасом як контексти визрівання українського авангарду докорінно різнилися.

Так, як наголошує українська дослідниця Галина Склярєнко, центральними у формуванні українського авангарду є три революції — національно-визвольна, антимонархічна та соціалістична². Водночас М. Шкандрій виокремлює як центральні для соціально-політичного контексту українського авангарду 1920-х років чотири періоди: національна революція в 1917—1919-их роках, прихід більшовицької влади в 1919—1923-их роках, період українізації в 1923—1928-их роках та становлення сталінського режиму в 1928—1933-их роках³. Ці події повною мірою сформували ідентичності митців українського авангарду, котрі почасти наголошували на власному

² Склярєнко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. № 9. С. 320.

³ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 43.

походженні з України, а у своїх мистецьких практиках зверталися до української візуальної культури.

Себто виникає очевидна потреба говорити про український авангард як явище окремішне, однак, що важливо, цілком уплетене в європейський авангард. 1973 рік є своєрідною точкою розриву, коли ідеться про концептуалізацію українського авангарду. Так, у 1973 році в Лондоні відбувається виставка «Мрії Татліна» («Tatlin's Dreams»), де було представлено роботи митців Василя Єрмилова та Олександра Богомазова. Спеціально для цієї виставки мистецтвознавець Андрей Наков створює каталог, де, зокрема, вводить термін «український авангард»⁴. Саме тоді на Заході вперше було звернуто увагу на українські контексти митців, що походили з українських міст, здобували освіту в українських майстрів та, що важливо, зверталися до української візуальної культури у своїх мистецьких практиках. Отже, уперше в науковому дискурсі розмова про український авангард розпочинається на Заході вже в 1970-ті роки.

Утім, що на Заході, що в Україні дискурс навколо українського авангарду активізувався лише з 1990-х років. Доступ до доти прихованої інформації, а також здобуття більшої наукової свободи, сприяли усвідомленню того, що, по-перше, так званий «східний» авангард значною мірою різниться від «західного» та, по-друге, що сам «східний» авангард є явищем абсолютно не монолітним⁵. Це створило простір для подальшої наукової концептуалізації українського авангарду.

У СРСР подібна концептуалізація була, фактично, неможливою, оскільки з 1930-х років авангардне мистецтво в офіційній советській ідеології було клеймоване як *«національно-буржуазне, занепадницьке мистецтво»*⁶. Фактично, в СРСР діяла ідеологічна настанова-заборона на дослідження авангардного мистецтва. Отже, будь-які спроби досліджувати ще й умовну

⁴ Столярчук Н. Український авангард ХХ століття. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. С. 7

⁵ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 15.

⁶ Столярчук Н. Український авангард ХХ століття. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. С. 7.

«українськість» у чомусь, що вже й так вважалося «національно-буржуазним» були б надскладними. Тут, попри те, варто наголосити, що паростки спроб концептуалізувати український авангард до відновлення Україною власної незалежності можна прослідкувати в науковій діяльності дослідників Дмитра Горбачова та Наталі Асєєвої.

Так, Д. Горбачов у своїх працях наголошує на українських контекстах низки митців, що є частиною європейського авангарду. Він говорить про українських авангардистів як тих, що «за походженням, вихованням, самосвідомістю і національними традиціями пов'язаних з Києвом, Харковом, Львовом, Одесою»⁷. Себто Д. Горбачов акцентує на відкритості поняття українського авангарду: приналежність до українського авангарду насамперед можна пов'язати з самоідентифікацією, це щось, що є до певної міри зрощеним, набутиим. Так, Д. Горбачов як про українських авангардистів говорить про Василя Єрмилова, Олександра Богомазова, Давида та Володимира Бурлюків, Казимира Малевича, Володимира Татліна, Олександрю Екстер, Олександра Архипенка, Віктора Пальмова та інших. Важливим є те, що дані митці сприймаються дослідником як насамперед митці європейського авангарду.

Вплітання митців українського авангарду в контекст загальноєвропейський, зокрема, можливий завдяки праці Наталі Асєєвої «Українське мистецтво та європейські художні центри» (1989). Дана праця слугує своєрідною точкою розриву у сприйнятті українського мистецтва в бінарній сполуці з російським. Так, Н. Асєєва вплітає українське мистецтво в контекст загальноєвропейський, водночас наголошуючи на важливості українського контексту, зокрема, коли ідеться про мистецькі практики таких авангардистів, як Давида Бурлюка, Олександра Архипенка, Михайла Бойчука⁸.

⁷ Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. Київ: Дух і Літера, 2020. С. 68.

⁸ Ilnytskyj O. Ukrainian Futurism: Re-Appropriating the Imperial Legacy // *International Yearbook of Futurism Studies*. 2011. №1. P. 45.

У даному контексті нам видається демонстративною репрезентація постаті Давида Бурлюка в наукових дослідженнях різного штибу. Так, існує домінантна репрезентація Давида Бурлюка як «батька російського футуризму». Попри те, сам митець ідентифікував себе як українця та неодноразово акцентував на важливості України у формуванні його мистецьких практик: *«Народився в Україні. Україна була і залишається моєю Батьківщиною <...>. Там лежать кістки моїх пращурів, вільних козаків, які змагалися в ім'я слави, сили і волі...<...>. Що об'єднує їх в один загальний тип? Наполегливість, характер, прагнення оволодіти наміченим. Усе життя я відчував у собі ці ж риси... <...> 1915-го я намалював картину “Святослав”, стиль старовинного українського живопису. В тому, як одні кольорові схеми переважають над іншими, я маю сказати, що Україна у моїй особі має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний. Жовтогарячі, зелено-жовті, червоні, сині тони б'ють Ніагарами з-під мого пензля <...>. Уродженець українських степів, я завжди був схильним переважно до горизонтальних форматів»⁹. Себто Давид Бурлюк іменує себе «найвірнішим сином» України та вважає, зокрема, свої підходи до роботи з кольором такими, що вкорінюються в українські візуальну культуру.*

Нам видається, засилля репрезентації Давида Бурлюка як насамперед російського авангардиста свідчить про «успішну» роботу Росії та її наукової спільноти, коли ідеться про апропріацію митців українського авангарду. Н. Асєєва у своїй науковій діяльності кидає виклик почасти гегемонному сприйняттю українського мистецтва у відношенні до російського, реконцептуалізовує термін російський авангард, позбавляючи його українського компонента, та створює простір для подальшої концептуалізації українського авангарду.

Варто зазначити, що Н. Асєєва описує український авангард насамперед як явище, що є результатом культурного синтетизму, наголошуючи на зв'язках

⁹ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 113.

українських авангардистів з такими містами, як Париж, Мюнхен, Краків та інші. Культурний синтетизм у контексті українського авангарду ословлює процес, у ході котрого українські авангардисти у своїх мистецьких практиках поєднували водночас впливи української та загальноєвропейської візуальних культур. Так, нам видається, український авангард є насамперед частиною європейського авангарду. Наголошуючи на важливості окремішньої концептуалізації українського авангарду першої третини двадцятого століття, ми аж ніяк не скасовуємо, що дане мистецьке явище належить до європейського авангарду. Ми радше сподіваємося, що подібний акт сприятиме утворенню більш комплексного сприйняття європейського авангарду як явища диференційованого та оприявнить присутність української культури у вирі авангардного руху.

У даному контексті хочемо, зокрема, зазначити, що окремішня концептуалізація українського авангарду дозволила зрозуміти, що ідея мистецької динаміки, що рухається суто з Заходу на Схід у контексті європейського авангарду, є не цілком доцільною, як зазначає М. Шкандрій¹⁰. Так, нині існує тенденція говорити та про те, що авангардні мистецькі впливи часто рухалися і зі Сходу на Захід. Водночас відбулося і ширше усвідомлення того, що мистецькі новації в так званому російському авангарді виникали почасти не в умовній Москві чи Санкт-Петербурзі, а в українських містах — Києві, Одесі, Харкові, Херсоні, Львові. Так, Д. Горбачов висуває ідею першопочатковості українського авангарду у відношенні до російського, водночас наголошуючи, що Україна стала й останнім вільним простором для авангардного мистецтва у совітському контексті¹¹.

Важливим у концептуалізації українського авангарду є, зокрема, і доробок дослідника Володимира Личкова. Так, даний дослідник окреслює український авангард знов-таки як явище насамперед європейського

¹⁰ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 18.

¹¹ Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. Київ: Дух і Літера, 2020. С. 68.

авангарду, котре, утім, має свої особливості, що часто полягають саме у зверненні до української візуальної культури. Так, ми можемо говорити, що В. Личковах, подібно до Д. Горбачова, теж пропонує відкриту концептуалізацію українського авангарду, що насамперед фокусується на візуальній естетиці та вкоріненні в українську візуальну культуру. Варто зазначити, що в окресленні естетики українського авангарду В. Личковах наголошує на тому, що ми напередодні окреслили як культурний синтетизм (поєднання загальноєвропейських та українських художніх форм).

Таким чином, крізь концептуалізацію українського авангарду як явища окремішнього, утім, загальноєвропейського, ми відмовляємося від монолітного сприйняття європейського авангарду та повторно привласнюємо явище, котре намагалася і продовжує намагатися привласнити російська наукова спільнота. Отже, термін український авангард є важливим для ословлення тієї частини європейського авангарду, митці котрого походили з України, ідентифікували себе як українців та чий мистецькі практики почасти переосмислювали українську візуальну культуру. Ідеться про цілу когорту митців, а саме — Анатолія Петрицького, Василя Єрмилова, Олександра Богомазова, Давида та Володимира Бурлюків, Казимира Малевича, Володимира Татліна, Олександру Екстер, Олександра Архипенка, Віктора Пальмова, Вадима Меллера, Михайла Бойчука та інших. Вважаємо, що внесення української перспективи сприятиме створенню більш комплексного сприйняття мистецьких практик даних митців. Надалі буде окреслено культурний синтетизм українського авангарду з фокусом на авангарді як мистецькому русі початку ХХ століття.

I.2. Культурний синтетизм: загальноєвропейський та український компоненти в українському авангарді

Український авангард як мистецьке явище має низку естетичних особливостей. Насамперед ідеться про динамічну роботу з кольором, вкорінення в українську візуальну культуру, зокрема, її народну частину, пошуки візуальної гармонії та переплетіння з ідеєю вітаїзму. Попри те, український авангард містить у собі те, що дослідник М. Шкандрій ословлює як своєрідний «далекоглядний складник»¹². Так, український авангард, подібно до авангарду європейського, кидав виклик усталеному мистецькому, а разом і соціально-політичному ладу, витворюючи цілу низку теоретичних та практичних мистецьких відкриттів.

У даному контексті одним із центральних постає теоретичний доробок Олександра Богомазова. Один з ключових теоретиків та практиків кубофутуризму, він залишив цілу низку теоретичних праць, зокрема, «Живопис і елементи» (1914), де обґрунтував принципи безпредметного мистецтва. Дана праця є центральною для українського авангарду, оскільки в ній сформовано те, що сам Богомазов ословив як «*Нове Мистецтво*», у контексті чого мистецтвознавець А. Наков зазначає: «*Богомазову вдалося відкрити первинний елемент живопису, яким є крапка на картинній площині. Її динамічне оперування (футуристична засада) дозволяє перейти від крапки до лінії, рух якої дає в результаті площину. Це динамічне бачення матеріалу веде Богомазова до розуміння генези форми, що існує єдино «від шаленого руху примарного елемента»*»¹³. Себто в даній праці Богомазов викладає механізми творення безпредметного мистецтва, що робить дану працю однією з засадничих для українських авангардистів першої третини ХХ століття.

Європейський авангард першої третини 20 століття є явищем самосуперечливим. Це до певної міри програмний рух, котрий водночас є оприявненням акту трансгресії. Дана трансгресія полягає, зокрема, і в тому, що дослідник В. Личковах ословлює як антистиль¹⁴. Ідеться про міради течій,

¹² Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 34.

¹³ Столярчук Н. Український авангард ХХ століття. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. С. 70.

¹⁴ Личковах В. Естетика українського та польського авангарду. Київ: НАККІМ, 2021. С. 37.

що витворювали авангардний рух та перебували в почасти агоністичному відношенні одне до одного. У даному контексті цікавими, зокрема, постають такі течії, як кубізм та футуризм, синтез котрих в українському авангарді утворює кубофутуризм.

Так, про авангардний мистецький рух складно говорити в монолітному тоні, оскільки дане явище є неймовірно диференційованим. Попри те, низка дослідників та дослідниць спробували виокремити риси, що є спільними для авангардного мистецтва Європи. Зокрема, дослідник Ренато Поджолі виокремлює чотири риси авангардного мистецтва, котрі полягають у нігілізмі як запереченні минулого, активізмі як прагненні змінити суспільство за допомогою мистецтва, агонізмі як суперництві, що панувало між різними авангардними течіями та угрупованнями, та футуризмі як захопленні машинним прогресом¹⁵. Одразу варто зазначити, що дані риси не завжди добре накладаються на усі європейські авангардні контексти.

Наприклад, значною мірою серед українських авангардистів, що працювали за межами Советського Союзу, було відсутнє захоплення машинним прогресом, оскільки це було те, що декларувала офіційна советська ідеологія¹⁶. Себто, знову-таки — європейський авангардний рух першої третини ХХ століття є аж ніяк не монолітом. Саме тому, задля створення більш комплексного бачення даного явища, доречно говорити й про український авангард як один з фрагментів європейського авангарду. Таким чином ми можемо відмітити, як відбувалася взаємодія між європейськими авангардними течіями, що в них було спільного, а що відмінного.

Так, А. Наков, котрий уперше ословлює український авангард як окремішне явище, наголошував на формально менш агресивному стилі та більш цілісній структурі й композиції, що витворювали естетику українського авангарду. Водночас як зазначав дослідник, українські авангардисти, на

¹⁵ Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. С. 85.

¹⁶ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 35.

відміну від російських, мало страждали від так званої метафізичної тривоги та натомість перебували у пошуках гармонії¹⁷. Нам видається, дані пошуки абсолютно перетинаються з вітаїзмом, на котрому наголошує, зокрема, дослідник В. Личковах, коли говорить про специфіку українського авангарду.

Вітаїзм є ідеєю сакрального ставлення до життя та втілює, як це ословлює В. Личковах, *«пафос життя в умовах декадансу і пробудження волі до відродження»*¹⁸. Вітаїзм є своєрідною наскрізною ниткою для українського візуального мистецтва взагалі. Так, присутність вітаїзму можна побачити в києворуській іконі, козацькому бароко та насамперед у народному мистецтві, зокрема, у народній іконі. Як відомо, для українських авангардистів українське народне мистецтво слугувало одним з ключових джерел натхнення. Так, ідея вітаїзму втілюється в українському авангарді крізь звернення українських авангардистів до проявів народної української візуальної культури, що значною мірою формувало підходи українських авангардистів до роботи з кольорами та ритмами. Себто візуальне оприявлення ідеї вітаїзму в роботах митців українського авангарду відбувається крізь багатобарвну колористику, створення композицій, де динамічність та гармонія перебувають в абсолютному переплетінні, та наповнення робіт образами-архетипами, що є властивими українському народному мистецтву.

Тут варто наголосити, що вітаїзм абсолютно не суперечить культурному синтетизму. В. Личковах, зокрема, наголошує, що вітаїзм перебуває в органічній взаємодії з загальноєвропейськими авангардними мистецькими течіями. Нам видається, добрим свідченням тому є наявність в українському авангарді таких самобутніх течій як супрематизм Казимира Малевича чи кубофутуризм, особливо у варіації Олександра Богомазова та Олександрі Екстер.

Так, кубофутуризм як явище, що є поєднанням самосуперечливих кубізму та футуризму, свідчить про філігранну взаємодію українських

¹⁷ Ibid. С.

¹⁸ Личковах В. Естетика українського та польського авангарду. Київ: НАККІМ, 2021. С. 122.

авангардистів з європейським авангардом водночас із зануренням у художні форми української візуальної культури. Наприклад, кубофутуристка Олександра Екстер, фактично, руйнує тяглість європейського монохромного кубізму крізь внесення різнобарвності в площини своїх робіт. Її зацікавлення своєрідним кольорописом дослідник Д. Горбачов пов'язує насамперед з захопленням Екстер різними формами українського народного мистецтва¹⁹. Ми можемо говорити, що кубофутуризм є проявом культурного синтетизму українського авангарду та свідченням високого рівня майстерності українських авангардистів, що створювали такі теоретично-практичні відкриття, як кубофутуризм.

Отже, український авангардний рух першої третини ХХ століття є явищем, що значною мірою формується в контексті культурного синтетизму та водночас вкорінює себе в ідею вітаїзму. Вважаємо, саме контексти визначають основні тенденції українського авангарду. Зокрема, такі центральні течії українського авангарду 1920-х років, як кубофутуризм, супрематизм та конструктивізм оприявнюють переплетіння культурного синтетизму та вітаїзму. Дані течії втілюють вищевизначену вітаїстичну естетику крізь кольори, композицію, образи-архетипи, але водночас вкорінюються в загальноєвропейські художні форми. Надалі в даній роботі буде здійснено спробу детально окреслити тенденції українського авангардного руху в 1920-ті з фокусом на таких течіях, як кубофутуризм, супрематизм та конструктивізм.

¹⁹ Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. Київ: Дух і Літера, 2020. С. 70.

РОЗДІЛ II. ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 1920-Х РОКІВ

II.1. Витоки та тенденції українського авангарду 1920-х років

Подібно до решти Європи, в Україні авангардний мистецький рух формується на початку ХХ століття. 1910-ті є періодом активного становлення авангарду на теренах України. Знаковими у даному часовому проміжку є такі українські міста як Одеса, Київ, Харків, Херсон і Миколаїв. Там виникає ціла низка мистецьких угруповань та відбуваються виставкові проекти з залученням місцевих та закордонних митців.

Так, у Києві у 1908 році Олександра Екстер та Давид Бурлюк створюють виставку «Ланка», де було експоновано роботи низки авангардистів, серед котрих Володимир Бурлюк, Людмила Бурлюк-Кузнецова, Михаїл Ларіонов та інші. Уже в 1909 році в Києві та Одесі було організовано «Салон Іздебського», де поруч з роботами молодих закордонних авангардистів було представлено роботи місцевих авангардистів, наприклад, Олександри Екстер, Василя Кандинського, Володимира Татліна, Володимира та Давида Бурлюків, Наталі Гончарової.

В 1911 році в Одесі, Херсоні та Миколаєві відбувається другий «Салон», де виставлялися Олександра Екстер, Володимир Татлін, Наталя Гончарова. А вже в 1914 році у Києві Олександра Екстер спільно з Олександром Богомазовим організують виставку «Кільце», котра, як акцентує дослідниця А. Ложкіна, є однією з центральних подій для кубофутуризму²⁰. Паралельно Олександра Екстер перетворює свою київську студію на вулиці Фундуклеївській (*нині вулиця Богдана Хмельницького*) 27 на своєрідний «*плавильний котел*». Так, там водночас працювали Вадим Меллер, Анатолій

²⁰ Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. С. 40.

Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов. Себто можна стверджувати, що в 1910-ті роки Олександра Екстер є однією з центральних мисткинь-авангардисток, навколо котрої гуртуються митці, що в 1920-ті стануть своєрідними корифеями авангардного руху в Україні.

Проведення вищеокреслених виставок сприяло щільнішій взаємодії українських авангардистів одне з одними. У результаті утворюється ціла низка мистецьких авангардних угруповань в українських містах. Так, у Києві Олександра Екстер та Олександр Богомазов утворюють угруповання «Кільце» (*саме звідси й назва однойменної київської виставки в 1914 році*), а Михайль та Василь Семенки разом з Павлом Ковжуном формують футуристичну організацію «Кверо». У Львові ж виникає об'єднання «Артекс», а в Харкові «Сім плюс три», «Блакитна Лілея», «Будяк», куди, зокрема, входив Василь Єрмилов²¹. Себто початок 1910-их років в українському авангардному русі є періодом активного становлення та взаємодії між авангардними митцями, про що свідчить проведення авангардних виставок в Києві, Одесі, Херсоні, Миколаєві, Харкові, Львові та утворення там цілої низки мистецьких експериментальних об'єднань.

Паралельно 1910-ті є періодом активної взаємодії українських авангардистів з європейськими колегами водночас із зануренням в українські традиційні мистецькі практики. Так, низка українських авангардистів їдуть працювати до Парижа, наприклад, Олександра Екстер частину 1910-их років провела саме там. Тоді там же працював і Олександр Архипенко. Попри те, що українські авангардисти, котрі проживали й творили за межами України, що українські авангардисти, пов'язані з українськими містами, мали те, що дослідник А. Наков ослотив, як «*колористичну ейфорію*»²². Джерелом для даної «*колористичної ейфорії*» значною мірою є саме народна українська

²¹ Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / за наук. ред. Т. Кара-Ваисльєва. С. 115.

²² Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 35.

візуальна культура з її поєднанням контрастних кольорів у вишивці, розписах тощо.

Так, у 1910-ті роки знаковими є мистецькі експерименти зі створенням артілей в селах Скопці на Полтавщині та Вербівка на Київщині за участі українських авангардистів Олександри Екстер, Наталі Гончарової, Євгенії Прибильської, Казимира Малевича та Ніни Генке-Меллер. У ході даних експериментів народні майстрині створювали вишивку та килими за ескізами, створеними авангардистами. Так, ідеться про накладання авангардних композицій та ритмів на абсолютно автентичні народні практики.

Нам видається цінним зазначити, що для самих народних майстринь праця з авангардними ескізами не викликала якогось нерозуміння чи фрустрації. Певною мірою, що в абстрактному авангардному мистецтві, що в народному мистецтві засадничою є саме орнаментальність. Про це свідчить, зокрема, дослідник Д. Горбачов, коли акцентує, що ескізи Казимира Малевича народні майстрині почасти інтерпретували як «мальовки»²³. Себто ідеться про те, що взаємодія українського авангардного та народного мистецтва відбувалася абсолютно органічно. Ця безпосередня взаємодія з народними майстринями залишила слід на мистецьких практиках українських авангардистів, котрі тоді перебували в активному періоді становлення.

Важливим у контексті витоків українського авангарду є 1917 рік. Саме тоді було утворено незалежну українську державу — Українську Народну Республіку (УНР). Попри те, що УНР проіснувала недовго, вона залишила значний слід на українському культурному кліматі навіть опісля приходу до влади советів. Так, у 1917 році було відкрито Українську академію мистецтва, котра в зміненому форматі, але буде успадкована вже згодом советською владою.

²³ Горбачов Д. Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2008. С. 15.

У 1918 році відбувся Перший з'їзд діячів українського мистецтва, де з промовою виступив, зокрема, Олександр Богомазов. У даній промові митець наголосив на важливості розвитку мистецтва та мистецьких інституцій саме на теренах України: *«Нам не треба тепер поглядати з надією і кивати на Петербурзьку академію. Якщо раніше талановиті сили йшли на Північ і там розчинялися, знеособлювалися, то наше пряме завдання — втримати їх тут»*²⁴. Нам видається, дана цитата Олександра Богомазова, котрий є однією з центральних постатей українського авангарду і в 1920-ті роки, свідчить про присутність неабиякого рівня національної свідомості серед українських митців, що відкидали комплекс меншовартості та усвідомлювали цінність праці з власними контекстами.

Зважаючи на турбулентні соціально-політичні події 1910-их років, український авангард досягає своєї кульмінації саме в 1920-ті роки. У даному контексті доцільно відмітити, що російський авангард, на відміну від українського, досягає свого піка саме в 1910-ті роки, а в 1920-ті входить у кризовий період²⁵. Нам видається, це вкотре свідчить про наукову доцільність окремої концептуалізації українського авангарду, котрий значною мірою перебуває в асинхронній та політично відмінній позиції до авангарду російського. Диференціація між російським та українським авангардами дозволяє нам створити більш цілісну картинку того, що відбувалося в авангардному мистецтві першої третини ХХ століття.

1920-ті роки в Україні, утім, є не менш політично турбулентними стосовно 1910-х років, що яскраво відображено в мистецькому авангардному житті 1920-х років. Так, дослідник М. Шкандрій, окреслюючи українські 1920-ті, виокремлює чотири ключові політичні періоди, серед котрих національна революція в 1917–1919-их роках, прихід більшовицької влади в Україні в 1919–1923-их роках, період політики українізації в 1923–1928-их роках та

²⁴ Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / за наук. ред. Т. Кара-Ваисльєва. С. 117.

²⁵ Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. С. 53.

врешті-решт становлення сталінського режиму в 1928–1933-их роках²⁶. Себто 1920-ті роки в політичному контексті, певною мірою подібно до 1910-их років, є не стабільними.

Утім, зважаючи на низку факторів, серед котрих, зокрема, заснування Центральною Радою УНР Української академії мистецтв у 1917–1918-их роках та Культур-Ліги у 1918 році, у 1920-ті існував більш сприятливий художній клімат. Певною мірою можна стверджувати, що 1910-ті роки заклали твердіший ґрунт для 1920-х років, що дозволило авангардним митцям у той період почуватися більш певно. Водночас політика українізації у 1920-ті роки дозволила українським авангардистам на певний час почувати себе вільно, що перетворилося на шалений мистецький імпульс.

Так, центральною в контексті 1920-х років є політика українізації. Попри те, що в перші роки правління совети вважали підтримку української культури в будь-якому вимірі чимось «контрреволюційним», 1 серпня 1923 року за сприяння народного комісара Олександра Шумського КП(б)У розгортає політику українізації²⁷. Дана політика на певний короткий проміжок часу створила середовище, котре сприяло активному розвитку української культури, зокрема, українському авангарду. Так, у 1920-ті формується ціле покоління українських авангардистів, котрі до певного часу вірили в советський проєкт та можливість розвитку української культури в його межах.

Варто, утім, наголосити, що метою політики українізації було насамперед долучення українського народу до партії крізь збільшення народної прихильності до советської влади та її проєкту. Так, М. Шкандрій зазначає: *«Цього можна було б досягти, турбуючись про українську культуру, національну за формою, але соціалістичну за змістом; інакше кажучи, вона мала відрізнятися від інших лише мовою та способами донесення, але сам контент формувався в Москві й Ленінграді»*²⁸. Себто совети крізь політику

²⁶ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 43.

²⁷ Ibid. С. 44.

²⁸ Ibid. С. 45.

українізації хотіли створити саме *видимість* підтримки розвитку української культури.

Так, совети мали намір диктувати перспективу розвитку української культури в межах дозволеного. Однак, урешті дана стратегія не спрацювала саме таким чином, про що свідчить лист 21 квітня 1926 року до Лазара Кагановича від Йосипа Сталіна, у котрому той переповідає його розмову наркомом освіти УРСР О. Шумським: *«Він вважає, що зростання української культури та української інтелігенції йде швидким темпом, що якщо ми не візьмемо в руки цього руху, він може піти повз нас»*²⁹. Даний лист є свідченням тому, що українські діячі у 1920-ті діяли в емансипативній манері та творили українську культуру в автономному сенсі, що тривожило советів. Так, фактично, з 1926 року совети дуже повільно, але починають згортати процеси українізації.

У 1920-ті роки дедалі активізується діяльність авангардних угруповань, зокрема, футуристичних. Важливим у даному контексті є, зокрема, «Нова генерація». Як наголошує дослідниця Ярина Цимбал, «Нова генерація» є не організацією, а насамперед журналом, що об'єднав довкола себе провідних українських футуристів³⁰. «Новій генерації» передувало виникнення в Києві в 1922 році двох футуристичних журналів, а саме — «Катафалк мистецтв» та «Семафор у майбутнє». Лише згодом, у 1927 році, у Харкові виникнув журнал «Нова генерація», головним редактором котрого став Михайль Семенко. Певною мірою про «Нову генерацію» можна говорити як про своєрідного «спадкоємця» київського «Семафор у майбутнє». Журнал «Нова генерація» слугував втіленням бачення Михайля Семенка про утворення футуристичного видання в Україні, що став би осередком для найбільш радикальних ідей у тодішньому мистецтві³¹.

²⁹ Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ: Фенікс, 2017. С. 92.

³⁰ Нова генерація: апогей і фінал українського футуризму. URL: <https://chytomo.com/ekzemplyary-xx/nova-heneratsiia/> (дата звернення: 21.05.2024).

³¹ Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / за наук. ред. Т. Кара-Ваисльєва. С. 119.

Довкола «Нової генерації» було об'єднано цілу низку українських митців, що долучалися як до художнього оформлення журналу, наприклад, Анатолій Петрицький та Вадим Меллер, так і до текстового наповнення випусків. Наприклад, у «Новій генерації» було видано тринадцять статей про сучасне мистецтво від Казимира Малевича, котрий наприкінці 1920-х років як раз переїхав до Києва викладати в Київському художньому інституті (КХІ)³². Окрім того, у журналі було об'єднано цілу низку лівих літераторів, наприклад, Гео Шкурупія, Олексія Полторацького, Володимира Гаряїва, Дмитра Бузька, Леоніда Скрипника, Олексу Влизька, Володимири Коряка, Андрія Михайлюка, Гро Вакара, Віктора Вера та інших. Такий синтез мистецтв є засадничим у візії «Нової генерації».

Отже, учасниками «Нової генерації» були ліві митці, котрі не завжди були футуристами, однак поділяли фундаментальні цінності журналу. Так, у першому випуску «Нової генерації» було декламовано наступне: *«Ми за: комунізм, інтернаціоналізм, індустріалізм, раціоналізацію, винахідництво, якість, економність, соціальну витриманість, універсальну комуністичну установку побуту культури, наукотехніки, ліве мистецтво. Ми проти: національної обмеженості, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, неуттва, еkleктизму»*³³. Себто «Нова генерація» постає як осередок лівого мистецтва, що визріває насамперед у тодішньому комуністичному дискурсі та має на меті провадження культурної революції крізь творення лівого мистецтва. Саме ліве мистецтво слугує імперативом «Нової генерації».

Паралельно до «Нової генерації» у Харкові в 1926 році виникає організація «Авангард». Очолювана Валер'яном Поліщуком, вона об'єднала довкола себе низку харківських митців, серед котрих Василь Єрмилов, Георгій Цапок, Олександр Левада. Об'єднання «Авангард» повною мірою репрезентує

³² Ibid. С. 119.

³³ Нова генерація / за ред. М. Семенка. Державне видавництво України: Харків. №1. 1927. С. 1.

харківський конструктивізм, особливо крізь постать Василя Єрмилова. Саме він спільно з Олександром Левадою створили художнє оформлення бюлетеня «Авангард», котре було виконано в абсолютно конструктивістській манері.

На титульних сторінках даного бюлетеня було продекларовано ключові засади об'єднання: *«Авангард — це доктрина поступу, а не організація. Конструктивний динамізм — це мистецька течія в суспільстві, а не адміністративна одиниця. В авангард не можна ні вступати, ні подати заяву про вихід з нього, — до нас можна тільки приєднуватися або одійти в бік чи відстати. Цими лозунгами окреслюємо ми собі життєве поводження і тактику»*³⁴. Таким чином, наскрізною ниткою «Авангарду» слугувала ідеї так званого «конструктивного динамізму» або ж «спіралізму», крізь котрі учасники «Авангарду» в практичному та теоретичному вимірах мали на меті, подібно до «Нової генерації», створювати ліве мистецтво.

Себто можна стверджувати, що і «Авангард», і «Нова генерація» центрували себе довкола створення нових художніх форм, котрі б сприяли підтримці революції. Однак, підходи «Нової генерації» та «Авангарду» докорінно різняться. Об'єднання «Авангард» прокламує насамперед конструктивістську динаміку, котру вони самі ословлюють як *«інженерсько-логічну й доцільну»*³⁵. Так, умовно, малярство як мистецька практика має культивуватися в осередді конструктивному та логічному: *«Логічна ув'язка форм і частин твору між собою й ув'язка цілого комплексу їх форми з реальним життям — ось завдання сучасного малярства й скульптури»*³⁶. Однак, попри дану логічність, «Авангард» наповнюють також і декадентські настрої та еротизм. Це викликало тиск та врешті й гоніння щодо учасників об'єднання з боку советської влади. Урешті-решт об'єднання було ліквідоване. Як зазначає дослідниця Ярина Цимбал, усі учасники «Авангарду», за виключенням Василя Єрмилова та Валер'яна Поліщука,

³⁴ Бюлетень «Авангарду» / за ред. В. Поліщука. Харків, 1928.

³⁵ Ibid. С. 2.

³⁶ Ibid. С. 5.

відмежувалися від проклямованих доти ідей³⁷. Тут варто зазначити, що наприкінці 1920-х подібне перетворюється в тенденцію, що є суголосним зі змінами, котрі тоді відбувалися в суспільстві. Так, багато українських митців були змушені покинути Україну або абсолютно відмовитися від власних мистецьких практик у спробах врятуватися.

Наприкінці 1920-х років, у 1928 році, совети починають згортати політику українізації. Водночас починаються утиски щодо українських авангардистів, котрі відтоді постають як «*вороги народу*», «*формалісти*», «*націоналісти*», тому їхні роботи вилучають та доєднують до так званого «*Спеціального секретного фонду*»³⁸. Туди потрапляють роботи Олександри Екстер, Олександра Богомазова, Давида Бурлюка, Віктора Пальмова, Олекси Грищенка, Онуфрія Бізюкова, Леоніли Гриценко, Семена Йоффе, Михайла Бойчука, Михайла Жука та інших. Паралельно, совети починають здійснювати репресії щодо колишніх лідерів «Авангарду», Валер'яна Поліщука, та «Нової генерації», Михайля Семенка. Водночас у 1930 році з посади ректора Київського художнього інституту звільняють Івана Врону. Нам видається, дане звільнення повною мірою репрезентує кінець тих активних 1920-х років, коли український авангардний рух перебував на злеті.

У 1920-ті роки Київський художній інститут, спадкоємець Української академії мистецтв, є одним з центральних осередків для київських авангардистів. Дослідниця А. Ложкіна говорить про період з 1924 року по 1930 рік як період розквіту для інституту, що корелюється з періодом ректорства мистецтвознавця Івана Врони³⁹. Він був великим прихильником політики українізації та доклався до перетворення КХІ на справжнє середовище активного розвитку авангардного руху. В КХІ у ті часи існувало п'ять

³⁷ «Авангард» — медіаорган літературних хуліганів. URL: <https://chytomo.com/ekzempliary-xx/avanhard-mediaorhan-literaturnykh-khulihaniv/> (дата звернення: 21.05.2024).

³⁸ Спецфонд 1937–1939 років. З колекції Національного художнього музею України : каталог / авт.-упоряд. : Ю. Литвинець. Київ : Видавництво Фенікс, 2016. С. 5.

³⁹ Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. С. 75.

факультетів, серед котрих архітектурний, малярський, педагогічний, поліграфічний та скульптурний. Окрім Казимира Малевича, у 1920-ті роки в КХІ викладали й працювали такі авангардисти, як Віктор Пальмов, Олександр Богомазов, Михайло Бойчук, Володимир Татлін та інші.

Це все сприяло утворенню в Києві академічного авангардного середовища на рівні суголосному іншим містам Європи. Так, у 1920-ті в КХІ відбувається подальше розроблення нової методики викладання, що мала бути суголосною до авангардних практик. Розробкою даної методики займалися спільно Олександр Богомазов, Вадим Меллер та Євген Сагайдачний. Дослідниця Юлія Литвинець окреслює методику викладання в КХІ в 1920-ті роки наступним чином: *«Нова педагогічна система <...> передбачала надання студентові розуміння взаємодії предметів у просторі та відчуття узагальненої форми і мала мету підготувати художника, який може виконувати формотворчі завдання, пов'язані з виробництвом та індустріалізацією. Аналогічні навчальні процеси характерні і для німецького Баухаусу, де вивчення пластичних мистецтв поєднували з отриманням навичок конструювання, а освіту з виробничим процесом»⁴⁰*. Себто в КХІ було впроваджено абсолютно новаторську методику викладання, що, як нам видається, корелюється, зокрема, з завданнями, що ставили собі такі об'єднання як «Авангард» та «Нова генерація». Ідеться про створення мистецтва нового штибу, що перебуває в парадигмі авангардного руху та почасти перетинається з ідеями конструктивізму.

Уже в 1930 році КХІ зі звільненням Івана Врони перестає бути тим новаторським авангардним середовищем. Київській художній інститут перейменовують на Київський інститут пролетарської мистецької культури, а за головне завдання береться розвиток пролетарського мистецтва. Мистецтво 1920-х років та його творці опиняються під фактичною забороною.

⁴⁰ Спецфонд 1937–1939 років. З колекції Національного художнього музею України : каталог / авт.-упоряд. : Ю. Литвинець. Київ : Видавництво Фенікс, 2016. С. 10.

Олександра Богомазова, Олександрю Екстер, Давида Бурлюка клеймовано як буржуазно-націоналістичних.

«Буржуазний націоналізм» — сфабрикований термін, котрий, як наголошує дослідниця Леся Смирна, мав стосуватися, по-перше, мистецтва, котре вкорінювало себе в українські контексти, по-друге, містило компонент візантизму (характерно Михайлу Бойчуку та бойчукістам), по-третє, мало навколо сакральний настрій у зображенні повсякденного⁴¹. Нам видається, навколо сакральний настрій, описаний Л. Смирною, абсолютно корелюється з вітаїзмом, котрий, вважаємо, є наскрізною ниткою українського авангардного мистецтва. Себто можна стверджувати, що ярлик буржуазного націоналізму був виточений під заборону українського авангарду та української культури взагалі.

Отже, 1920-ті роки побудовані на контрастах. Ми маємо спочатку період зльоту, коли авангардні практики в Україні почувають себе вільно. Формується низка авангардних об'єднань та виникає справжній авангардний центр в Київському художньому інституті. Український авангард на початку 1920-х років значною мірою постає як частина європейського. Однак, з початком розгортання в УРСР советами процесів колективізації українізація добігає кінця. Отже, український авангардний рух потрапляє під пряму загрозу. Його представників репресують, а їхні роботи вилучають до спецфонду. Попри те, у 1920-ті українським авангардистам вдалося розвинути власні мистецькі практики та сформувані такі течії авангардного мистецтва, як супрематизм, кубофутуризм та конструктивізм, котрі буде надалі розглянуто в даній роботі.

II.2. Течії: супрематизм, кубофутуризм, конструктивізм

Українське авангардне мистецтво, як було окреслено доти, є явищем культурного синтетизму. Себто ми можемо стверджувати, що український авангард оприявнює водночас загальноєвропейські та українські мистецькі

⁴¹ Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ: Фенікс, 2017. С. 95.

форми. Так, в українському авангарді присутні так звані класичні або ж історичні авангардні течії: кубізм, футуризм, абстракціонізм, експресіонізм і так далі. Однак, український авангард 1920-х років щонайбільше асоціюється з такими течіями, як супрематизм, кубофутуризм, конструктивізм. Саме крізь них українські авангардисти повною мірою доклалися до розвитку загальноєвропейської авангардної теорії та практики.

Феноменом українського авангарду є кубофутуризм. Так, дана течія є результатом теоретичних та практичних пошуків цілої плеяди українських митців авангарду. У своїх мистецьких практиках дані митці поєднували художні форми кубізму з його тяжінням до конструктивності та геометричності водночас з динамічністю та швидкістю футуризму. Варто зазначити, що в українському кубофутуризмі, окрім кубізму та футуризму, важливим є елемент впливу української народної візуальної культури.

Серед кубофутуристів в українському авангарді можливо виокремити таких митців, як Олександр Богомазов, Олександра Екстер, Анатолій Петрицький, Климент Редько, Вадим Меллер, Володимира та Давида Бурлюків, Олександра Хвостенка-Хвостова. Ці авангардисти принаймні в певний момент власного мистецького життя вкорінювалися в кубофутуризм та докладалися до його філософсько-естетичного розвитку.

Зачинателем кубофутуризму доцільно вважати саме Олександра Богомазова. Тут, утім, варто зазначити, що Богомазов не створив умовного маніфесту кубофутуризму, хоча цілком доцільно розглядати його працю «Живопис і елементи» як ключовий документ кубофутуризму⁴². Так, у 1914 році митець публікує «Живопис і елементи», котра, як було окреслено в розділі I, окрім того, що є центральною для такої течії як кубофутуризм, слугує також і відправною точкою для українського авангардного руху взагалі.

У «Живописі і елементи» Олександра Богомазова центральною є ідея живописного елемента, котра повною мірою оприявнюється крізь ритмічність:

⁴² Пузиркова А. Особливості авангардних напрямків європейського модернізму 1900-1910-х років в українському авангарді // Українська академія мистецтва. 2018. №27. С. 211.

«Живопис є досконалий ритм складаючих його елементів»⁴³. Так, Богомазов вважає, що будь-яка (*живописна*) ідея може бути виражена митцем крізь ритмічні поєднання живописних елементів. Урешті, це сприятиме створенню митцем естетичного хвилювання або ж своєрідного афекту: *«Знак, елемент мистецтва, нарешті посів у ньому своє дійсно почесне місце, став справжнім виразником і носієм живописної ідеї, несучи її у властивостях своєї природи, зв'язуючись через ритмічність з естетичним хвилюванням художника і глядача і звільняючись від чужих йому ідей»⁴⁴*. Себто ми можемо говорити про формування Олександром Богомазовим способу творення, де ритм стає центральним інструментом вираження, що є засадничим для кубофутуризму.

Окрім Олександра Богомазова, однією з центральних персоналій українського кубофутуризму є Олександра Екстер, котра розвинула власний (*так званий екстерівський*) варіант кубофутуризму. Кубізм з його клопіткою працею з формами, фрагментами та об'ємами зачаровував Екстер. Утім, традиційний європейський кубізм з його малою увагою до роботи з кольором викликав у Екстер інтерес та занепокоєння водночас, на чому наголошує дослідниця Н. Столярчук: *«Кубізм з особливою гостротою примушував художницю замислитись і по-новому усвідомити первісну суть таких категорій живопису, як колір, його відтінки, маса й щільність, як лінія і площина»⁴⁵*. Фактично, кубізм дозволив Екстер «оголити» основні живописні елементи, що дозволило їй сформувати абсолютно новаторський підхід до роботи з кольором.

Урешті, Екстер наповнює власні кубістичні мистецькі практики кольором, беручи за першоджерело українську народну візуально культуру. Тут варто наголосити, що взагалі кубофутуристичні пошуки Екстер значною мірою вписані в народну українську культуру, на чому наголошують низка дослідників, серед котрих Д. Горбачов, Н. Столярчук, В. Личковах.

⁴³ Столярчук Н. Український авангард ХХ століття. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. С. 72.

⁴⁴ Ibid. С. 74.

⁴⁵ Ibid. С. 79.

Паралельно Олександра Екстер починає культивувати у своїх мистецьких практиках футуризм та навчається в Італії в майстерні Боччоні. Захоплення футуризмом вносить у площину картин Екстер нові пластичні форми та особливу динамічність. Міста стають одними з ключових мотивів мисткині, що є даниною саме футуризму у його класичному вимірі. Так, Екстер створює «Севр. Міст», 1912 рік, котра, нам видається, повною мірою втілює екстерівський кубофутуризм. Міський пейзаж Екстер наповнює нечуваною динамікою, дещо ламаними ритмами та звертається до первинних форм і ліній водночас зі сплющеними геометричними формами.

Багато митців українського авангарду у свої мистецьких практиках вкорінювалися в кубофутуризм. Нам видається, значною мірою про дану тенденцію можна говорити і як про результат праці даних митців у київській студії Олександри Екстер у період з 1917 по 1920 роки. Наприклад, можна виокремити Вадим Меллера, котрий був близьким колегою Екстер. У своїх мистецьких практиках Меллер тяжів до кількох авангардних течій водночас. Так, даний митець у 1920-ті роки захоплювався кубофутуризмом, але паралельно досліджував конструктивізм. Вплив кубофутуризму на доробок Меллера є одним з ключових, що буде детальніше розглянуто у розділі III.

Окрім кубофутуризму, супрематизм є одним з центральних напрямків українського авангардного руху. Зачинателем супрематизму є Казимир Малевич. Появу супрематизму можна локалізувати у 1915 році. Саме того року Малевич на *«останній футуристичній виставці»* «0,10» презентує цілу низку власних супрематичних робіт⁴⁶ та створює брошуру «Від кубізму до супрематизму. Новий живописний реалізм». Так, у супрематизмі Малевич оприявнював ідею так званого «вищого» (*лат. «supremus»*) живопису крізь повернення до трьох «чистих» форм, а саме — квадрат, коло, хрест, а також крізь три «чистих» кольори — білий, червоний, чорний⁴⁷. Супрематизм є

⁴⁶ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 130.

⁴⁷ Личковах В. Естетика українського та польського авангарду. Київ: НАККІМ, 2021. С. 183.

результатом тривалих мистецьких шукань Малевича, котрі значною мірою вкорінені в українську народну візуальну культуру.

Низка дослідників говорять про вплив українського народного мистецтва на формування мистецьких практик Малевича. Для Малевича, подібно й до решти українських авангардистів, українське народне мистецтво було геть не чужим, про що він зазначав і сам: *«Ніколи не боролися проти народного мистецтва і проти іконописців і проти талановитих вивісчників»*⁴⁸. Значну частину свого життя Малевич провів в українських селах, а в 1910-ті доєднався до авангардистських артілей з сільськими майстринями в селах Вербівка на Київщині та Скопці на Полтавщині.

Це дозволило Малевичу у своїх мистецьких практиках абсолютно переосмислити українську народну культуру, котра, як наголошують низка дослідників не є далекою від авангардної візуальної культури: *«<...> найвне мистецтво (народна картина, ікона, твори народних майстрів) й авангард «засновані на спільних архетипах, також на спільних елементах архаїки, котрі, будучи введені в нову дійсність, «витягнуті на світ», «позичають» у дійсності деякі її властивості та якості й водночас децю перетворюють її саму»*⁴⁹. Себто взаємозв'язок народного та авангардного мистецтва є чимось доволі органічним. Так, народне мистецтво було одним з естетичних джерел, до котрих Малевич звертався у формуванні супрематизму.

Низка дослідників говорять про впливи українського народного мистецтва на творчість Малевича. Зокрема, дослідники Д. Горбачов та Олександр Найден, висувають думку, що рішення Малевича використовувати насамперед біле тло на своїх полотнах є проявом впливу українських традиційних геометричних розписів, котрі ритмічно обрамлювали білі хатимазанки та печі в українських хатах: *«У 1976 році, коли в Стокгольмі вийшла друком автобіографія, у якій він говорив про свою любов до селянства, лише*

⁴⁸ Ibid. С. 124.

⁴⁹ Столярчук Н. Український авангард ХХ століття. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. С. 82.

тоді стало зрозуміло, що найближчим аналогом його супрематизму є геометричні форми настінних розписів будинків на Поділлі, писанки з їх астральними символами, орнаменти на плахтах — [усі вони виражають] магичний код універсальних елементів (вогню, землі, води). Його картини, у яких різко наведені контури візерунків розсіяні на білому фоні, втілюють дух народної космології. Єдиною відмінністю є те, що встановлений порядок, втілений у гармонії селянського орнаментального “дерева життя”, орушений, драматизований і зроблений динамічним у дусі карколомного двадцятого століття»⁵⁰. Себто про супрематизм неможливо говорити без занурення в ідейний та естетичний виміри українського народного мистецтва, ритми, геометрія та кольори котрого відображені в мистецьких пошуках Казимира Малевича. Подібної думки дотримуються й інші дослідники українського авангарду, зокрема, В. Личковах акцентує, що подібне доцільно стверджувати й про інших українських авангардистів, наприклад, Давида Бурлюка та Наталю Гончарову.

Окрім того, в українському авангарді у 1920-ті чільне місце посідає конструктивізм, котрий формується насамперед крізь мистецькі практики Василя Єрмилова та Володимира Татліна. Серед українського авангардного руху у 1920-ті роки якнайбільше виразно втілили конструктивістське бачення харківський «Авангард», котрий, як було окреслено доти, вибудовується довкола ідеї так званого «конструктивного динамізму». Конструктивізм, зокрема, у візії «Авангарду», якнайбільше втілював прагнення до демократизації мистецтва.

Так, у 1920-ті роки в Україні зростає визріває так зване виробниче мистецтво, що висуває до певної міри утилітарне бачення мистецтва. Це абсолютно корелюється з центральними засадами конструктивізму, котрий центрується насамперед довкола функціональності. Тут варто наголосити, що у конструктивізмі, як наголошує дослідниця Н. Столярчук, важливою є також

⁵⁰ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам’ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 139.

і «індустріальність» як вплітання в предмети мистецтва фрагментів промислового виробництва⁵¹. Дані риси можна прослідкувати в роботах українських конструктивістів.

Так, Василь Єрмилов, як було зазначено доти, є ключовим митцем українського конструктивізму. Працюючи з цілою низкою мистецьких форм, зокрема, зі скульптурою, плакатом, книжково-журнальною графікою, малярством, Єрмилов занурювався у сферу технічної естетики та працював на перетині технічного та художнього. Центральним для Василя Єрмилова було створення мистецтва, що зберігає власні естетичні засади, але водночас є функціональним. Так, митець філігранно працював з фактурами різних матеріалів, переосмислював такі первинні форми, як коло, квадрат, трикутник та намагався розширити межі роботи з кольором⁵².

Єрмилов — митець нового стилю, котрий поєднував у собі водночас і роль дизайнера. Тут, утім, варто зазначити, що в Советському Союзі термін «дизайнер» був, фактично, відсутнім та перебував на межі забороненого. Натомість у советському суспільстві термін «дизайн» ословлювали *«художнім конструюванням»*, уплітаючи його у вимір *«художньої промисловості — однієї з важливих ділянок соціалістичної художньої культури, головним завданням якої є впровадження мистецтва у повсякденний побут»*⁵³. Так, Василь Єрмилов, фактично, постає як художній конструктор, котрий у своїх мистецьких практиках втілює конструктивістські пошуки 1920-х років, що буде детально розглянуто в розділі III.

Окрім Василя Єрмилова, у 1920-ті роки свої мистецькі практики в конструктивізм уплітали й Володимир Татлін та Казимир Малевич, котрі в 1927—1928 роках викладали у Київському художньому інституті. Тоді ж вони звертаються до книжкового дизайну та втілюють у ньому насамперед

⁵¹ Столярчук Н. Український авангард ХХ століття. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. С. 129.

⁵² Лагутенко. О. Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ століття. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття / за ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 57.

⁵³ Голубець. О. Дизайн та радянська ідеологія. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття / за ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 18.

конструктивістський підхід. Так, дослідниця Ольга Лагутенко вважає, зокрема, оформлення Татліним «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох. Михайль Семенко. Гео Шкурпій. Микола Бажан» (1927 рік) прикладом конструктивістського напрямку в українському книжковому дизайні⁵⁴. У цьому ж напрямку у 1920-ті працювали також Вадим Меллер, Анатолій Петрицький, Ніна Генке-Меллер та інші.

Отже, в українському авангарді визріває ціла низка мистецьких течій, що є результатом теоретичних та практичних пошуків цілої плеяди українських авангардистів. Створюючи мистецтво в стилях кубофутуризму, супрематизму та конструктивізму українські авангардисти доклалися до розвитку європейського авангарду першої третини ХХ століття. Нам видається, дані течії, особливо кубофутуризм та супрематизм, оприявнюють ключові тенденції українського авангарду, а саме — культурний синтетизм та вітаїзм. Себто кубофутуризм, супрематизм та конструктивізм свідчать про український авангард як частину європейського авангардного руху, що, утім, не відкидає важливість українського виміру.

⁵⁴ Лагутенко. О. Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ століття. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття / за ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 59.

РОЗДІЛ ІІІ. УРАЇНСЬКІ АВАНГАРДНІ МИТЦІ-ГРАФІКИ 1920-Х РОКІВ

ІІІ.1. Графічні дизайн-проекти Василя Єрмилова

Василь Єрмилов — художник-конструктивіст, котрий упродовж 1920-их років створив цілу низку дизайн-проектів, працюючи насамперед з книжковою та промисловою графікою, а також рельєфами. Період 1920-х є піковим для Єрмилова. Саме тоді харківський митець витворює власну естетичну концепцію, що значною мірою вплетена у безпредметність та так звану технічну естетику. Задля того він філігранно працює з цілою низкою напрямків. Ідеться насамперед про конструктивізм, однак, також і кубофутуризм та супрематизм. Окрім того, митець експериментує з цілою низкою матеріалів, а саме — метал, скло, дерево.

Нам видається, про Єрмилова можна говорити як про своєрідного дослідника, що постійно перебуває в мистецьких пошуках взаємозв'язків між різними матеріалами-фактурами, кольорами, формами, ритмами. Це відмічали й сучасники Єрмилова, наприклад, Валер'ян Поліщук на сторінках «Авангарду» описує мистецькі пошуки Єрмилова наступним чином: *«Отже, Василь Єрмилов живе, цвіте, оформлює книжки, речі, картини й навіть породу людську на портретах і в побуті, повний сил і соку, являючи собою примірник потомственного, почесного, харківського тубільця, українця і пролетаря пензля та гимбля (рубанка) — творить на міць Авангардові і на жсах назадникам»*. Поліщук грайливо описує Єрмилова акцентуючи на багатогранності митця, що творить насамперед у контексті культурної революції, означеної в «Авангарді».

Мистецькі пошуки та експерименти дозволяють Єрмилову створити свою своєрідну «єрмилівську естетику» та похідні від неї — «єрмилівський

шрифту» та «*єрмилівську школу*»⁵⁵. Ця «*єрмилівська естетика*» є передовсім лаконічною та мінімалістичною. Так, дослідник Д. Горбачов в описі естетики Єрмилова, котрого він іменує «*найлаконічнішим конструктивістом*», говорить про звернення митця до двох або трьох локальних кольорів, двох або трьох матеріалів та двох або трьох геометричних форм⁵⁶. Фактично, це слугує своєрідною формулою для Єрмилова у період 1920-х років.

Значна частина доробку 1920-х років Єрмилова належить сфері книжкової графіки. Знаковою є, зокрема, художнє оформлення Єрмиловим «Інтернаціонал. Переклад для хору О. Кастальського», 1921 рік (*Див. Додаток 1*). Перед нами постає композиція, витворена крізь поєднання різних просторових площин та обрамлена динамічною типографікою. Так, типографіка на обкладинці перебуває на різних осях та висотах, що створює ефект рухомості та немов музичної плинності. Таким чином крізь графічні елементи Єрмилов утілює ключові ідею та зміст книги. Це відмічав і Валер'ян Поліщук, описуючи підхід Єрмилова до створення композицій обкладинок: «*Коли Єрмилов дає абстрактно конструктивну обкладинку, він тоді плямами й лініями передає основну ідею змісту книжки: динаміку розриву, спокій погодженості, захват стрімчастої форми, чи боротьбу гострих та м'яких (округлих) начал <...> Особливо вдало вміє Єрмилов використати рівновагу частин в обкладинці, чи у верстці книжки, використовуючи для цього лінійку й чорне коло*»⁵⁷. Себто Василь Єрмилов створює підхід до створення композицій, де динамічність поєднується зі злагодженістю та лаконічністю крізь використання обмеженої кількості геометричних елементів.

Нам видається, даний підхід повною мірою втілено в обкладинці, створеній Єрмиловим у 1929 році для журналу «Авангард» (*Див. Додаток 2*). Перед нам постає абстрактна конструктивістська композиція, котра, утім, нам видається, містить і супрематичні впливи, що втілюється насамперед крізь так

⁵⁵ Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. С. 90.

⁵⁶ Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. Київ: Дух і Літера, 2020. С. 234.

⁵⁷ Авангард / за ред. В. Поліщука. Харків. №3. 1929. С. 154

звану «чисту» кольорову гаму. Так, на обкладинці Єрмилов залучає насамперед первинні кольори — червоний, чорний та білий, що слугує тлом композиції. У дизайнах Єрмилова присутня тенденція до використання саме білого тла, що є суголошим супрематизму Малевича. Урешті, на цьому білому тлі Єрмилов розміщує акцентну червону вертикальну плашку, що задає динаміку композиції. Водночас крізь використання чорних горизонтальних друкарських лінійок Єрмилов немов ламає ритм композиції. Утім, митцю все ще вдається зберегти рівновагу крізь розвантаження композиції колом.

Водночас на обкладинці «Авангарду» центральною на площині постає саме типографіка, котра є зведеною до мінімуму. Серед доробку Єрмилова знаковим є його підхід до роботи зі шрифтами, котрий, нам видається влучно ословив Валер'ян Поліщук: *«В шрифтах Єрмилов кохається головне монументальних, утворивши кілька характерів Єрмиловського декоративного шрифту, що базується на чітких геометричних пропорціях. З друкарських, акцидентних шрифтів зараз Єрмилов користується головню древнім, кам'яним і гротеском»*⁵⁸. Так, на обкладинці «Авангарду» ми бачимо рублений шрифт, наповнений чіткими геометричними пропорціями та забарвлений у чорний. Себто врешті-решт Єрмилов створює абсолютно лаконічну обкладинку крізь використання рубленого геометричного шрифту, вертикальної червоної плашки, горизонтальних чорних друкарських ліній та кола. Перед нами постає дещо аскетична, але динамічна композиція, що, нам видається, оприявнює дизайнерські практики Василя Єрмилова у 1920ті роки.

Доробок Єрмилова значною мірою і досі формує український графічний дизайн та візуальні мистецтва взагалі. Єрмилов разом з скульптором Бернардом Кратко прагнули створити в Україні новий тип мистецької школи, де майстри та учні створювали б на державні та громадські замовлення художній продукт, що виступав би за сполучну ланку між мистецтвом та людьми. Урешті їхнє бачення втілюється: у 1922 році у Харкові Єрмилов

⁵⁸ Ibid. С. 154.

очолює графічну виробничу майстерню в Харківському художньому технікумі⁵⁹. Викладацька діяльність Єрмилова була вкорінена у створення нової естетичної концепції, що рухалася б крізь геометризацию від фігуративності. Таким чином Єрмилов прагнув сформувати нову пластичну мову, що була б безпредметною та лаконічною.

Як було окреслено доти, в мистецьких практиках Єрмилова повною мірою втілено український конструктивізм 1920-х років. Дослідниця Людмила Соколюк наголошує на функціональності, лаконізмі та раціональності як ключових засадах українського конструктивізму, метою котрого було сприяння побудови так званого *«світлого майбутнього»*⁶⁰. Нам видається, функціональність є своєрідною рисою-межею між українським та російським конструктивізмами. На цьому, зокрема, акцентував колега Єрмилова, Бернард Кратко, описуючи мистецькі практики Єрмилова: *«Єрмилов глибоко різниться від російських конструктивістів. В той час як російські конструктивісти відображали і відображають лише абстрактне, Єрмилов глибоко функціональний. Навряд чи знайдеться на Україні, а то і в цілому Союзі художник, який мислив би настільки ж матеріялістично, як він, настільки був би зв'язаний з добою <...> Його роботи з літографії, обгортки, плякати просто дивують, з одного боку надзвичайною скупістю, стриманістю в офарбленні і малюнкові, з другого — яскравістю своєю»*⁶¹. Себто в мистецьких практиках Єрмилова прагнення до функціональності є засадничим, що різнило його від російських колег. Єрмилов вкорінював свої роботи у близький контекст та, використовуючи обмежену кількість інструментів, створює функціональні, але все ще естетичні дизайн-проекти.

Цікавим у даному контексті нам видається робота Єрмилова з оформленням етикетки цигарок «Українка», 1922 рік (див. Додаток 3). Дана робота є прикладом прикладної графіки та є частиною насамперед

⁵⁹ Соколюк. Л. Шляхи становлення українського дизайну. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття / за ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 97.

⁶⁰ Ibid. С. 102.

⁶¹ Авангард / за ред. В. Поліщука. Харків. №3. 1929. С. 159.

виробничого мистецтва. Центральним на даній роботі є образ українки, вбраної у традиційні українські стрічки та коралі. Себто на перший погляд перед нами постає дуже конвенційний спосіб зображення українки.

Однак, водночас у даному образі Єрмилов посилається, на думку дослідниці Тетяни Павлової, на ангела з лівої частини «Євхаристії» Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві⁶². Тут варто зазначити, що Єрмилов був дуже добре знайомий не лише з сучасною, але й зі старовинною українською візуальною культурою, на чому акцентував на сторінках «Авангарду» Валер'ян Поліщук⁶³. Водночас митець мав близькі зв'язки з бойчукістами. Отож, нам видається, що цілком доцільно говорити про альянз Єрмилова на ангела з «Євхаристії» в етикетці «Українка».

Подібно до образу ангела, Єрмиловий образ українки постає перед нами з зажурено похиленою головою, що утворює плавну м'яку лінію. Тут варто зазначити, що дане зображення корелюється з підходом Єрмилова до роботи з тілесністю. Так, тілесність у роботах Єрмилова почасти постає вписаною в так званий «єрмилівський хрест», котрий Т. Павлова описує наступним чином: «У змалюванні людської постаті «хрест» Єрмилова утворено з перетину основної вертикалі хребта й шиї (неприродно спрямленої) з лінією, яку утворює голова, зазвичай похилена до низу»⁶⁴. Таким чином Єрмилов наповнює етикетку спокійним, але водночас меланхолійним настроєм. Утім, крізь контрастно прямі лінії стрічок, що обрамлюють голову українки, Єрмилов створює ефект трагічності, що дедалі посилюється кольоровою палітрою, де домінують насамперед червоний та чорні кольори.

Нам видається, в етикетці цигарок «Українка» Василь Єрмилов вплітає в естетику конструктивізму традиційний для української візуальної культури мотив журливої долі українських жінок. Так, дана етикетка, окрім того, що є

⁶² Павлова Т. Василь Єрмилов: У діалозі з традицією. // Художня культура. Актуальні проблеми, 2015. №11. С. 179.

⁶³ Авангард / за ред. В. Поліщука. Харків. №3. 1929. С. 147.

⁶⁴ Павлова Т. Василь Єрмилов: У діалозі з традицією. // Художня культура. Актуальні проблеми, 2015. №11. С. 178.

довершеним прикладом функціоналізму та естетики українського конструктивізму, є свідченням переосмислення Василем Єрмиловим у своїх дизайн-проектах української візуальної культури. Насамкінець наголосимо, що Василь Єрмилов є ключовим українським конструктивістом, що центрував свої мистецькі практики довкола функціональності, утім, водночас створював абсолютно естетично довершені предмети мистецтва.

III.2. Авангардна сценографія Вадима Меллера

Про Вадима Меллера можна говорити як про головного театрального художника на українській художній сцені 1920-х років. Доробок Меллера у 1920-ті роки оприявнює авангардні пошуки тих українських авангардистів першої третини ХХ століття, що у своїх мистецьких практиках переплітали авангардні та народні мистецтва, захоплювалися лаконічністю конструктивізму та прагнули створити нові підходи до роботи з безпредметністю та тілесністю. Так, роль Меллера в українській художній сцені 20-х років ХХ століття є передовою.

У 1921 році він долучається до формування Київського художнього інституту, де згодом викладав у період з 1921 по 1925 роки. У 1922 році Меллер доєднується до Леся Курбаса та Миколи Куліша в театрі «Березіль», де починає працювати як головний художник. У даному контексті цікавим нам видається фрагмент розмови з зустрічі Клубу творчої молоді, організованої для студентів в 1961 році Мар'яном Крушельницьким: *«Зарецький — прийшов і — допитувався, чому він, станковист, плакатист, скульптор, навіть архітектор, обрав театр, в якому живопис не потрібен? Вадим Георгійович не відповідав напряду, швидше ніби заманював таємницею театру <...> «Я саме театральний художник, художник театру Курбаса, а це не має аналогів і порівнянь». Він справді неговіркий, але кожне слово магнетизує, за ним сила підтекстів. <...> Він не повчав, а ніби згадував відповідаючи. Курбас для нього*

— ніби подумковий колега по його мандрах Європою — Польща, Німеччина, Франція, спільні відкриття, спільні прикраси. «Він був молодший за мене на три роки, але я відчував у ньому вчителя, людину з активнішим, ніж мій, досвідом»⁶⁵. Себто для Меллера Курбас та його «Березіль» постають як певною мірою центральні імперативи у 1920-ті роки. Він відчуває глибоку мистецьку спорідненість до Курбаса.

Мистецьким практикам Вадима Меллера у 1920-ті роки характерним є перебування на перетині низки напрямків. Насамперед ідеться про конструктивізм та кубофутуризм. Варто, утім, наголосити, що Меллеру імпонувала візія конструктивізму як вплітання мистецтва у соціальні процеси, однак, як зазначає, Ольга Петрова, ідея так званого «нового стилю» та пов'язаний з ним техніцизм дещо відштовхували митця⁶⁶. Водночас для Меллера, як і для інших українських авангардистів, важливими є впливи української народної візуальної культури. Так, Меллер був одним з тих українських авангардистів, що був долученим до роботи з сільськими майстринями поруч з Ніною Генке-Меллер, Олександрою Екстер та Євгенією Прибильською⁶⁷. Себто 1920-ті роки для Меллера є надзвичайно експериментальним періодом. Він експериментує з різними авангардними течіями, однак, урешті вкорінюється в конструктивізм.

Художнім постановкам Меллера властивими є швидка зміна сцен, динамічність та естетизм особливого типу. Свідченням тому є його ранні роботи для «Березилі», наприклад, «Газ» (1923 рік), «Рур» (1923 рік), «Машиноборці» (1923 рік), «Людина маса» (1924 рік). Нам видається, ескізи костюмів, котрі Меллер створив для вистави «Газ», повною мірою втілюють конструктивістську манеру митця. Так, на ескізі костюма капіталіста до

⁶⁵ Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. Київ: видавництво "Фенікс", 2019. С. 85.

⁶⁶ Петрова О. Експресивний конструктивізм Вадима Меллера. Пригоди авангарду: Вадим Меллер, Ніна Генке-Меллер, Ніна Ветрова-Робінсон / Київ: Національний художній музей, 2004. С. 23.

⁶⁷ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 152.

вистави «Газ», 1923 рік, перед нами постає абсолютно лаконічна та міцна тілесна композиція, що наповнена довершеною формою.

Серед так званої «експериментальної фази» Меллера особливо важливим є насамперед художнє оформлення вистави «Макбет» у 1924 році. У ній Меллер бере за основу пусту сцену, на котрій, замість декорацій, розміщені екрани з написами, котрі мали контекстуалізувати дію, наприклад, «Зала», «Поле», «Ворота до замку» і так далі⁶⁸. Себто Меллер створює абсолютно лаконічний та дещо аскетичний простір. Вважаємо, тенденція до гармонійної аскетичності є властивою конструктивістській сценографії Меллера, котра є насамперед утіленням балансу.

Водночас для Меллера важливим було створення простору динамічного та ритмічного. У сценографії «Макбет» Меллер створював ритм насамперед крізь екрани, котрі то опускалися, то підіймалися: *«Підняті чи, коли треба, зі звуком гонгу опущені, екрани були чимось більшим, ніж тло. Вони надавали кожній сцені особливого ритмічного характеру. Синхронно опускаючись, вони означали одночасність дії в різних частинах Шотландії. Часом вони рухались у повільному, величому ритмі, аби підкреслити емоції провідних акторів, напругу, динаміку дії чи навіть втрутитися в неї <...>»*⁶⁹. Нам видається, рішення Меллера задіяти екрани як центральний сценографічний інструмент якнайбільше втілює ранні конструктивістські пошуки митця.

Паралельно в «Макбет» Меллер працює певною мірою працює і з кубофутуристською естетикою, котра втілюється в дизайні костюмів. Тут варто наголосити, що для Меллера, попри захоплення функціональним та лаконічним конструктивізмом, важливим лишаються кольорові та геометричні контрасти, котрі є більш властивими кубофутуризму. Нам видається, мистецькі практики Меллера наповнені амбівалентністю. Подібно про Меллера відмічає і О. Петрова, акцентуючи на меллерівській здібності

⁶⁸ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 163.

⁶⁹ Ibid. С. 163.

поєднувати конструктивно-аналітичне мислення з чуттєвістю та експресивністю⁷⁰. Отож, костюми Меллера для «Макбет» постають насамперед у кубістичних формах, котрі дедалі пришвидшують ритм постановки.

Варто наголосити, що попри стилістичні експерименти, у своїх сценографічних проєктах Вадим Меллер витворював уніфіковану концепцію, що мала монументально, але стримано й граційно втілити ідею постановки у довершеній манері. Робота з уніфікованою концепцією стає дедалі більш очевидною у період з 1927 по 1931 роки. Тоді «Березіль» переживає абсолютний зліт і Меллер працює з різножанровими постановками. Ідеться насамперед про «Жовтневий огляд» (1927 рік), «Народний Малахій» (1928 рік), «Алло, на хвилі 477» (1929 рік). У «Жовтневому огляді» Меллер створює абсолютно уніфікований сценічний простір крізь поєднання різних сцен у те, що дослідник М. Шкандрій, ослловлює як *«поетичне ціле»*⁷¹.

Так, у 1920-ті роки Вадим Меллер, окрім усього іншого, докладається до розвитку авангардного театру та сценографії в Україні. Разом Меллер, Курбас та Куліш витворювали у Харкові театр абсолютно нового типу, що у своїх виставах формував авангардну театральну мову та переосмислював українську культуру. У своїх роботах Меллер працював на перетині різних стилів: він укорінювався в конструктивізм, однак на відкидав кубофутуристичну естетику. У 1920-ті роки мистецькі практики Меллера мають амбівалентну естетику, у котрій граційність та стриманість почасти поєднується з гротескністю та яскравістю. Нам видається, це є абсолютно суголоосним стрімким та драматичним 1920-им рокам.

⁷⁰ Петрова О. Експресивний конструктивізм Вадима Меллера. Пригоди авангарду: Вадим Меллер, Ніна Генке-Меллер, Ніна Ветрова-Робінсон / Київ: Національний художній музей, 2004. С. 13.

⁷¹ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. С. 165.

ВИСНОВКИ

У межах даного дослідження було проаналізовано тенденції у репрезентаціях української візуальної культури в роботах митців українського авангарду 1920-х років.

Було проблематизовано термін «російський авангард», що й нині займає домінуючу позицію та оприявнює російські імперські наративи. Водночас було концептуалізовано український авангард як явище окремішне, однак, цілком уплетене в загальноєвропейський авангардний рух першої третини ХХ століття. У дослідженні явище українського авангарду було концептуалізовано як відрите: до нього ми вписуємо авангардних митців, котрі походили з України або там творили / ідентифікували себе як українців / чії мистецькі практики переосмислювали українську візуальну культуру. Митців Анатолія Петрицького, Василя Єрмилова, Олександра Богомазова, Давида та Володимира Бурлюків, Казимира Малевича, Володимира Татліна, Олександру Екстер, Вадима Меллера, Ніну Генке-Меллер, Євгенію Прибильську та інших було визначено як українських авангардистів.

Результати дослідження переконують, що українське авангардне мистецтво має низку своїх особливостей, серед котрих динамічна робота з кольором, вкорінення в українську візуальну культуру, зокрема, її народну частину, пошуки візуальної гармонії та переплетіння з ідеєю вітаїзму. Вітаїзм було концептуалізовано як своєрідну наскрізну нитку української візуальної культури, що втілює ідею сакрального ставлення до життя. Водночас з тим український авангард у межах дослідження було визначено як явище культурного синтетизму. Себто українських авангардистів продемонстровано як тих, що у своїх мистецьких практиках поєднували водночас впливи української та загальноєвропейської візуальних культур. У результаті дослідження вітаїзм та культурний синтетизм визначено як одні з ключових тенденцій українського авангардного мистецтва 1920-х років.

Авангардний мистецький рух з'являється в Україні в 1910-ті роки. Однак, зважаючи на турбулентні соціально-політичні події того періоду, своєї кульмінації український авангард досягає саме в 1920-ті роки. Так, політику українізації продемонстровано як таку, що сприяє формуванню цілого покоління українських авангардистів, котрі в 1920-ті роки вірили в можливість розвитку української культури, зокрема, авангардного мистецтва, в межах советського політичного проєкту.

У межах дослідження особливу увагу було звернуто на активізацію діяльності авангардних угруповань у 1920-ті роки, зокрема, на харківські «Авангард» та «Нову генерацію». Журнал «Нова генерація» визначено нами як оприявлення ідеї Михайля Семенка про утворення футуристичного видання, що об'єднало б довкола себе авангардистів різного типу та створило б платформу для найбільш радикальних ідей сучасного мистецтва. Об'єднання «Авангард» продемонстровано як ключову частину харківського конструктивізму 1920-х років. Результати дослідження оприявнюють центральну для «Авангарду» ідею «конструктивного динамізму» як таку, що має сприяти створенню лівого мистецтва та побудові «світлого майбутнього», що також корелюється з баченням «Нової генерації».

Василя Єрмилова визначено як одного з найбільш знакових авангардистів-конструктивістів, що в 1920-ті роки створює цілу низку дизайн-проєктів, працюючи насамперед з книжковою та промисловою графікою, а також рельєфами. У результаті мистецькі практики Єрмилова концептуалізовано як такі, що поєднують динамічність та лаконічність крізь використання обмеженої кількості геометричних елементів, кольорів та матеріалів-фактур. Водночас у межах дослідження розглянуто конструктивістські сценографічні практики Вадима Меллера. Підхід Меллера концептуалізовано як амбівалентний, однак абсолютно вплетений в конструктивістську естетику з її лаконічністю та прагненням до довершеної форми.

Наприкінці 1920-х років, совети починають згортати політику українізації та починають утиски щодо українських авангардистів — «ворогів народу», «формалістів», «націоналістів». Продемонстровано фабрикацію советами терміну «буржуазний націоналізм», який ті навішували на митців українського авангарду, котрі свої мистецькі практики вкорінювали в українські контексти, або створювали мистецтво, що корелювалося з ідеєю вітаїзму. Результати дослідження демонструють, як наприкінці 1920-х років український авангард постає, фактично, забороненим.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. A Companion to Art Theory / ed. by Smith P., Wilde C. Cornwall: Blackwell Publishers Ltd, 2002. 529 p.
2. Bürger P. Theory of Avant-Garde. Minneapolis: Manchester University Press, 1984. 135 p.
3. Pnytzkyj O. Ukrainian Futurism: Re-Appropriating the Imperial Legacy // International Yearbook of Futurism Studies. 2011. №1. P. 37— 58.
4. «Авангард» — медіаорган літературних хуліганів. URL: <https://chytomo.com/ekzemplyary-xx/avanhard-mediaorhan-literaturnykh-khulihaniv/> (дата звернення: 21.05.2024).
5. Pnytzkyj O. Ukrainian Futurism: Re-Appropriating the Imperial Legacy // International Yearbook of Futurism Studies. 2011. №1. P. 37— 58.
6. Авангард / за ред. В. Поліщука. Харків. №3. 1929.
7. Біла А. Український літературний авангард. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
8. Голубець. О. Дизайн та радянська ідеологія. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття / за ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 41—71.
9. Горбачов Д. Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. Львів: Центр гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2008. 96 с.
10. Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу. Київ: Дух і Літера, 2020. 376 с.
11. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття / за наук. ред. Т. Кара-Ваисльєва. 1048 с.

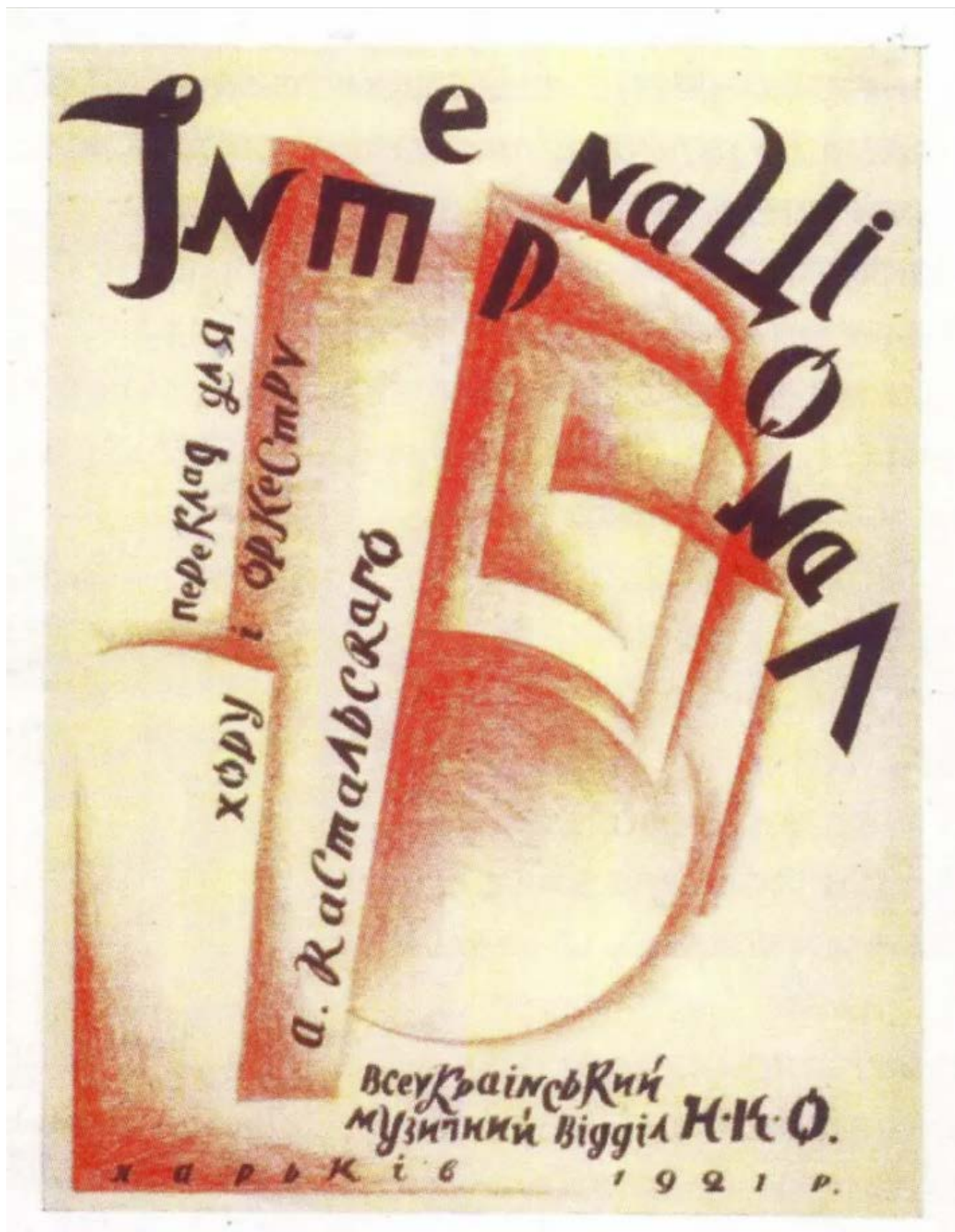
12. Ковальчук О. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. Київ: видавництво "Фенікс", 2019. С. 272.
13. Лагутенко. О. Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ століття. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття / за ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 35—40.
14. Личковах В. Естетика українського та польського авангарду. Київ: НАКККиМ, 2021. 288 с.
15. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
16. Нова генерація / за ред. М. Семенка. Державне видавництво України: Харків. №1. 1927. С. 1.
17. Нова генерація: апогей і фінал українського футуризму. URL: <https://chytomo.com/ekzempliary-xx/nova-heneratsiia/> (дата звернення: 21.05.2024).
18. Олександр Богомазов: творча лабораторія / упоряд. Кашуба-Вольвач О. Київ: Національний художній музеї України, 2019. 448 с.
19. Павлова Т. Василь Єрмілов: У діалозі з традицією. // Художня культура. Актуальні проблеми, 2015. №11. С 167-182.
20. Петрова О. Експресивний конструктивізм Вадима Меллера. Пригоди авангарду: Вадим Меллер, Ніна Генке-Меллер, Ніна Ветрова-Робінсон / Київ: Національний художній музей, 2004. С. 5—53.
21. Пузиркова А. Особливості авангардних напрямків європейського модернізму 1900-1910-х років в українському авангарді // Українська академія мистецтва. 2018. №27. С. 208—214.
22. Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. № 9. С. 318—322.

- 23.Скляренко Г. Малевич в Україні: кінець 1920-х–початок 1930-х років. // Студії мистецтвознавчі, 2015. №2. С. 47-66.
- 24.Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
- 25.Соколюк Л. Бойчукісти в Арму // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2011. №8. С. 110—123.
26. Соколюк. Л. Шляхи становлення українського дизайну. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття / за ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 84—110.
- 27.Спецфонд 1937–1939 років. З колекції Національного художнього музею України : каталог / авт.-упоряд. : Ю. Литвинець. Київ : Видавництво Фенікс, 2016. 408 с.
- 28.Столярчук Н. Український авангард ХХ століття. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 180 с.
- 29.Чому в українському мистецтві є великі художниці / за ред. Важинської Д. Київ: Publish Pro, 2019. 224 с.
- 30.Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків: ВД Фабула, 2021. 224 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Василь Єрмилов. *Інтернаціонал*. Переклад для хору О. Кастальського, 1921.
 Національний художній музей України, Київ, Україна.



Додаток 2

Василь Єрмилов. *Авангард*, 1929.

Національний художній музей України, Київ, Україна.



Додаток 3

Василь Єрмилов. *Українка*, 1922.

Харківський художній музей, Харків, Україна.

