

О. М. Петрова



ХУДОЖНІЙ АВАНГАРД ЯК МОДЕЛЬ "НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ"

I

Художньою практикою накопичено досвід плідних контактів між професійним (вченим) мистецтвом та народною творчістю (надалі — двома субкультурами). Безпосередньо або опосередковано фольклоризм в українській образотворчості ХХ ст. вплинув на масив живопису, скульптури, графіки, не кажучи вже про ужитково-декоративне мистецтво. Сьогодні взаємостосунки фольклорної та вченої творчості видаються таким органічними, що нібито не потребують розмови. Та це лише перше враження. Історія контактів двох субкультур як в далекому історичному просторі, так і в ХХ ст. була досить драматичною і зовсім непростю. Саме тому ці контакти потребують дослідження та типологізації.

Зосереджуючись виключно на досвіді України, спостерігаємо значні коливання від симпатій до несприйняття фольклору академічно налаштованими вченими. В часи піднесення національної свідомості (XVI—XVII ст., 20-і роки та в 60-і — 70-і роки ХХ ст.) очевидні зближення субкультур. У періоди імперської експансії наприкінці XVIII—XIX ст. та в часи тоталітаризму 30-і — 80-і рр. ХХ ст. фіксуємо нехтування офіційною художньою школою народної спадщини. Нагадаємо лише найвідоміші історико-художні сюжети. Дослідники

українського бароко П. Білецький, А. Макаров переконливо довели синтетичний характер стилю, так званого "козацького ренесансу" (визначення П. Білецького), який за часів Б. Хмельницького — І. Мазепи склався такою ж мірою під впливом аристократичного італійського бароко, як безпосередньо в аурі народного декоративізму. Це був історичний етап паритетних контактів вченого та фольклорного мистецтва.

Після знищення в 1776 році Запорозької Січі та ліквідації в 1780 р. незалежної козацької держави, Україну силоміць перетворено на Малоросію. Її культурне та суспільне життя перекроєно на загальноросійський кшталт. Соціальне розмежування суспільства призвело до протиставлення професійного (відтепер — академічного) мистецтва — народному. Згадаємо, що петербурзькими укладами було дискриміновано етнічну культуру в цілому, включаючи заборону користуватися рідною мовою. Відгомін тої лукавої політики дається взнаки і сьогодні, навіть в стінах НАУКМА. А тоді наобдарованіші селянські художники ["експортувалися"] до Петербурга. Тут їх перевчали на професіоналів академічного гатунку. Біографії В. Боровиковського, Т. Шевченка — не поодинокі, але найбільш виразні.

Повертаючись до проблем типології, зауважимо, що в умовах національного гноблення формується індиферентно-монологічний тип відношення фахової образотворчості до фольклорної. Можна говорити про нетерпимість до будь-якої іншої традиції крім академізму.

Тотожну типологію спостерігаємо у стосунках двох субкультур в Радянському мистецтві 30-х—70-х рр. Не лише на художню практику, а й на мистецтвознавство за часів СРСР було накладено ідеологічне табу. Це стосувалося як фольклоризації вченого мистецтва, так і дослідження цього феномену. Теоретичні розробки знаходимо на початку 20-х років, далі — в 60-х (час "хрущовської відлиги") і потім лише наприкінці 80-х років. Майже 50 років офіційне мистецтвознавство (партійні ідеологи) переслідувало інтерес митців до народних джерел. Одержавленому мистецтву дозволяється лише зовнішньо-декоративний фольклоризм "шароварів, пивників та рушників". Тим була просякнута напівкічева масова культура. Цим на "декадах дружби народів" у Москві Україна мусила звітувати про відданість Кремлю. В зазначений період інтерес професійних митців до етнічних джерел кваліфікувався як відступництво від завдань соцреалізму. Наприклад, фольклорна серія 60-х років Т. Яблонської викликала різкий осуд у тодішньому Політбюро ЦК КПУ і загрози на адресу автора.

Ідеологи соцреалізму дезавуїували "фольклоризм" вчених митців як опозицію культурній політиці держави (втечу від дійсно патріархальщини, націоналізму). Критика 30-х—50-х рр. безапеляційно

*Типологічна схема зв'язків академічного мистецтва
з етнокультурою в Україні*

Періоди	Тип I	Тип II	Тип III	Тип IV
	Егодентричний тип розвитку вченого мистецтва — зневаження народної творчості	Мовологічний тип існування вченого мистецтва: а) мовологічно-паритетне співіснування з народною творчістю; б) індиферентно-мовологічне ставлення до етнічної традиції	Піднесення фольклоризму в творчості вчених художників (тенденція до самоприниження критеріїв вченого мистецтва)	Рецептивний рівень контактів: а) формувалася передумов діалогу; б) діалогічне спілкування двох субкультур
XVI ст.		Мистецтво європейських стилів, академізм		а) ікона, парсуна, графіка
Кінець XVIII — сер. XIX ст.	Академічне мистецтво	а) творчість Т. Шевченка та його послідовників; б) академічне мистецтво		
Кінець XIX ст.	Академічне мистецтво Мистецтво передвижників			а) мистецтво художників Західної України Г. Нарбута, О. Кульчицької, І. Труша, О. Новаківського та інших
Початок XX ст.	Салонно-академічне мистецтво	Демократичний напрям вченого мистецтва. Пізні передвижництво	Українські авангардисти: О. Архипенко, К. Малевич, Д. Бурлюк, М. Сіянова, Т. Бойчук, М. Бойчук	Українські авангардисти: О. Архипенко, К. Малевич, Д. Бурлюк, М. Сіянова, Т. Бойчук, М. Бойчук та його школа, інші художники українського стилю модерн
20-і — поч. 30-х рр. XX ст.			Т. Бойчук та художники його смаків (неспримітивізм)	Б) М. Бойчук та його школа графіки: Г. Нарбут, В. Седляр, М. Котляревська, О. Кульчицька, майстри агітаційного плакату
30-і — 50-і рр. XX ст.	Офіційне мистецтво радянської України	Мистецтво вчених художників із включенням окремих декоративних елементів	Живопис та графіка Закарпатської та Львівської художніх шкіл	Живопис Б. Манайла, С. Контратовича, художників Львова

заперечувала право художників звертатися до інших шарів художньої спадщини, ніж реалізм XIX ст., мистецтво класичної Греції та Високого Відродження. Решта вульгарно-соціологічним мистецтвознавством вважалася зазіханням на основи методу соцреалізму.

Таким чином, образотворчий фольклоризм був не чим іншим як художнім підпіллям — розвивався в андерграунді. А. Горська, О. Зальваха, В. Зарецький, Л. Семикіна, І. В. Задорожний, К. Звіринський, С. Караффа-Корбут і ще багато інших "шістдесятників", звертаючись до джерел, починали розхитувати підвалини соцреалістичного монстра. Фольклоризм був формою не лише художнього, а й політичного звільнення від системи, способом національного самовизначення. Завдячуючи фольклоризму вчених художників 60-х — 70-х років у національних школах тодішнього СРСР починала формуватися структура стилістичного розмаїття. Це була провесна плюралізму, який прийде пізніше — у 80-х — на початку 90-х років. Таким чином, історична місія "вченого фольклоризму" постає багаторівневим рушійним фактором на шляху до творчої свободи. Опанування вченими художниками філософських та пластичних принципів фольклорної образотворчості сприяло перебудові їхньої художньої свідомості. Етнокультура, в якій напрочуд органічно архетиповість поєднувалася із розкутістю імпровазації, налаштувала професіоналів на пошук нестандартних методів та пластичних прийомів, більш того, — на формування нової творчої філософії. Георгій Якутович — один із засновників "вченого неofольклоризму" 60-х років зауважив: «Незадоволення академічним вишколом спонукало до перегляду художніх принципів. У пошуках власних творчих засад я пройшов через захоплення дитячим малюнком. Пізнання народної естетики почалося під час мандрівок по карпатських селах, в роботі над фільмом "Тіні забутих предків" я відчув красу архетипу — мистецтво узагальнених знаків, символів, форм».

II

Найплідніший період у розвитку "вченого фольклоризму" пов'язаний із зламом художньої парадигми, а саме із формуванням європейського, в тому числі — українського авангардизму 10-х — 20-х років XX століття.

Історія модернізму засвідчує факт творчого діалогу класичного авангарду з етнокультурою, а точніше — із глибинним рівнем міфологічної свідомості та образотворчості. Якщо Пікассо багато в чому завдячував африканській народній скульптурі, то Гоген — атмосфері Таїті, Матіс — знаковості мароканського мистецтва, Кузнецов — архетипам казахського мистецтва, то авангардизм О. Архипенка, Д. Бурлюка, Т. Бойчука, О. Малевича в підмурівку має символічну і пластичну систему трипільської та південноукраїнської архаїчної культури. Міфологічно кодифікований авангард при всій

його суб'єктивності знаходить шлях до народного глядача. Відомо, що селянки села Вербівки сприймали малюнки К. Малевича як народні взірці і за ними робили вишивки. Про роль міфологічної свідомості та архаїчних форм прадавньої культури в своїх автобіографічних нотатках писав один із засновників авангардної скульптури ХХ століття — Олександр Архипенко. Він підкреслював значущість спостережень за роботою сільських керамістів. Не випадково перші Архипенкові твори зроблено з паленої глини — шамоту. Особливо причаровували скульптора магичні знаки археологічних знахідок у Трипіллі. Могутньою силою дихали на митця форми скіфських баб. Їхні безликі обличчя, полушені, поїдені віками тіла не тільки переконували міццю, а й дозволяли майже тактильно відчутти струмись часу та чари утаємниченого, недовизначеного — сенс відкритого до домислення образу. Від цих спостережень народилася здатність бачити сутність речей, узагальнювати форму, замість оповідальності реалізму давати метафору авангардизму. Отже, метафора щільно пов'язана з архетипом. Крім того, за визначенням Бориса Пастернака: "Метафоризм є наслідком усвідомлення людиною короткого власного життя та колосальних завдань, поставлених перед собою"¹. Архипенко лишив свої міркування щодо ролі недоформульованого, метафоричного образу: "Світ хотів би, щоб митець виклав усе, як на долоні. Щоб той світ прийшов і без ніякого зусилля побачив усе. Я мислю, що в такому разі не було б ніякої творчості... Митець дає глядачеві імпульс... Коли подати глядачеві символ, він мусить почати і сам творчо мислити... Символ підказує, наводить на думку, наводить на відчуття"²...

Витоки Архипенкового мистецтва ще в 1914 році відчув Г. Аполлінер: "Перш за все Архипенко шукає чистоти у формі. Він виплеканий найкращими традиціями... В духовності його мистецтва відчутні релігійні віяння... Церковні та наївні твори, без сумніву, причарували його в дитинстві"³.

Український класичний авангард був сформований у поєднанні двох джерел: суб'єктивного пошуку в царині нової художньої форми; другим фактором, що вплинув на появу супрематизму, як однієї з ліній абстракціонізму, було занурення К. Малевича в глибини етнічної української образності. Свідоцтва знаходимо в автобіографії та в теоретичних розробках митця, а головне — в його художній практиці.

Якщо зовнішні відповідності між композиціями авангардиста й етномистецтвом бачимо в ритмах українських плахт, у геометриз-

¹ Пастернак Б. Замечания к переводам из Шекспира // Воздушные пути. Про-за разных лет.— М., 1982.— 395 с.

² Архипенко О. Альбом. Упорядник Л. Масловська.— К., 1989.— 19 с.

³ Apollinaire C. Chroniques d'art (1902—1918).— 197 p.

мі писанок, то глибинні зв'язки лежать у кодах підсвідомості. Пам'ять про художню світ хати-мазанки була важливим емоційним та естетичним чинником становлення "Малеви́ча-мужицького" (вираз Д. Горбачова). За ідеєю винахідника супрематизму, "біле полотно зображує білий простір, а не синій, тому що синє не віддає реального уявлення безконечності"⁴. Враження про біле — космос то біле — хату К. Малевич поклав в основу художньої системи, що виводила за межі аристотелевої зображальності, формувала нову художню філософію і спосіб бачення "внутрішнім зором".

Квадрат, коло і хрест у композиціях К. Малевича — теж з глибин народного мислення та знаковості. Вони розакцентовані відносно вертикально-горизонтальних векторів, що споріднює супрематизм із всеохоплюючим космосом міфологічної свідомості. Хрест, що найчастіше з'являвся в селянських серіях, у посткубізмові та в супрематизмі К. Малевича. Цей знак обумовлений відчуттям філософії української хати, її обрядових, символічних та естетичних функцій: хрест — православ'я, хрест як деталь розписів, килимарства. Хрест, зображений із птахом та вазоном, уособлює древо життя. Геометричні структури супрематизму символізують світовий розквіт, космос, добрі сили, рух космічної речовини. Безсюжетні композиції К. Малевича так само як і узагальнені структури народного декоративно-ужиткового мистецтва стверджують пріоритет вічного над скроми́нущим та частковим.

Якщо на проблему контактів професійного художника з етнокультурою подивитися як на "діалог субкультур", то випадок К. Малевича дає підстави наполягати на повному вживанні, входженні індивідуалістичної свідомості професіонала-авангардиста в царину колективної свідомості. Ототожнення "власного" та "не власного" відбувається у внутрішньому діалозі з "уявним художнім партнером" (народною спадщиною).

Талановиті розробки "вченого фольклоризму" в 20-х роках на Україні пов'язані також з іменем рано померлого Тимофія (Тимка) Бойчука. Його мистецтво — рідня наївізму народної станкової картини. У творах "Молочниця", "Коні на пасовищі", "Біля яблуні", в ескізах до монументальних розписів проявилось відчуття великої, лаконічної форми, неканонізованої, наївної стилістики.

Аналізуючи спадщину Т. Бойчука та твори художників, які працювали в системі наївізму: П. Падалки, В. Седяра, Р. Рокицького, К. Гвоздіка, доходимо висновку про таке піднесення фольклорного початку, яке призводило до самознищення нормативності "вченого" малярства — в переході до нової парадигми.

Це з особливою виразністю унаочнюється в зустрічі з особистістю Давида Бурлюка — одного із засновників футуризму. Бурлюк

⁴ Малевич К. Супрематизм. — Вітебськ, 1920. — 2 с.

не тільки походив зі старого козацького роду, а й оселею, під дахом якої народився вітчизняний футуризм, була південноукраїнська "Гілея" — родове гніздо Бурлюків. Предтечею футуристичних уподобань Д. Бурлюка можна вважати його захоплення народними картинками, збиранням останніх. Як наслідок — створення Д. Бурлюком спільно з В. Ларіоновим та А. Лентуловим стилю "примітивізм". В задумі лежав виклик академічному мистецтву. Потяг до народного малярства, до народного колоризму, до всього українського супроводжував всю творчість бунтівного Д. Бурлюка. Народна творчість була основним аргументом у боротьбі проти академічного канону. "Який ніколи не існувало. Історія мистецтва — не стрічка, що розгортається послідовно, а багатогранна призма, що обертається навколо своєї вісі, і повертається до людини то однією то іншою стороною. Ніякого прогресу в мистецтві не було, немає і не буде. Етруські боввани нічим не поступаються Фідію. Кожна епоха має право вважати себе Відродженням"⁵.

Можна було б множити приклади та аргументи, посилаючись на О. Богомазова, О. Екстер, А. Тишлера, М. Синякову та інших. Та аналіз творчих засад таких колосів авангардизму як О. Архипенко, К. Малевич, Д. Бурлюк дозволяє обумовити народження українського авангардизму щирим відчуттям глибинних основ народної образотворчості, її космізму, артистичної розкутості, евристичності. Отже, не буде перебільшенням, якщо авангард в Україні 10-х — 20-х років ХХ століття поіменуємо "національним стилем".

Завершення першого етапу українського авангардизму було трагічним: розпорошеність в еміграції, загибель митців у сталінських концтаборах.

III

Поновлення фольклоризму у вченому мистецтві сучасна історія образотворчості завдячує "шістдесятникам". Їх вела ідея національного відродження. Початок цього процесу в умовах репресивної радянської дійсності творча інтелігенція бачила на різних рівнях функціонування фольклоризму в професійному мистецтві: від стилізації до діалогу з етнокультурою та творчого, досить суб'єктивного перетлумачення останньої. Важливими є визнання вчених художників про способи освоєння фольклорної спадщини, про роботу з нею⁶. Так, Т. Яблонська не приховує труднощів, які виникають у свідомості вченого художника під час оволодіння системою

⁵ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. — Л., 1933. — 14 с.

⁶ Інтерв'ю з художниками, типологічну таблицю та концепцію подано за матеріалами рукопису Петрової О. Функціонування етнохудожньої традиції в професійному образотворчому мистецтві (на матеріалі національних шкіл 60—80 років): Докторська дисертація. — К., 1993.

народного мислення. Працюючи в 60-х роках над "Фольклорною сьютою", Т. Яблонська послідовно пройшла кілька фаз:

- вивчення стилістики народного мистецтва;
- занурення у філософію народного мислення;
- подолання навичок ілюзорно-життєподібної (арістотелево-ренесансної) моделі відображення дійсності на користь узагальненої образності (трансформація методу бачення).

На шляху перевтілення індивідуалістично-егоцентричної свідомості вченого художника в колективістсько-етнічне відбувається діалог особистості з етномистецтвом. Традиція тут виступає як "уявний художній партнер". У свідомості митця фіксуємо гострий, навіть драматичний стан розщеплення психіки на "я — об'єкт" та "я — суб'єкт", вживлення в свідомість не притаманних індивідууму художніх критеріїв і, нарешті, знаходження рівноваги між "своїми" та навіяними поняттями. В цій гострій, прихованій від стороннього ока, боротьбі формується особистісний зв'язок із фольклором.

Можна відокремити декілька типологічних способів опрацювання фольклорного мистецтва вченим художником. Стилізація — комбінування фольклорних декоративних елементів із збереженням їхнього нормативного, усталеного значення. Переконаливою в справі національного відродження засобами естетичного просвітництва була робота українських митців 60-х років, а також графіків 70-х: І. Мовчан, О. Лисенко, О. Івахненко, В. Гордійчука, Ю. Чаришнікова, В. Лопати і ще багатьох. Стилізація в період національного збайдужіння суспільства виконувала регенеруючу — рятівну роль. Стилізація — найпростіший, первинний етап засвоєння або відродження спадщини — навмисне повторення нормативних форм. Через цю фазу обов'язково проходить кожна національна школа напередодні більш опосередкованих, творчо самостійних розробок "національного стилю". Не обминемо й зворотної сторони стилізацій — абсолютизації квазіподібних форм.

Другий спосіб "співбесіди" з етномистецтвом — сюжетно-тематичні перегуки з традицією, малювання за фольклорними темами. Тут вищий рівень спілкування — "діалогічний". Типологічно — закріплені риси фольклору співіснують з елементами, які відчужують новаторське (гротеск, пластична деформація, театралізація образу тощо) від усталено-традиційного. "Відчужуюча машкара" в роботах 70-х — 80-х років Л. Загорної, Л. Рапопорт, В. Гордійчука, а на початку 90-х рр. у М. Гейка, К. Реунова уберігає твір від ностальгічного "ретрофольклоризму".

Третій, найвищий спосіб — бути в діалозі з традицією — реалізується як опосередкована форма контактів двох субкультур. Саме ця форма "співбесіди" з етнокультурою була властива К. Малевичу, О. Архипенку та іншим засновникам класичного авангарду в Україні.

За таким саме принципом відбувався діалог нео-авангардизму 90-х років у творах К. Реунова, О. Тістола — їхня "вольова грань національного постеклектицизму", у М. Гейка, О. Животкова, Б. Буряка, В. Бажая, О. Жука, О. Павлова, О. Керестея, О. Сухоліта і ще багатьох новаторів сучасної України. Об'єктом зображення в даному контексті виступає не фольклорний знак, а *духовна основа етносфери* — філософія етномислення (поняття космізму, векторно-ритмічної організації простору, генетичні колористичні реакції тощо). Художній пошук, який у підсвідомості утримує етнічні, світоглядні та мистецькі моделі й реалізується на рівні творчих перетвілень. На новій фазі історичного розвитку мистецтво 90-х років відживляє та продовжує засадничі принципи авангардизму 10-х — 20-х років.

Модерне мистецтво, в якому зв'язок з етнотрадицією відбувався за принципом "духовного резонансу", можна кваліфікувати як "авангардний традиціоналізм". Цей типологічний вид контактів з етнокультурою має стійкі риси:

- незалежність від фольклорного стереотипу, етнічної телеологічності;
- послаблення детермінуючої ролі фольклорної образотворчості;
- збереження умов інваріантності, її втілення за принципом глибинних, здавалося б, "невмотивованих зв'язків";
- новий тип творчої діяльності — підвищення ролі суб'єктивного початку, новий спосіб "виконання традиції";
- перегрупування складових частин етнічного досвіду в нові образотворчі моделі.

Так, у парадоксальний спосіб, здавалося б, заперечуючи традицію, нео-модернізм, зокрема та його лінія, що відповідає "естетиці прекрасного", створює нову національну модель відображення світу.