

Департамент культури
Київської міської державної адміністрації
Музей театрального музичного та кіномистецтва України

Материк українського авангарду на мапі світу

Науковий збірник
матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції



Департамент культури
Київської міської державної адміністрації
Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

Материк українського авангарду на мапі світу

Науковий збірник
матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції

3–4 грудня 2018 р.

УДК 75.03
ББК 85.143(4УКР)
М34

Рекомендовано до друку науково-методичною радою МТМК України
Протокол №13 від 11 листопада 2019 р.

Редакційна колегія:

І. Мелешкіна — відповідальний редактор
А. Сапьялкіна — редактор-упорядник, коректура
Д. Горбачов — член редколегії

Комп'ютерна верстка — А. Приходько

М34 Материк українського авангарду на мапі світу: науковий збірник
матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції,
присвяченої 95-річчю від заснування МТМК України. — К., 2019. — 224 с., іл.

Збірник вміщує статті провідних вітчизняних і зарубіжних мистецтвознавців, молодих дослідників, музейних науковців, які взяли участь у Міжнародній науково-практичній конференції, що відбулася 3–4 грудня 2018 р. в МТМК України в межах виставки «Ексцентрика та експресія. Українська авангардна сценографія», присвяченої 95-річчю музею. Розглянуто питання формування, взаємозв'язків та виокремлення в європейському контексті, художніх особливостей та проєкцій у суміжних галузях мистецького напрямку «український авангард».

Для науковців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів і всіх, хто цікавиться історією мистецтва та культури.

Тексти друкуються в авторській редакції.

УДК 75.03
ББК 85.143(4УКР)
М

ЗМІСТ

| | | |
|--|--|------------|
| Горбачов Д. | Як на моїх очах формувалося поняття «український авангард» | 4 |
| Фабер В. | Баугауз та Нова Генерація — контакти, імпульси, аналогії..... | 8 |
| Гріза В. | Исторический фон и геополитические факторы, повлиявшие на формирование и консервацию нового художественного движения..... | 16 |
| Котович Т. | «УНОВИС — КВАДРАТ» | 20 |
| Ловак В. | «Блакитна лілія»: витоки українського авангарду..... | 25 |
| Амеліна Л. | Новаторські пошуки мистців Культур-Ліги (1918–1924)..... | 31 |
| Склярєнко Г. | Футуризм в Україні: етапи та спрямування. Особливості національної версії..... | 36 |
| Вежбовська Л. | «Мова символу» у мистецтві українських авангардистів..... | 48 |
| Прокопчук І. | Портрет у творчості художників українського кубофутуризму..... | 56 |
| Дмитрієва М. | Марія Синякова в кругу харьковського модернізму..... | 62 |
| Побожій С. | Самообрази Казимира Малевича: набуті та втрачені ілюзії..... | 81 |
| Чемєрис М. | Ганна Собачко-Шостак: від Скопців до Нью-Йорку..... | 90 |
| Шаповалов В. | Давид Бурлюк — портрет авангардиста..... | 95 |
| Новікова Є. | Отображение реальности в символических работах К.В. Пискорского (1892–1922) и реалии его жизни в последние годы..... | 100 |
| Веселовська Г. | Сюрреалістичний театр у просторі українського авангарду..... | 103 |
| Мелешкіна І. | Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер. Сценографічний конструктивізм..... | 112 |
| Руденко Т. | Театральні строї Вадима Меллера і Анатолія Петрицького в колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України..... | 131 |
| Павлова Т. | «Лісова пісня» у проєкті Василя Єрмілова 1929 року..... | 137 |
| Валуца С. | Авангардні тенденції у постановці української класичної комедії (за виставою «За двома зайцями» режисера В. Василька)..... | 145 |
| Мокроусова О. | Участь архітектора Павла Альошина у проектуванні театру в Запоріжжі (1930 р.)..... | 152 |
| Приходько А. | Рецепція українського музичного авангарду ХХ століття: суспільно-культурний контекст..... | 157 |
| Канівець А. | Українська діаспора у світовому авангарді: Євген Деслав..... | 164 |
| Наумова Л. | Монтаж у теорії Леоніда Скрипника..... | 175 |
| Гінчук О. | Поезюмалярство. Візуальна поезія українського літературного авангарду початку 20-го століття | 181 |
| Пітеніна В. | Художники українського авангарду і дитяча книга..... | 189 |
| Лебедева К. | Книги про авангард у Бібліотеці українського мистецтва..... | 196 |
| Комлик В. | Друга хвиля авангарду: Єрмілов, Іздебський. (Презентація робіт з приватних колекцій)..... | 203 |
| Кольорові ілюстрації до статей..... | | 206 |

УДК 75.038(477)(091)

Дмитро Горбачов /Київ/

ЯК НА МОЇХ ОЧАХ ФОРМУВАЛОСЯ ПОНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Російський авангард став відомий світові завдяки книжці Каміли Грей «Великий експеримент» 1962.

Ми були недовго в тіні Росії. Українським авангардом зацікавився француз Андрій Наков¹. Він готував виставку російських авангардистів у Лондоні, називалася вона Tatlin's Dream (Мрія Татліна) 1973, і туди потрапили твори таких художників як Богомазов й Єрмилов, яких ніхто тоді не знав. А Наков в Україні бував і з цим познайомився. Твори Богомазова й Єрмилова потрапили за кордон завдяки Григор'янцу — дисидентів, літературознавцеві, за що він був «пострижен і посажен». Сидів бідолаха довгий час. Зрозуміло, що це тоді не заохочувалося.

Відтак на виставці Tatlin's Dream опинилися Богомазов і Єрмилов. І Наков мені розповідав, що це була сенсація. Вже не писали про інших художників, яких більшменш знали — Малевича, Екстер, Попову, а тут раптом два вельтмейстери, про яких нічого ніхто на Заході не чув. Це взагалі унікально, адже ХХ сторіччя надіформативне.

Але суть справи, що великих художників наших настільки запакували — не тільки художників, але й письменників теж, починаючи з Хвильового — що про них ніхто нічого не знав. Ті, що виїхали за межі України до Москви, Ленінграду, все ж хоч десь трошечки про них можна було почути,

І Наков казав мені, що була злива рецензій про те, що раптом з'явилися такі геніальні художники.

А Наков у своїй статті став обмірковувати: щось взагалі серед російських авангардистів багато українців, вихідців з України. Мабуть, за цим щось стоїть. Якби не Богомазов і Єрмилов, він би не звернув уваги, що там і Бурлюк, і та сама Екстер, і багато інших.

І він тоді у тій статті виокремив, що щось за цим стоїть, і таким чином сформував, не до кінця правда, поняття, що ще існує і інший авангард — український.

Познайомився він з Богомазовим тут у Києві. Він ходив до вдови Ванди Вітольдівни, побачив богомазівську картину «Львівська вулиця у Києві», яку вважають чи не найкращим твором лівого мистецтва. На моїх очах це було. Коли її побачили Маркаде, а потім Наков, то вони сказали, що багато бачили, але такої картини такого рівня не бачили.

Наков сказав: «От би в Парижі цю роботу показати».

А я: «Хіба в Парижі у вас мало гарного живопису?»

«Багато, але саме такої картини нема» (Іл. 1 кол.).

Коли робили виставку у Загребі 1990–91, це була перша виставка українського авангарду за кордоном, хорвати дивувалися: дуже ранні дати — 1910, 1912, 1913, 1914, тому що інші країни зреагували на кубізм, футуризм десь у 1920-і роки, кінець 20-х років, а тут дуже рано (1).

Наков також зацікавився богомазівською теорією, — я йому сказав, що є такий трактат «Живопис та елементи» (1913–1914). Це був 1970 рік, і Наков попросив рукопис на одну ніч. Я у Ванди Вітольдівни взяв дозвіл, вона каже: «Ну нехай, на одну ніч віддамо буржуазному иностранцу.» Ясно, що за ним стежать, і все це може бути потрактовано негативно, і для мене теж. Тому ми домовилися, що з Наківим

¹ Наков Андрій Борисович — французький мистецтвознавець, історик мистецтва, куратор болгарського походження. Фахівець з російського авангарду, дадаїзму, сучасного мистецтва.

зустрінемося на Дніпрі в кущах. Так що спершу він туди пішов, потім я з рукописом Богомазова. Потім ми ще визирнули, — наче ніхто не стежить за нами.

І от на ранок він віддав цю річ, сказав, що це потрясаюче, це пророчче, там є категорії, яких ми досі ще не виробили, наприклад, ритми якісні, які відгукуються на якість предмета.

Крім того, там є моменти, яких теж ніхто не описував, навіть Кандинський, скажімо, інтервал в розділі ритм, це як окрема категорія, теж, каже, це цікаво було.

До того ж Богомазов випереджальний, він пише про точку і лінію на площині у 1914 році, а Малевич про це написав десь у 1916, а Кандинський видав брошуру у 1925. Тобто випереджальні речі, Накова це дуже здивувало.

Але крім Накова стали займатися саме українським авангардом Валентина Дмитрівна і Жан-Клод Маркаде. Вони приїхали до НХМУ, де я працював, щоб подякувати за якусь інформацію, яку там надали, і вони зайшли до мого так званого кабінету з похиленими дверима і без вікон, це ж музей радянський, і що вони побачили у мене на столі — оцю роботу Богомазова (л. 2 кол.). Якраз я тоді переніс її до художнього музею з російського музею, вона була там у спецхрані анонімна, непотріб, а колись її купив Терещенко для своєї колекції. Кажу колегам: «Ви можете віддати роботу до українського музею?» — «Так, забирайте». Оформив усе це. І от Валентина Маркаде побачила і каже: «Боччоні. Рівень Боччоні, найбільшого футуриста світу».

Потім вони побачили Пальмова. Кажуть: «Покажіть ще що-небудь». Я відповів, що вони ж іноземці, їм нічого не можна показувати. Давайте так зробимо: ви сідайте у коридорі, а я удаватиму, що ношу картини з одного сховища до іншого. Причому я робив це в рапіді, довго підіймав ліву ногу, потім ставив, і вони змогли роздивитися. Пальмов теж вразив, як і Богомазов.

Потім ми пішли до Ванди Вітольдівни, де побачили те, що щойно ви бачили. Крім того вони подивилися 5 том Історії українського мистецтва, який завдяки Бажану з'явився 1967 року. А там і бойчукісти, і Єрмилов, і таке розмаїття (2).

І вони стали українцями і стали займатися українським мистецтвом, а особливо авангардом. Таким чином, ще з'явилися україністи, яких раніше не було.

До сьогодні україністів не так багато, але одна — пані Віра Фабер — написала про украванград дисертацію.

Валентина Маркаде перша вжила термін український авангард. Була виставка «Нові перспективи» в Лос-Анджелесі, і потім організатори видали збірник, і американка, організаторка цієї виставки, попрохала Валентину Маркаде написати про Єрмилова як про російського авангардиста, а та їй відповіла: «Це не російський авангардист, це український». — «Разве такое есть?»

Справді, звідкіля це знати...

І вийшла стаття «Василь Єрмилов і український авангард» англійською мовою (3). А потім вже воно пішло швидше. Хорвати зацікавилися цим. Коли були у Києві, побачили в експозиції музею дві роботи — Пальмова і Богомазова. Пішли до директора, питають може щось за цим стоїть, не просто дві випадкові роботи. Їм кажуть ні. Я часто тоді таке зустрічав: якщо український, то не авангард, якщо авангард, то не український.

Вони засмутилися, що нічого такого не було, а потім все-таки вийшли на знавця цього предмета, дізналися, що є хоч і небагато україністів у світі, наприклад, Мудрак. І вони зробили оцю виставку. Причому Міністерство культури було рішуче проти, але хорвати вставили пункт про цю виставку в міжурядову угоду між УРСР і Хорватією.

Міловац і Стіпанчич весь час телефонували до Міністерства, а потім з Міністерства телефонують до музею. Кажуть: «Нас задовбали ці хорвати, дайте їм якихось 10–20 випадкових речей, аби вони тільки відчепилися». Хорвати сюди приїхали, обійшли музеї і приватні колекції, зібрали цю виставку врешті, і надрукували в Італії каталог.

Для мене це була подія карколомна, це 1990-й рік. Вони кажуть: «Це Біблія українського авангарду». Я кажу: «Слухайте, мої мрії усі здійснилися, мені нема уже більше чого робити на цьому світі, так що, мабуть, я візьму і помру». — «Ні, ще дочекайтеся конференції». За два місяці зібрали конференцію.

Таким чином, на конференцію зібралися крім хорватів німці, французи, американці. Приїхав Наків з доповіддю до Хорватії, до речі. Я йому про Малевича, українського художника. Наків так на мене дивиться, і напівжартома, ні, жартома, каже: «Пане Дмитре, таке враження, що у вас українська паранойя».

Я кажу: «Та, трішечки є». А Наків наступного дня виступає і каже, що укравангардисти у чомусь сильніші за російських, він це обґрунтував. Коли він закінчив, я підходжу і так ядуче: «Так в кого українська паранойя?! Я би на таке не наважився».

Валентина Маркаде писала афористично, і журналісти підхопили її вислови. А тут вона телефонує з Парижа до Загреба, кажу, що її часто цитують. І що я чую, у Загребі, у 1990 році?: «Дима, мы же для Украины стараемся». Приголомшило, і досі я приголомшений, як бачите, перед вами.

Таким чином сформувалося таке поняття, а там уже і німці підхопили це, і так далі. Тому що речі першокласні. Ніхто не очікував. Колись Лобанов-Ростовський став україністом і пропагував багатьох українських авангардистів. Каже: «Я вирішив приїхати до Києва, бо тут була Екстер, а я збираю театральний лівий живопис. Але москвичі і лєнінградці — не тому, що вони погані — кажуть, що там нічого нема. Київ і авангард — протилежні речі. В українців що нормально? З яйцями у них нормально. Розписують яйця дуже гарно. Який авангард?»

Приїхав сюди і відкрив для себе Меллера, про якого ніколи не чув, а це ж геніальні роботи. Коли щось приголомшує, воно запам'ятовується на все життя.

Я сам пам'ятаю поширений передсуд — українське примітивне, недолуге. Один художник тодішній написав: «Нам не дуже поталанило, у нас не було Пікассо своїх, у нас були скромні Пимоненко, Світославський, але батьків не обирають».

Потім виявилось, що коли Загребельний і культуролог Макаров у письменницькому клубі зробили виставку Богомазова, то всі отетеріли: це ж Пікассо, рівень Пікассо, тільки своєрідний.

А потім пішло-поїхало. Для мене теж було несподівано, що в українському мистецтві такий колосальний пласт.

Яка ж роль українців власне у цьому? Роль сировинного додатку. Ми поставляли таємно цю інформацію на Захід, надсилали щось, хтось приїздив, ходили по приватних колекціях.

І от навіть Маркаде були видворені з театального музею, мені сказали, що це «низкопоклонство перед Западом», що ви водите... А ми були сировинним додатком, безперечно. Загребельний відкрив киянам Богомазова. Міністерство було невдоволене, але на Загребельного не було управи. Потім він відкрив виставку Сиянкової. Потім мала бути виставка Епштейна, ми якраз привезли твори Епштейна з Москви.

Вже було домовлено, Загребельний дав добро, я кажу: «Зараз буду носити твори у Спілку письменників, там, де була виставка Богомазова». А там кажуть: «Ми то домовилися, але, на жаль, виставку доведеться скасувати, тому що вчора

евреї напали на арабів, шестиденна війна». Я кажу: «Так Епштейн тут при чому, він же вчасно помер, у 1949 році». А там кажуть: «Є поняття колективної провини, як казав Бабель, жид он всякому виноват».

Ми теж зіграли свою роль, але все-таки поняття і термін український авангард це заслуга західних мистецтвознавців.

Ми самі дещо теж відчували. Наприклад, ми прочитали у Бурлюка «Картина «Святослав» намальована мною у старовинному українському національному дусі, стилістика Мамає. Тільки тут Святослав з черепом власним, парадокс такий» (Іл. 3 кол.).

Тепер можна українізувати Бурлюка, це виявилось дуже легко, тому що він, як сказав Джон Болт, «найбільш український з російських авангардистів». Бурлюк це підкреслював усіяко, навіть пишався, говорив з хохляцькою вимовою, говорив «г», «шо». А Маяковський, коли знайомив Бурлюка з кимось, завжди казав: «Знакомьтесь, мой друг хохол».

Екстер, — коли я побачив роботи з синім тлом, то зрозумів, що вона позичила це синє кобальтове тло у Ганни Собачко. (Іл. 4 кол.) А Собачко взяла у неї ритміку і компонування ліве, футуристичне. Можна українізувати Екстер. Дуже часто згадувала в Парижі Україну. Малевич, який сам вважав себе українцем, і намалював нещасних персонажів, лялькоподібних селян, таке враження що вони в гамівній сорочці, або без рук, на тлі українського прапора фактично. (Іл. 5 кол.) Коли студентам показував, вони питали: «А що, Малевич був націоналістом?» Небіж Малевича, який ще живий, каже, що за теперішніми поняттями можна сказати, що дядько був українським націоналістом. «Пам'ятаю, як у Житомирі у 1930-у році Малевич з моїм батьком Зайцевим співали «Ще не вмерла Україна...»

А мої московські друзі казали: «Дмитро Омелянович, усе, що погано лежить, ви українізуєте». Так, Малевич погано лежить. Справді є можливості для українізації.

Вирішальною стала сенсаційна виставка «Авангард та Україна» в Мюнхені 1993. Німецькі історики стали писати про Малевича й Екстер «ukrainische Maler und Malerin». Український аспект Малевича, казали й німці, й американці, і французи, дав пояснення багатьом таємницям засновника супрематизму. Щоправда, мої московські друзі й досі не можуть звикнути до укравангарду. Хоча, приміром, Ірочка Вакар з Третяковської галереї каже, що вона любить українське мистецтво і вимагає, щоб ми якомога скоріше створили музей українського авангарду. Але вона виняток. Останім часом я читаю в московських дописах назву «так называемый украинский авангард». Але й це певний поступ. Але після сенсаційних виставок у 1990-х і у 2000-х, які відбулися від Хорватії до Канади і США, заперечувати цей феномен безнадійно.

Отже, на моїх очах... Що мої очі власноручно бачили.

Література:

1. Ukrainska avangarda 1910–1930. / Musej suvremene umjetnosti. — Zagreb, 1990. — 232 с.
2. Історія українського мистецтва : у 6-х томах / Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії, Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури в місті Києві Державного комітету цивільного будівництва та архітектури при Держбуді СРСР; Голов. ред. кол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін Т. 5 Радянське мистецтво 1917–1941 років / Ред.: В. І. Касіян (відпов. ред.); В.А. Афанасьєв; П. І. Говдя; І.О. Ігнаткін. — 1967. — 479 с.; іл.
3. The Avant-Garde in Russia 1910–1930. New Perspectives. Los Angeles — С. 46–50.

БАУГАУЗ ТА НОВА ҐЕНЕРАЦІЯ КОНТАКТИ, ІМПУЛЬСИ, АНАЛОГІЇ

I. ВВЕДЕННЯ

Цього року, 2019, відзначається столітній рік заснування Баугаузу (1919–1925 у Веймарі, 1925–1932 в Дессау, 1932–1933 в Берліні), і, як у Німеччині, так і в міжнародному контексті, значення та наслідки Баугауза неодноразово будуть тематикою на незліченних конференціях, засіданнях та публікаціях¹. Якщо ми розглянемо теми, які у поточний час розглядаються з нагоди ювілею, незабаром зрозуміємо, що — як з синхронної, так і з діахронічної точки зору — основна увага нерідко приділяється глобальним аспектам впливу Баугаузу². Проте, українська рецепція Баугаузу поки що отримала лише обмежену увагу у міжнародних дослідженнях, вона, здається, все ще знаходиться в тіні інших німецько-радянських контактів. І це при тому, що вплив Баугауза не обмежувався лише колишніми радянськими центрами Москви та Ленінграду. Також і східно-українське місто Харків, яке як колишня столиця Радянської України в 20-х роках забезпечувало живильну основу для ідей Баугаузу. У контексті коренізації (1923–1931) та НЕПу (Нової Економічної Політики, 1921–1928) Харків у різних сферах став центром авангарду, який активно намагався брати участь у міжнародній мережі авангарду. Можна сказати, що в Україні митці авангарду реагували на поступову ізоляцію Радянського Союзу завдяки сильному прийому західноєвропейського мистецтва (2, С. 106–115). Окрім Баугаузу, у цьому контексті слід згадати також італійський футуризм, французький та німецький дадаїзм, німецький експресіонізм та німецький журнал «Der Sturm» (Берлін, 1910–1932), німецький журнал «Das Neue Frankfurt» (Франкфурт на Майні, 1926–1933), конструктивізм у Франції та в Голландії і групи De Stijl (Лейден, 1917–1931) та L'esprit Nouveau (Париж, 1920–1925), німецький журнал «Der Querschnitt» (Берлін, 1924–1936), французький англomовний журнал «Transition» (Париж, 1927–1938) і багато інших, які з великим інтересом були сприйняті в Україні. Хоча ззовні, наприклад, у Берліні або в Парижі, цей інтерес, як і сам український авангард були сприйняті лише частково. Наступна коротка стаття має дати уявлення про важливість рецепції Баугаузу для українського авангарду 1920-х років.

Свідченням того, наскільки центральними були західноєвропейські явища в Радянській Україні, і зокрема Баугауз, має слугувати Авангард-журнал «Нова Генерація», який виходив у Харкові з 1927-го до 1930-го років. Цим щомісячним журналом Михайль Семенко і його угруповання наприкінці 1920-х років змогли інституціоналізувати український футуризм і зробити його доступним масам (5, С. 135). Вирішальним для цього було також те, що група успішно поєднувала широкий спектр поглядів, як в її власній орієнтації, так і у відображенні інших подій.

«Нова Генерація» висвітлює питання теорії й демонструє практику лівих течій мистецтва (література, кіно, малярство, архітектура, театр і ін.) в їх конструктивному та деструктивному значеннях» (11), — проголосила вона в короткому програмному тексті «Нова Генерація висвітлює...», який з'явився в 1927-му році. Позиція, що по-

¹ Огляд безлічі подій, наприклад, пропонує наступний веб-сайт: <https://www.bauhaus100.de/programm/> (3.2.2019).

² Наприклад «Bauhaus effects» (Дублін 2019) або «Bauhaus Transfers» (Pennsylvania 2019).

дається таким чином, підтверджується універсальним складом групування, члени якої фактично діяли в різних художніх формах. Семенко, наприклад, був не просто автором і представником футуристичної візуальної поезії, він також активно займався тоді досить новим середовищем фільму (13, С. 4).

II. ДИЗАЙН

Різні інтереси членів відображені в різнобічних темах, присвячених окремим програмам, есе та статтям. Зважаючи на рецепцію Баугаузу, стає очевидним, що інтереси до нього суттєво часто стикалися з інтересами відповідних учасників «Нової Генерації». Таким чином, ранні видання, які були розроблені сценічним дизайнером Вадимом Меллером, склали помітний інтерес до сцени в Баугаузі. Перша обкладинка журналу була, наприклад, супроводжена темою Оскара Шлеммера (Oskar Schlemmer) «Тріадичний балет». (1, С. 234–236)

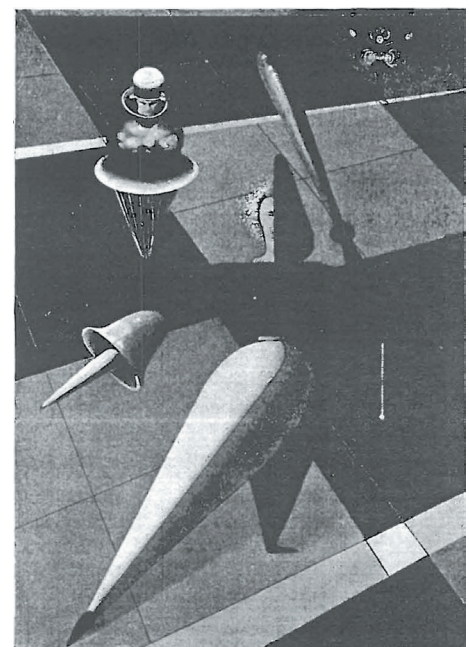
Шлеммер, який був відповідальним за сцену в Баугаузі, безумовно, був одним з найвідоміших майстрів німецького об'єднання художників. Його «Тріадичний балет», який складався з танцю, візуального мистецтва та музики, вперше був виконаний у 1922-ому році і був революційним для вивчення відносин між фігурою та простором. Проте він отримав міжнародну популярність лише з 1926-го року з виставами закордоном, наприклад, у Парижі та Нью-Йорку. Крім ілюстрації на обкладинці та іншої у внутрішній частині (Іл. 2), перше видання Нової Генерації не містило посилань на «Тріадичний балет». Шаблоном відтворення тут, ймовірно, служив четвертий том із серії книг «Баугауз», присвячений сцені в «Баугаузі».

Живописець та сценічний дизайнер Анатолій Петрицький, який з 1930-го року очолював графічний напрямок журналу, після дворічної перерви знову звернув увагу «Нової Генерації» на театр. У своїй статті «Оформлення сцени сучасного театру» Петрицький у січні 1930-го року пояснив переваги сцени, яка рухається механічно. Він посилався на Всеволода Мейєрхольда, а також на Баугауз та, зокрема, на Оскара Шлеммера. (1, С. 234–236)

«Німецький bauhaus, що має великі технічні можливості, і експериментальні конструктивні майстерні театрального оформлення, досягнув великих технічних наслідків щодо утилітарності й механізації; (...) цілком правий шлемель (sic),



Іл. 1. Обкладинка журналу «Нова Генерація» №1 (1927). Художник обкладинки: Вадим Меллер. Художник сценографії: Оскар Шлеммер.



СУЧАСНА ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА В НІМЕЧЧИНІ

Оскар Шлеммер. Баугауз. Дессау

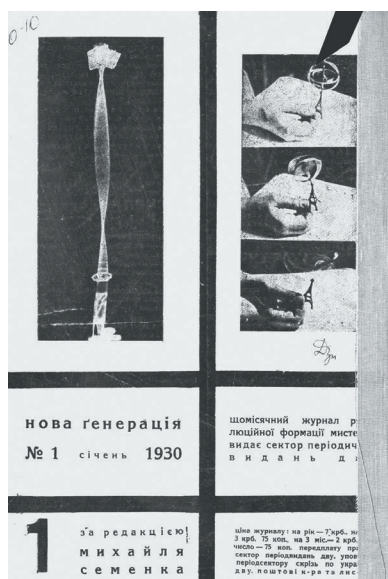
Іл. 2. Ілюстрація «Тріадичний балет» з внутрішньої частини журналу «Нова Генерація» №1 (1927).

коли він накреслює шляхи розвитку сучасного театру через техніку та винахідництво. (...) сучасне сценічне оформлення є машина, збудована з органічних зв'язків» (10, С. 41).

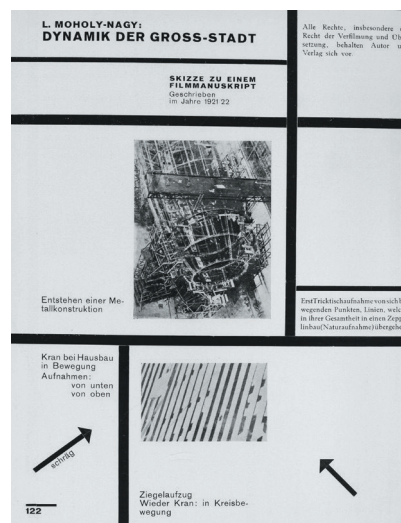
Оскільки після 1926-го року експериментальні театральні постановки в Радянському Союзі все дужче були критиковані офіційною стороною (6, С. 158), експериментальні підходи до сцени здаються сміливими у будь-якому випадку.

Завдяки Петрицькому, журнал «Нова Генерація» знову пройшов серйозну графічну переорієнтацію. Мирослава Мудрак докладно показала, що він в цьому контексті орієнтувався на типографію Яна Чихольда та Баугаузу (9, С. 192–198). Проте типографічна концепція Герберта Байера (Herbert Bayer) починається з 1925-го року, коли Байєр створив шрифт «Universal», який в наступні роки став стандартом у Баугаузі. На Іл. 3 і Іл. 4 показані приклади обкладинки журналу «Нової Генерації» з 1930-го року та, для порівняння, сторінку із одної із книг Баугаузу — в даному випадку саме з «Malerei, Fotografie, Film» (Живопис, фотографія, кіно). Дизайн Петрицького, який містить дуже стислі вертикальні лінії, тут подібний на дизайн Ласла Могой-Надя (László Moholy-Nagy). Могой-Надь був дизайнером книг Баугаузу.

Видно, що дизайн книги «Malerei, Fotografie, Film», опублікованої в 1925-ому році та у другій редакції в 1927-му році, — ще не містить принцип нижнього регістру, шрифт Universal ще не був використаний.



Іл. 3. Обкладинка журналу «Нова Генерація» №1 (1930).
Художник: Анатоль Петрицький.



Іл. 4. Сторінка із Баугаузу «Malerei, Fotografie, Film» [Живопис, фотографія, кіно], С. 122. Художник: Ласло Могой-Надь.

III. ПРИЙОМ ТА ВІДТВОРЕННЯ

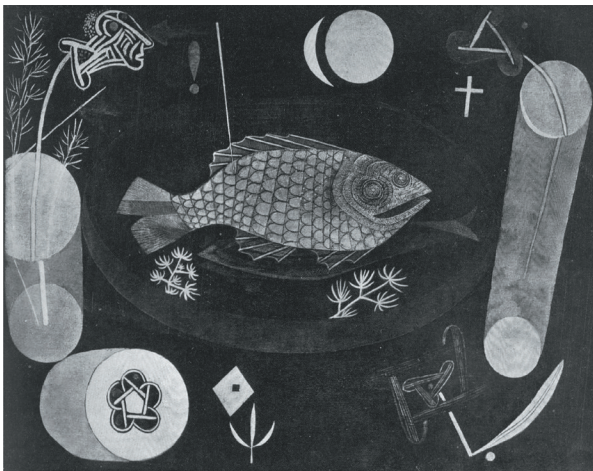
Цікаво відзначити, що багато відтворених матеріалів «Нова Генерація» взяла не з німецьких, а з французьких джерел. Журнал «Cahiers d'Art» (Париж, з 1926-го р.) у цьому контексті зіграли найважливішу роль. «Нова Генерація» чітко заявила, що взяла матеріали з французького художнього журналу:

«Малюнки й статті щодо закордонної інформації ми беремо переважно з паризького журналу «Cahiers d'Arts» (sic) — це було так до цього часу». (12, С. 225)

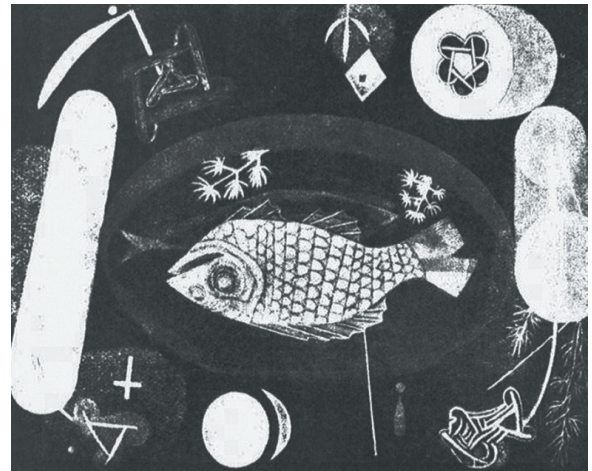
У контексті прийому Баугаузу тут слід назвати статтю, написану мистецтвознавцем Віллі Громанном (Willi Grohmann) про Пауля Клеєя (Paul Klee),

яка з'явилася лише в 1928-ому році у французькому випуску. У лютому 1929-го року вона — відносно скоро — з'явилася в українському перекладі під заголовком «Поль Клее», хоча деякі представлені твори були створені раніше, інші з'явилися з 1919-ого року (наприклад, «Paysage», 1919).

Видно, що відтворення не завжди було успішним. У цьому випадку у процесі відтворення сталася помилка, так що оригінальна картина (Іл. 5) в українській версії (Іл. 6) друкується і дзеркально інвертованою, і перевернутою догори дном. Авторські назви зображень в українському журналі були майже повністю ліквідовані та часто замінені стандартним «Nature-Morte», хоча в оригіналі назва була «Autour du poisson», тобто «навколо риби». Цікаво теж, що відображення Баугауза в Україні часто відбувалося з французької, а не з німецької точки зору, тобто від часової та просторової відстані. Те, що «Нова Генерація» відійшла з 1929-го року в змісті й графіці від «Cahiers d'Art», можна розглядати як свідчення зростаючої ізоляції Радянського Союзу. Матеріали з так званого «Заходу» все більше й більше ускладнювалися, тому в 1930-х роках у видавництвах було надруковано набагато менше західноєвропейського фотоматеріалу.



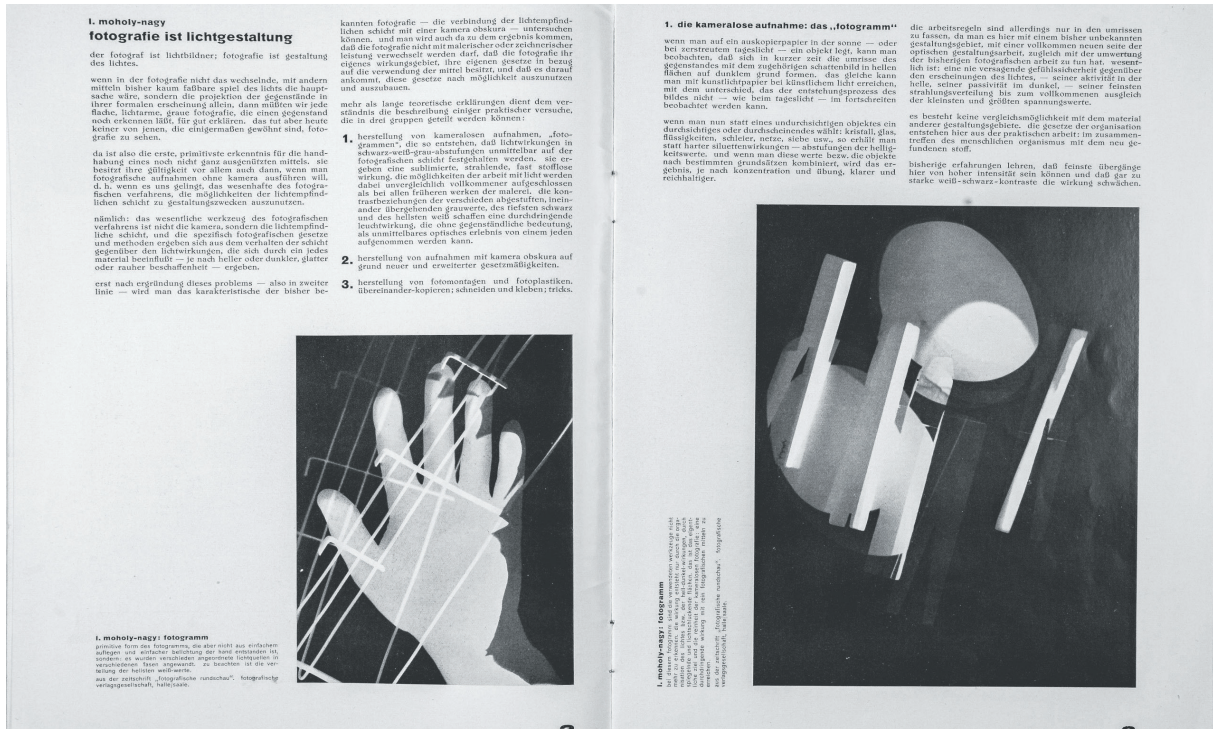
Іл. 5. Картина «Autour du poisson» (1926) художника Пауля Клея, надрукована в журналі «Cahiers d'Art» у 1928 році.



Іл. 6. Картина «Autour du poisson» [Навколо риби] (1926) художника Пауля Клея, надрукована в журналі «Нова Генерація» №2 (1929) під назвою «Nature-Morte».

IV. ФОТОГРАФІЯ

На завершення хотіла б навести ще один приклад дискусії з Баугаузом, це — фотографія. Інтерес до фотографії Баугаузу в Україні був чітко пов'язаний з фотографом і типографом Даном Сотником, який з самого початку був членом «Нової Генерації» та в 1928-1929-ому роках був відповідальним за дизайн журналу. Протягом цього часу інтенсивно приймалися і теорії, і роботи Ласла Могой-Надя, який був членом Баугаузу з 1923-го по 1928-й рік. Українське залучення Могой-Надя та його ідей навіть зайшло так далеко, що він без його відома був призначений «Новою Генерацією» редакційним членом. Роботи Могой-Надя були представлені в «Новій Генерації» на основі декількох прикладів. Однак вони були обмежені виключно його роботою як фотографа, хоча його нововведення та вплив, наприклад, в сферах типографії та фільму, безумовно, були не менш значними. Його фотографічне есе «fotografie ist lichtgestaltung» (було опубліковане в Україні майже через рік після першої публікації в Німеччині — в березні 1929-го року як переклад під назвою «Фотографія є світлове оформлення» (1, С. 237–238). На Іл. 7 показана одна сторінка з оригіналу, та на Іл. 8 сторінка з перекладеної версії.



Іл. 7. Л. Могой-Надь, «Fotografie ist lichtgestaltung», дві сторінки з оригіналу, надруковані в журналі «Bauhaus. zeitschrift für bau und gestaltung №1 (1928), С. 2-3.

Наведені в цій праці деякі техніки були пояснені на прикладі фотографій Могой-Надя. Сюди входив експериментальний портрет (Іл. 9), який, у свою чергу, був зіставлений з українськими експериментальними портретними фотографіями (Іл. 10). Як Сотник, так і інші члени «Нової Генерачії», — як у Іл. 10 Леонід Скрипник, — широко експериментували з фотографією.

Поряд із сюжетом людини, яка піднімається на щоглу (Іл. 11), що має сильні аналогії з відомою фотографією людини на драбині Олександра Родченка, як приклад гри з точки зору зйомки, також був надрукований сюжет вітрильного човна (Іл. 12), знятий з висоти пташиного польоту.

Проте особливий інтерес викликали і експерименти Могой-Надя з безкамерними зйомками, як видно з двох наступних прикладів (Іл. 13, Іл. 14).

Приклади (Іл. 15, Іл. 16), з одного боку, підтверджують фундаментальні українські знання про важливу художню діяльність в Баугаузі.

Одночасно вони є важливими прикладами специфіки пізнього українсько-го авангарду, який в мистецтві поєднав конструкцію та деструкцію. Це були лише кілька прикладів для дуже інтенсивного прийому Баугаузу в Україні. Загалом можна сказати, що інтерес був величезним, хоча прямих контактів було мало.

ФОТОГРАФІЯ Є СВІТЛОВЕ ОФОРМЛЕННЯ
ПРОФЕСОР ВЛАДИСЛАВ МОГОЙ НАГІ

Фотограф є мистець в галузі світлооформлення; фотографія це є оформлення світла.

Якщо б в фотографії за найважливіше вважалася не мінлива, ледве вловима дотеперішніми засобами гра світла, а лише проекція предмета в його звичайному вигляді, тоді б кожне невиразне, бідне на світло, сіре фото, що з нього можна лише розпізнати предмет, ми повинні визнати за гарне. Але за теперішнього часу ніхто, із тих, що призвичаїлись хоч дещо розумітися на фотографії, на це не пристане.

Отже це є перше й найпримітивніше, що треба знати, навіть і тоді, коли хочуть зробити без камери. Це значить, якщо це нам вдасться, що ми зможемо використати для цієї оформлення — найсутніше фотографічної методи, можливості світлочулого шару.

Більшість поставляється до цього застережливо: фотографування без камери? Хіба ж це не є непорозуміння? Хіба це можливо? Хіба ж фотографія не є спосіб відтворювати предмети за допомогою камери?

Із цих запитань витікає власне й відповідь, а саме: основний інструмент у фотографії є не камера, світлочулий шар; специфічні закони фотографії випливають із світлових впливів на світлочулий шар, світлого або темного, рівного або шерсткого матеріалу.

Лише після досліду цієї проблеми можна досліджувати й характерне для дотеперішньої фотографічної методи — використання світлочулого шару за допомогою камери - обскури. Ці досліди можуть безумовно ствердити, що фотографічну галузь не треба плутати з малярством, що фотографія має власний окремий обсяг діяльності, посідає власні закони щодо вживання засобів, і що основне полягає в тому, щоб ці закони по можливості розширювати й використовувати.

Оці довгенькі теоретичні пояснення наведено для того, щоб зрозуміти вміщених тут кілька практичних спроб, що їх можна поділити на три групи:

1. Виготовлення безкамерних „фотограм“ світловими впливами — з чорно - біло - сірим степенуванням — безпосередньо на світлочулий шар. Вони лишають по собі сублімований, осяяний, майже нематеріальний слід. При цьому, від безпосередніх світлових впливів, можна досягнути ясності незрівняно довшої, ніж її мають всі роботи дотеперішнього малярства. Взаємини контрастів, спливання різновідтінених частин справляють таке враження, ніби ми маємо справу з оптичним експериментом.

2. Виготовлення фото за допомогою камери - обскури на основі нових законів.

3. Виготовлення фотомонтажів і фотопластик. Повторне копіювання, розрізування й склеювання фото. Трюкові фото.

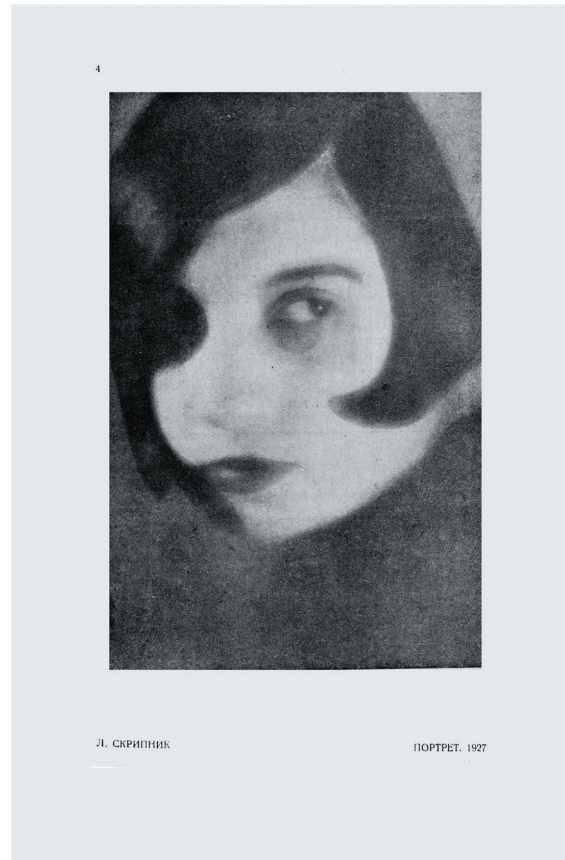
БЕЗКАМЕРНІ ЗНИМКИ: „ФОТОГРАМИ“

Коли на сонці або при розсіяному денному світлі покласти на папір для прямого друку якийсь предмет, можна спостерігати, як на протязі коротенького часу на папері накреслиться обрис предмета і його тінь. Таку ж спробу можна зробити і при штучному освітленні, уживши паперу для друку при цьому освітленні (кунстліхт - папір). Матимемо ті ж наслідки, лише з тією ріжницею, що не зможемо спостерігати процес формування обриса предмета і його тині в їх повільній поступовості, як при соняшному світлі (малюнок 1).

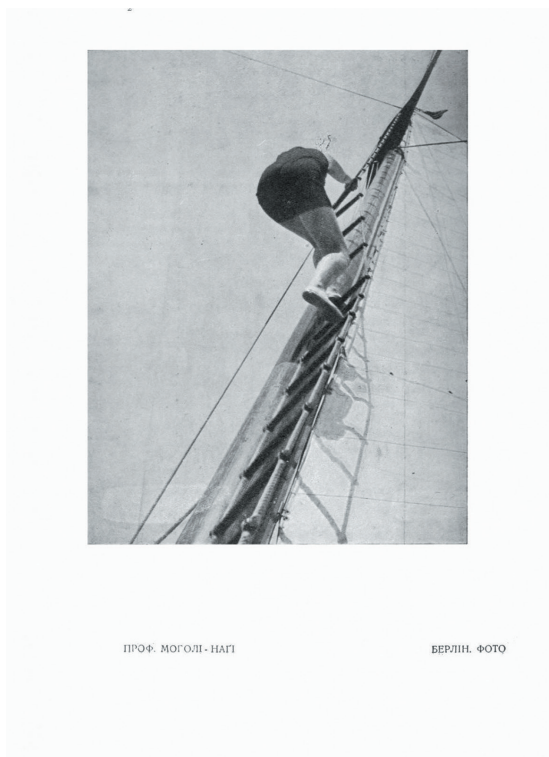
Якщо, замість непрозорого предмета, взяти прозорий або просвітчастий: кристал, шкло, течиво, серпанок, сітку, сито тощо, то на папері накресляться, замість суцільних обрисів і силуетів, прозорості або просвітчасті місця предметів з відповідними тінями. І коли ці предмети комбінувати, ставити проти світлочулого шару



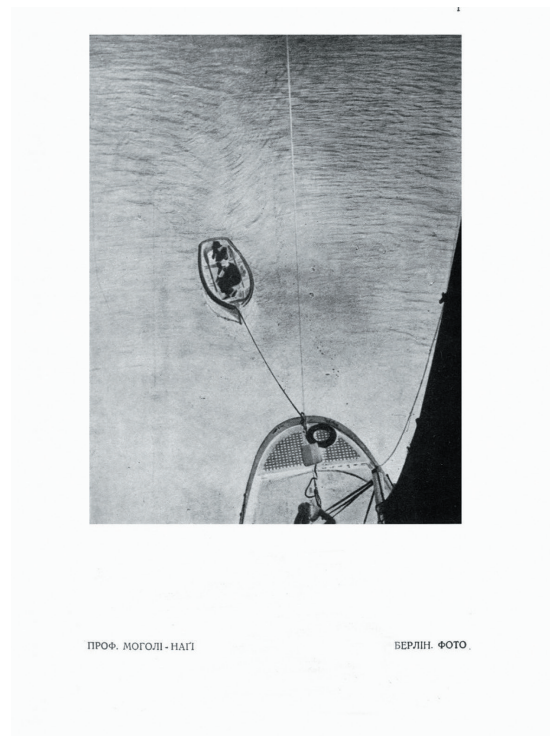
Іл. 9. Л. Могой-Надь, «Берлін, фото», у оригіналі «Lucia Moholy» [Луція Могой], приблизно 1926], надрукована в журналі «Нова Генерація» №2 (1929).



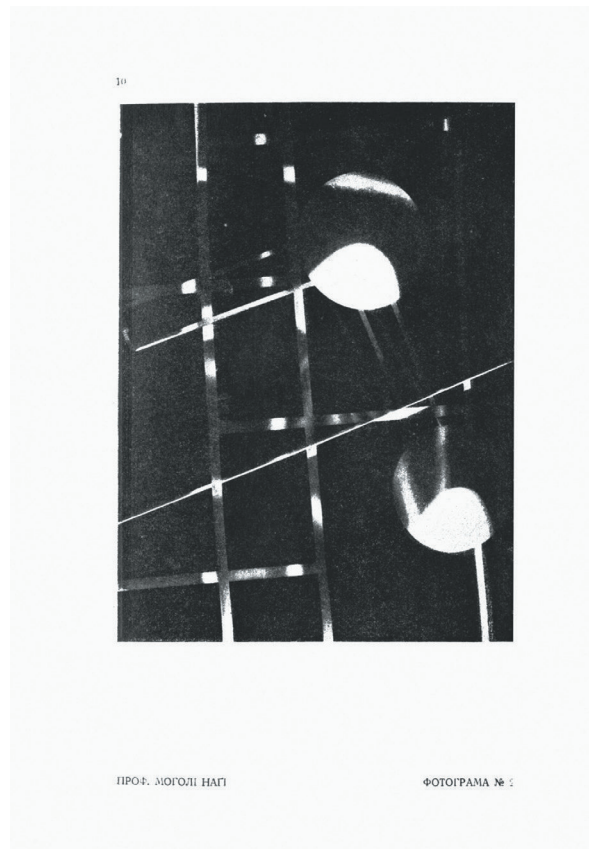
Іл. 10. Леонід Скрипник, «Портрет. 1927», надрукована в журналі «Нова Генерація» №3 (1929).



Іл. 11. Л. Могой-Надь, «Берлін, фото», із серії «Hilde Horn während eines Bauhaus-Ausfluges» [Гільде Горн під час подорожі Баугауза], 1928, надрукована в журналі «Нова Генерація» №2 (1929).

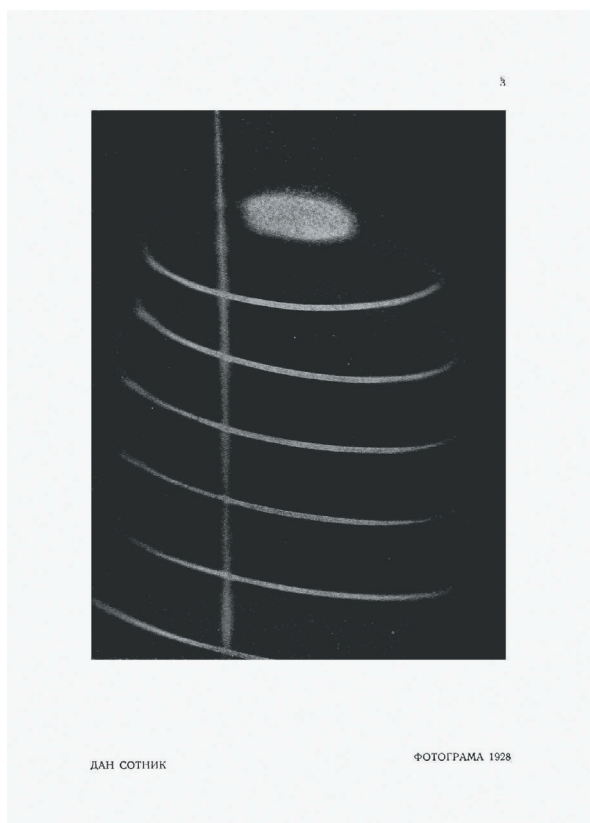


Іл. 12. Л. Могой-Надь, «Берлін, фото», у оригіналі «Boote» [Вітрильний човен], 1927, надрукована в журналі «Нова Генерація» №2 (1929).



Іл. 13. Л. Могой-Надь, «Фотограма №1», надрукована в журналі «Нова Генерація» №3 (1929).

Іл. 14. Л. Могой-Надь, «Фотограма №2», надрукована в журналі «Нова Генерація» №3 (1929).



Іл. 15. Дан Сотник, «Фотограма 1928» (1), надрукована в журналі «Нова Генерація» №1 (1929).

Іл. 16. Дан Сотник, «Фотограма 1928» (2), надрукована в журналі «Нова Генерація» №1 (1929).

Література:

1. Faber, Vera: «Die Rezeption der deutschen Moderne in der ukrainischen Avantgarde. Eine Annäherung in drei Beispielen» // Zeitschrift für Slawistik, 60/2 (2015). — С. 228–241.
2. Faber, Vera: Die ukrainische Avantgarde zwischen Ost und West. Intertextualität, Intermedialität und Polemik im ukrainischen Futurismus und Konstruktivismus der späten 1920er-Jahre. Bielefeld: transcript 2019.
3. <https://www.bauhaus100.de/programm/> (3.2.2019)
4. Gropius, Walter/Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film (= Bauhaus-Bücher, №8). Zweite veränderte Auflage. München: Albert Langen Verlag 1927.
5. Ilnytskyj, Oleh S.: Ukrainian Futurism, 1914–1930: A Historical and Critical Study. Massachusetts: Harvard University Press 1997.
6. Makaryk, Irena: Shakespeare in the Undiscovered Bourn: Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics. Toronto: University of Toronto Press 2004.
7. Moholy-Nagy, László: «fotografie ist lichtgestaltung» // bauhaus. zeitschrift für bau und gestaltung, 2. JG, №1 (1928). — С. 2–9.
8. Моголі Нагі, Владіслав [Moholy-Nagy, László]: «Фотографія є світлове оформлення» // Нова Генерація, №. 3 (1929). — С. 46–51.
9. Mudrak, Myroslava M.: The New Generation and artistic modernism in the Ukraine. (= Studies in the fine arts. The avant-garde, №. 50). Ann Arbor: UMI Press 1986. — С. 191–198.
10. Петрицький, Анатоль: «Оформлення сцени сучасного театру» // Нова Генерація, №1 (1930). — С. 40–42.
11. Редакція Нової Генерації [Ред. Н. Г.]: «Нова Генерація висвітлює...» // Нова Генерація, №3 (1927), на внутрішній стороні обкладинки.
12. Редакція Нової Генерації: «Блокнот Нової Генерації» // Нова Генерація, №. 11 (1928). — С. 225.
13. Сулима, М.: «Біла джерел: Михайль Семенко — редактор ВУФКУ» // Культура і життя, №51 (1987), Неділя, 20 грудня 1987 року. — С. 4.

УДК 75.038(477)(091)

Виктор Гриза /Київ/

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН И ГЕОПОЛИТИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ, ПОВЛИЯВШИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ И КОНСЕРВАЦИЮ НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ

В статье производится краткий анализ трансформации термина «авангард» и его наполнение художественным смыслом через творческие течения конца XIX — начала XX века в Украине на фоне глобальных и локальных исторических преобразований. Основные тезисы автора подтверждают большую роль экономических, политических и социальных катаклизмов в зарождении, развитии и консервации украинского авангарда. Яркость и самобытность этой части всемирного художественного наследия аргументируется вовлеченностью украинских, — родившихся, учившихся, живших и/или работавших в Украине, — художников в мировые креативные процессы. Их роль в пролонгированных за рубежом движениях продолжала возрастать. Вместе с тем, консервация в Украине по политическим и идеологическим причинам к середине 30-х годов века практически обнулила их участие в художественной жизни страны.

Слово авангард — передовой отряд — первоначально входило в словарь военных терминов. Но в 1794 году оно стало названием якобинского журнала. С тех пор политический смысл стал конкурировать с военным. Анри Сен-Симон в статье «Художник, учёный и рабочий» (1825) писал: «Это мы, художники, будем служить вам авангардом» (1). В 1871 году Артур Рембо писал, что «поэзия должна создать совершенно новый язык, объединяющий задачи политического и художественного авангарда» (2, С. 16).

Термин авангард получил широкое распространение в Европе благодаря популярности анархических идей М. Бакунина и П. Кропоткина, которые в 1878 году даже дали название *L'Avant-Garde* своему журналу. «Термин авангард в его художественном значении ... вышел из утопических и анархических идей и в начале XX века был тесно связан с политикой» (2, С. 16).

В результате активных преобразований в Европе во второй половине XIX века возник иной тип взаимоотношения художника и общества. Оставаясь эмоционально ещё вполне под влиянием европейского романтизма, импрессионисты заместили его академическую манеру новаторскими приёмами, признавая ассоциативную связь импрессии с ускорившимся научно-техническим прогрессом.

В 1870 году в Российской империи возникло товарищество передвижников. «...В основе главных идей художников-передвижников были постулаты философского романтизма... Искусство должно быть связано с реальностью напрямую, согласно принципам передвижников, поэтому основными стилями их работ оставались реализм и импрессионизм» (3).

Привычное для России отставание от Запада в социально-экономических преобразованиях в это время начало сокращаться — отчасти благодаря развитию железных дорог и распространению телеграфа, отчасти — из-за отмены крепостного права. Развитие же промышленности Юга в конце XIX века в форме концессий, акционерных обществ и других форм заимствования иностранного (бельгийского, французского, английского, германского и пр.) капитала и вовсе уравнивало возможности для вдохновения, поиска тем и получения обратной связи представителям культуры и искусства. Часть из них находилась в гражданстве Российской империи, часть — Австро-Венгрии, в то же время, испытывая национальные культурные влияния польских, румынских, венгерских, немецких, греческих, еврейских и пр. этносов в местах своего проживания. А впитывать тенденции французской, итальянской и прочих европейских культур к тому времени можно было уже беспрепятственно всем разночинцам непосредственно в географических средоточиях этих культур.

К началу XX века уже передвижники становятся своеобразной классикой изобразительного искусства — картины Саврасова, Серова, Крамского, Репина, Сурикова, Шишкина входят в частные собрания и музейные коллекции, художников поддерживают меценаты-капиталисты, в том числе Павел Третьяков, Савва Мамонтов, семья Терещенко и пр. (4).

Параллельно подрастало новое поколение художников, многие представители которого прошли школу КХУ: Александр Богомазов (родился на Харьковщине в 1880-м), Александра Экстер (родилась в Белостоке в 1882-м, в 1885-м переехала в Смелу, потом в Киев), Александр Архипенко (Киев, 1887 г.), Иван Кавалеридзе (Полтавщина, 1887 г.), Иван Падалка (Черкащина, 1894 г.), Анатолий Петрицкий (Киев, 1895 г.), Александр Тышлер (Мелитополь, 1898 г.), Соломон Никритин (Чернигов, 1898 г.), Василь Седляр (Полтавщина, 1899 г.).

Первые авангардисты сразу поставили себя в один ряд с европейскими знаменитостями участием в Первом «Салоне Издебского» 3 декабря 1909 года в Одессе, потом в Риге, 14 февраля 1910 года в Киеве и далее — в Петербурге. В числе 150-ти мастеров, среди которых были Жорж Брак и Анри Матисс, участвовали и причисляемые ныне к украинскому авангарду Давид Бурлюк, Василий Кандинский и пр.

До того, в 1908-м, прошла уже 35-я выставка передвижников — «Пусто, бледно, серо. Какой-то застой смерти» (5). Она подготовила ожидания разочарованной публики к появлению «агрессии варваров, погубивших культуру этрусков». Были

ли эти новые художники вне своего времени, исключением из него? Мульти-дисциплинарные творцы — живописцы, скульпторы, керамисты, поэты, писатели, хореографы, антрепренеры, издатели, режиссеры, постановщики, декораторы, иллюстраторы? Родоначалники и апостолы кубизма, футуризма, экспрессионизма, конструктивизма, абстрактного искусства в живописи, графике, скульптуре, театре, кино, поэзии, прозе — члены клубов, союзов, объединений и т.д. и т.п.? Нет, Салоны Издебского показали начало новой художественной эпохи, зарождающейся в степях Южной Руси, и выдающихся деятелей этой эпохи. Не менее примечательным был и Второй салон, прошедший в Одессе, Херсоне и Николаеве — сравнительно молодых торгово-промышленных центрах того времени.

«Весной 1910 года Александр Бенуа в рецензии на выставку Союза русских художников разделил всех участвовавших в ней живописцев на авангард, центр и арьергард... он иронически назвал авангардом нескольких молодых москвичей во главе с М. Ларионовым, по его мнению, слишком далеко зашедших вперед по пути разрушения принятых норм в искусстве» (6).

Это было время между двумя (или тремя) т.н. русскими революциями 1905-07 годов и 1917 года, когда вся Европа задыхалась в угаре империалистического экспансизма. Позднее этот угар получит гениальное отражение в текстах Леся Курбаса к телеграфной переключке в «Джимми Хиггинсе». Это был один воздух, которым дышали все художники Европы, — без границ приобщаясь к актуальным знаниям, практикам, течениям, сообществам в Вене, Мюнхене, Париже и т.д. Так, в Мюнхене Василий Кандинский создал общество «Синий всадник». То есть, ранние представители украинского авангарда выросли на одной с европейскими авангардистами арт-сцене и до 1914 года могли свободно циркулировать в общем культурном пространстве.

Например, Вадим Меллер с 1908 по 1912 годы учится в Мюнхенской академии художеств и в студии рисования Хайнриха Книра, где встречает Пауля Клее, который знакомит его с группой Синий всадник. Затем в Париже Меллер учится в студии Антуана Бурделя, становится членом Салона Независимых, а также вместе с К. Малевичем и А. Экстер выставляется в Весеннем и Осеннем Салонах.

Александра Экстер в 1907 году в Париже занималась в академии Гранд-Шомьер и посещала класс портретиста Карло Дельваля. Во время этой поездки у неё сложились дружеские отношения с Пикассо и Аполлинером, а в 1912 году — с итальянским художником-футуристом Арденго Соффичи.

Иван Кавалеридзе совершенствовал художественное мастерство в парижской частной студии Наума Аронсона в 1910–1911 гг.

Знаменательными для этого периода явились теоретические труды Василия Кандинского — «Куда идет «новое искусство» (1911), «Содержание и форма» (1911), «О понимании искусства» (1914): «Сгущался мрак, воздух спирался, выходы замыкались. А непризнанная душа болела. Околотившие себе руки о замкнутые двери безнадежные сами этими же руками душили себя: нет цены жизни. И полилась буйная река насилий, оскорблений, войн, убийств, самоубийств» (7).

Первая мировая война привнесла в творчество многих предчувствие краха мироздания, заставила каждого сделать свой выбор, и он был не только между странами Антанты и Четверного союза. Местоительство было продиктовано, в первую очередь, гражданством, иначе художник, как минимум, мог быть интернирован. В то время навсегда остались за рубежом Александр Архипенко и Соня Делоне.

Вскоре после этого произошла определенная локализация творческих поисков в границах воюющих сторон, купировался до минимума активный до того

взаимообмен, наступил ресурсный дефицит, и в этих условиях логичным выглядит обращение к первооснове изобразительного искусства — народному творчеству.

Так, например, в селе Вербовка с началом войны талантливые народные мастера сотрудничали с уже известными художниками-профессионалами. Чаще это были вышивки по шелку (пояса, шарфы, сумки, наволочки). Результаты были представлены на выставках «Декоративного искусства Южной России» в Москве в 1915 и в 1917 гг. Здесь следует снова вспомнить инерционность культурных эпох — в данном случае романтизма, который проявлял живой интерес к народному творчеству. Поэты и писатели за счет фольклора обогащали и обновляли литературный язык, музыканты тоже много заимствовали. Преобразалось и содержание изобразительного искусства, но уже не только под влиянием фольклора, но и катклизмов нового времени.

В результате Первой мировой войны распались четыре империи — Российская, Австро-Венгерская, Германская и Османская. Не исключено, что именно предчувствие этого вселенского краха подсознательно подсказало Казимиру Малевичу идею супрематизма. Бывшие до того монолитными, государственные образования распались на множество разноокрашенных первоэлементов, балансирующих на весах истории.

События 1917–1921 гг. некоторых художников вытеснили в мирную уже Европу (Экстер — с 1924-го, Кандинского — с 1921-го, Бобрицкого — с 1919-го, Бурлюка — с 1920-го), а оставшихся интегрировали во внутривидовую борьбу творческих союзов. «В Харькове вокруг украинского поэта Семенко собрались остатки советской футуристической армии. Его журнал «Новая генерация» (1927–1930) — последний голос советского авангарда, голос свободный, боевой, европейский. Там сотрудничали Асеев и Маяковский, Брик и Третьяков, Шкловский и Матюшин, Эйзенштейн и Вертов, Татлин и Малевич...» (8). Будучи поставленными властью в жесткие рамки «служения народу», авангардисты либо получили ярлыки «чуждых элементов», — так были потеряны нами режиссер Лесь Курбас, драматург Микола Кулиш, художник Михайло Бойчук и многие другие.

Либо трансформировали свои творческие искания в прикладные жанры (промдизайн, книжную графику, сценографию, архитектуру), — так выжили Борис Косарев, Василий Ермилов, Александр Тышлер, Вадим Меллер, Соломон Никритин, Александр Хвостенко-Хвостов.

Либо научились мастерски собирать из разрозненных первоэлементов супрематизма «нового человека» (*homo soveticus*), воплощая его в монументальных гранях соцреализма — как скульптор и кинематографист Иван Кавалеридзе, вносящий свою лепту в украинское искусство вплоть до апофеоза т.н. «развитого социализма».

Литература:

1. Saint-Simon H. de «Opinions litteraires, philosophiques et industrielles.» — P., 1825.
2. Саруханян А. П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — Т. 1.
3. Сайт <http://www.hudojnik-peredvijnik.ru/>
4. Сайт Киевского национального музея русского искусства http://www.kmrm.com.ua/rus/muzej/istorija_muzeja/17.html
5. Елена Настюк: «Салоны» Издебского: открывая миру Кандинского, Бурлюка, Гончарову» — Энциклопедия сайта <https://artchive.ru/>.
6. Бенуа А. Художественные письма. Выставка Союза. Статья IV // Речь. 1910, 19 марта.
7. Кандинский В. Куда идет «новое» искусство» // Одесские новости. 1911. № 8339. 9/22 февр.
8. Дмитро Горбачов: «На мапі українського авангарду». 06.06.2014 — <http://artukraine.com.ua/a/na-mapi-ukrainskogo-avangardu/#.XT7cisN1PIU>

УДК 75.038.14:7.071(476.5) «19»

Татьяна Котович /Витебск, Беларусь/

УНОВИС — КВАДРАТ

Система УНОВИСов (1920–1922) — Утвердители нового искусства, партия Малевича, объединение, школа в Витебске, претворяла в жизнь мозговую, умочную, подобную замкнутой/открытой локальной сети действующую живую субстанцию. Безусловно, она походила на российские союзы второй половины XIX — первого десятилетия XX вв., где центром существования была выставочная деятельность. Передвижники становились акционерами своего общества, кроме того, просветительная задача сопрягалась с их профессиональными интересами. Символисты и авангардисты были модераторами, агитаторами, эпатажными двигателями своих художественных взглядов, они клином взламывали социокультурное пространство.

Малевичская система, основанная на опробованной схеме, дополняла её серьёзным отличием — особой педагогической базой.

На Первой Всероссийской конференции учащихся и учащихся летом 1920 года в Москве активизировалась идея создания сети УНОВИСов. Очень быстро Малевич стал создавать уновистский союз с филиалами в других городах России. Главным центром оставался Витебский УНОВИС с Малевичем во главе, но сама идея супрематической силы/устремления/амбициозности ветвилась. Филиалы на базе СВОМАСов (Свободных художественных мастерских) образовались в Перми, Екатеринбурге, Саратове, Самаре, Смоленске, Одессе. В Москве это были художники Сенькин и Клуцис, а в Петрограде — ученики Матюшина. СВОМАСы, образованные учениками Малевича по мастерским в Москве, товарищами по художественным объединениям и совместным проектам, стали центрами влияния супрематической идеи. В Витебске у группировки наличествовал устав, печать, регистрация. СВОМАСы в других городах не регистрировались в качестве утвердителей нового искусства, но были ими в своей яркой авангардной настойчивой деятельности.

Уже за пределами витебской малевичской педагогической истории в письме К. Рождественского Юдину читаем: «На 5 систем Казимир смотрит как на школу, которую должен пройти каждый культурный художник нашей современности. <...> А кто пытался через старое подойти к новому, что с ними получилось? <...> Но кому из них Вы доверитесь, с тем и пойдете вместе до "самоопределения". <...> Поэтому я <...> беру всю дорогу К(азимира) для себя как начало <...>» (1, С. 469).

После отъезда Малевича и его учеников в Петроград и формирования там новой малевичской структуры в письме из Витебска оставшийся Иван Червинка подчёркивал: «<...> получаю с почты письмо от Раяка немного странного содержания. Он пишет, что свершился такой факт, что Уновиса больше нет, и подчеркивает это нет. Но мое мнение, что Уновис был и будет, но группа этого Уновиса скомплектуется так, что о разрыве ее не может быть и речи. Пусть будет это 3–5 человек одной мысли, одной воли, а затем уже тысячи, но это будет тогда, когда мы вырастем настолько, что работать будем на всех жизненных фронтах» (2, С. 146).

В Витебске же эта история возродится через 60 с лишним лет, когда будет создано творческое объединение КВАДРАТ. Объединившись в



В первом ряду: В. Шилко, А. Малей, А. Досужев.
 Во втором ряду: В. Михайловский, Ю. Руденко, Т. Руденко, В. Чукин.
 В третьем ряду: В. Счастный, Н. Дундин, А. Слепов

КВАДРАТ, художники позиционировали свою группу как неформальное товарищество. Концепцией деятельности стало: 1) база — на основании Витебского супрематического ренессанса (термин Е. Ковтуна); 2) постмодернистские тенденции; 3) формирование художественно/эстетического моста между 1920-м годом и 1980-ми гг.; 4) стремление спаять временные отрезки, преодолеть временную бездну между авангардом и искусством 1980-х гг.

КВАДРАТ был организован 16 марта 1987 г. В его состав вошли А. Малей (лидер и организатор объединения), Н. Дундин (ответственный секретарь объединения), А. Слепов, А. Досужев, В. Михайловский, В. Чукин, В. Счастный, В. Шилко, Ю. Руденко и Т. Руденко.

Татьяна и Юрий Руденко, Виктор Михайловский вышли из КВАДРАТа через два с половиной года, и более четырех лет объединение работало в составе семи человек до 17 марта 1994 года.

Как отмечает в своей программной статье А. Малей, «объединение КВАДРАТ заполнило паузу в почти столетие, и все возвратилось на круги своя: тот же ликбез, акции и просветительские выставки на фоне тоталитарного сознания и старого социума. У КВАДРАТа и УНОВИСа одна социально-историческая линия, одна страна и один город, одна общая культура, поэтому эти два объединения в культурологическом аспекте представляют одно целое — альфу и омегу одной культуры, противостоящей одной разрушительной силе — тоталитарной идеологии» (3, С. 54).

КВАДРАТ был первым объединением в республике, которое заявило о себе официально. «110 лет К. Малевичу» — это было их первое коллективное выступление, для которого готовили специальную информацию (встречи с близкими Малевичу людьми, сбор материалов и пр.). Сам представленный тогда в выставочном зале проект представлял собой замкнуто/разомкнутое интеллектуальное пространство.

Члены творческого объединения КВАДРАТ сошлись воедино не вдруг, не случайно, не потому, что это сделалось актуально/модным в середине 1980-х гг., они вместе учились на художественно-графическом факультете Витебского института им. С.М. Кирова, они все — люди одного поколения, сверстники, сформированные противостоянием официозу в их ранних мастерских, где всегда поддерживался интеллектуальный уровень — философствование, определённые эстетические пристрастия и обязательное содружество. И эта сообщная платформа также стала основанием деятельности КВАДРАТа.

Афиши УНОВИСа, фото уновистов, декларации авангардистов были размещены на той первой КВАДРАТовской выставке в виде инсталляций. Это не было пространством памяти, дани уважения или восстановления исторических фактов, хотя и было всем этим, — принципиально то, что весь фотоматериал, аудиозаписи и собственные художнические выступления включали всё представленное в нынешние/современные эстетические реалии, вдвигали всё это в художественную реальность самих произведений участников КВАДРАТа. Время/пространство таким образом смыкалось, скручивалось, вбирало в себя не только прошлое, не только работы и напряжение художников, но ещё и пришедших зрителей, и всю витебскую среду. И расширяло и углубляло поле сознания, собственное и зрительское.

Коллективное творчество группы сложно было сразу осознать и определить как приоритетное в сравнении с индивидуальным на совместных выставках выявлением/представлением каждого художника и его собственной концепцией. В интервью и фильмах создавалось ощущение, что акции — это некий фон, «сценография» для возникновения сгустков сознания каждого художника. Однако со временем становилось очевидным, насколько важны и насколько настойчивы именно эти совместные действия — для осмысления истории первого витебского ренессанса и для включения в историю второго витебского ренессанса. Их размышления, откровения, их рассуждения сделались тем самым центром смысловой активности, которая и удерживала повышенное внимание к КВАДРАТу тогда, во второй половине 1980-х гг. и потом, когда в течение семи лет КВАДРАТ удерживал в городе сильное поле сознания.

Были осуществлены проекты:

- «Природа и культура» (1989 г.);
- «70 лет УНОВИСу» (1990 г.);
- «Посвящение Шагалу» (1990 г.);
- «Искусство и природа» (1992 г.);
- «Стена Малевича» (1992 г.);
- «115 лет Малевичу» (1993 г.);
- «Посвящение 120-летию Малевича» (1998 г.).

Акции «Мыслитель», «Зона», «Птицы», «Гнездо», «Кладбищенские ворота», «Посвящение Мастеру», «Окраина», «Стена», перформансы «Се-



Акція (перформанс) творчого об'єднання КВАДРАТ «Утверждение жизни», 1989 г. (фото И. Барсукова)

зон кислотных дождей», «Утверждение жизни», «Ров», «Бочка Диогена», «Воздух» создавали мощное излучение. И тогда, когда зрителей не было, а оставались потом только фотографии, которые и сконцентрировали это излучение, это напряжение воли художников и их отношения к миру. И тогда, когда вокруг акционистов/перформеров создавалось плотное кольцо наблюдателей, которые включались в поле сознания, из центра его исходящего.

В КВАДРАТ объединились уже сложившиеся витебские художники, каждый со своей ярко выраженной индивидуальностью, они же — поэты, литераторы, теоретики, интеллектуалы, коллекционеры, и в этом смысле **Квадрат является наследником объединения Супремус**. Идейные позиции КВАДРАТа

изложены в многочисленных публикациях Александра Малая и его теоретическом труде «Обратная информация». А коллективные акции, что сами художники считали концентрацией современных представлений в искусстве и концентрацией витебского времени, **являются наследием УНОВИСа**. По утверждению А. Малая, «Квадрат» продолжил реализацию идеи УНОВИСа «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на наших ладонях» и придал утопическому лозунгу УНОВИСа действенный смысл своим участием в ниспровержении социальной утопии» (4, С. 165).

Студии Малая (государственные и частные) с их образовательной программой напрямую **наследуют УНОВИСу** и именно образовательной уновисской программе. И это уже новый во времени этап великолепной уновисской истории.

Программа Малая «Современное искусство» рассчитана на четыре года обучения детей с 12 лет и предполагает формирование духовной и всесторонне развитой личности, способной воспринимать и понимать современное искусство и художественные направления, которые определили и сформировали культуру XX века. Разработана она на основании спецкурса «Современное искусство» для 8–11 классов и апробирована в средней школе №25 Витебска с художественным уклоном. Тогда во второй половине 1990-х гг. Малей создал там кабинет/музей УНОВИСа, представлявший собой философское пространство, где собирались ученики, сотоварищи, художники и простые посетители, погружавшиеся в поле сознания. Сам художник вспоминает об этом: «Комната в 25 СШ, где проходили мои занятия, была пуста. А у меня сохранились фотодокументы об УНОВИСе, переснятые из книги Ларисы Жадовой, предназначенные для инсталляций к проекту «Квадрата», посвященного 110-летию К. Малевича в 1988 году. Это были большого формата чёрно-белые снимки афиш УНОВИСа и фотопортреты его участников. Я предложил директору оформить класс именно этими снимками. Используя рейки как чёрные линии я сделал супрематический



Акція в честь 120-ліття Казимира Малевича

рисунок: большой треугольник и линии, которые пересекали треугольник, создавая конструкцию с окнами. В эти «окна» и были помещены фотографии, наклеенные на твёрдую основу. В результате в классе возникла серьёзная информационная супрематическая композиционная структура».

В 2005 году программа «Курс современного искусства» вышла на областной уровень, был обобщён опыт работы и проведены курсы для учителей области.

Задачи программы:

- развитие способности художественно-образного восприятия произведений со-временного искусства;
- создание условий для формирования умений и навыков в области исследования эстетических и художественных закономерностей развития художественных стилей и направлений классического авангарда;
- формирование и совершенствование знаний о новейших тенденциях в современном искусстве, а также эстетического вкуса учащихся;
- содействие развитию умений и навыков в художественно-творческой и конструкторско-дизайнерской деятельности.

В 25-й витебской средней школе сохранилось художественное пространство по малевичскому образовательному образцу: весь холл верхнего этажа заполнен размещёнными на стенах работами учеников — произведениями, сгруппированными по теоретическим таблицам Малевича от сезаннизма через кубизм/футуризм к супрематизму.

Таким образом, «нейросеть» УНОВИСа, созданная Малевичем в 1920 году, жёстко сконструированная как настойчивый художественный проект, но рассеянная временем/соцумом, проявилась через пол

столетия и именно в Витебске. В этой ситуации проросло не просто структурное малевичское зерно организации, здесь особенно важным является следующее: 1) актуальной оказалась именно подобная программа/группа, действенная в момент слома социальной системы. Идеологическая организация, как КВАДРАТа, так и УНОВИСа (УНОВИСов) — это политическая/художественная солидарность клином врубаящихся в параметры существующего вокруг режима. 2) скрытой, латентной, до поры не проявленной оказалась собственная малевичская духовная составляющая — Белый Супрематизм. Настойчивость именно этого проекта и сделалась в Витебске самым существенным ядром всей «нейросети» — актуализация духовного мира человека, его сознания.

Литература:

1. Лев Юдин. «Сказать — своё...»: Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников. — М., 2017.
2. В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. / авт.-сост. каталога Л. Вострецова и др. — СПб, 2000.
3. А. Малей. Творческие объединения Витебска: «Квадрат» и УНОВИС — социум и искусство / Искусство и культура. — 2012. — № 5. — С. 43–59.
4. А. Малей. Витебский «Квадрат»: художественное исследование нонконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987–2000) — Мн., 2015.

УДК 75.038(477)(091)

Вікторія Ловак /Київ/

«БЛАКИТНА ЛІЛІЯ»: ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Однією з найбільш прикметних характеристик першої чверті ХХ століття в Україні є потужний культурний вибух, який чи не найяскравіше проявив себе у царині образотворчого мистецтва. Американський дослідник британського походження Джон Боулт так характеризує художній рух в Україні на початку ХХ століття: «1910-1920 роки були розквітом культурного життя в Києві, Одесі та Харкові, цікавих художників було море, художні рухи часто мали незвичайний, провокаційний характер, художня продукція була дивною і прекрасною» (1). Цей строкатий, складний та багатогранний процес не виникнув одномоментно. Для його цілісного розуміння необхідно прослідкувати не тільки традиції та підґрунтя, на якому він виростав, а й ті точки зламів, що були його передвісниками і, по суті, готували цей процес та задавали траєкторії його розвитку.

Тогочасний географічний ландшафт українського авангарду складали Київ, Одеса, Львів та Харків. При цьому одним з найпотужніших центрів українського модернізму та авангарду був саме Харків, а однією з таких точок зламів була харківська студія «Блакитна лілія» («Голубая лилия» — рос.), започаткована Євгеном Агафоновим (1879–1955).

Харківська студія «Блакитна лілія» була непересічним явищем в історії розвитку українського модернізму на початку ХХ ст. Саме тому її діяльність

давно привертає увагу мистецтвознавців: творчість Євгена Агафонова докладно аналізує Лариса Ставицька (2), розглядає у контексті виставкової діяльності Людмила Соколюк (3), діяльність студії у рамках харківського авангардового руху висвітлює Тетяна Павлова (4), роботи членів студії у контексті української графіки початку ХХ століття представляє Ольга Лагутенко (5). Попри значний інтерес з боку мистецтвознавців, залишаються значні лакуни як з боку фактажу, так і з боку цілісного та комплексного сприйняття студії «Блакитна лілія» як явища та осмислення його місця і ролі в розвитку культури України першої чверті ХХ ст.

Найімовірнішим часом заснування студії «Блакитна лілія» є кінець 1907 року (6). Господарем та керівником студії був художник Євген Андрійович Агафонов. Після закінчення Академії Мистецтв у Петербурзі Агафонов повернувся в рідний Харків, де на вулиці Чернишевська, 33 (7) батько побудував йому майстерню з верхнім світлом та боковим заскленням. Саме в цій майстерні Агафонов відкрив студію «Блакитна Лілія», де працював сам та викладав.

Кількість відвідувачів студії була різною. Вже в 1908 році в студії навчалося 24 учні (8). Головний контингент складали студенти. Гордєєв, студієць і пізніше відомий мистецтвознавець, згадує, що основну групу відвідувачів складали він, В.І.Пічета, Терентьев, О.О.Рибніков; також студію відвідували М.М.Синякова-Уречина, А.М. Уречин, Лукьянов, П. Батневський, О. Гатов, В.В. Третьяков, П.Г. Коротов, Н.І. Надеждіна, Ф.І. Надеждін, П.Ф. Оболенцев (9). Нерегулярно у студії працювали В. Єрмілов (10) та Б. Руднев. У 1909 році студію також відвідував Богдан (Божидар) Гордєєв (11). Крім цього, у архівних документах згадуються такі студійці як Васільєв, Павлова (12), Олена Чирикова (13), Ніна Кравцова (14), М.Лібаков (15).

Студія Агафонова була відкритого типу, тобто окрім постійного складу учнів та художників, які платили за відвідування студії помісячно, приходили разові відвідувачі, які платили за кожен окремий сеанс. Двічі на тиждень по 3 години вдень проходили заняття живописом і двічі на тиждень по 2 години ввечері — малювання. Відпрацьовувалися, головним чином, оголені чоловіча та жіноча натури (16).

Поступово з невеликого гуртка студія перетворюється на повноцінного гравця, який впливає на культурний ландшафт міста. Уже в 1908 році учасники студії були запрошені на виставку «нового мистецтва» до Києва (17). А в січні — лютому 1909 року на художній виставці «Блакитної лілії» у Харкові було представлено 120 робіт Агафонова та його підопічних (18).

Студія була не лише навчальним осередком, а й центром культурного життя Харкова. Після сеансів малювання часто влаштовували чаювання. Приходили художники, артисти, музиканти, велися дискусії про художників, мистецтво, виставки. Самі студійці влаштовували вечірки, на які за-



Є. Агафонов. Автопортрет.

прошували гостей, займалися постановками спектаклів, до яких готували власні п'єси.

Крім цього, Агафонов мав досвід роботи театральним декоратором і паралельно зі студією «Блакитна лілія» у 1909–1911 роках існував театр «Блакитне око» («Голубой глаз» — рос.). У театрі відбувалися не тільки вистави, а й публічні лекції, присвячені сучасному мистецтву.

У 1911 році студійці видали літературно-художній альманах «Блакитна лілія», на сторінках якого розміщувалися репродукції творів Агафопова — «Автопортрет» (Іл. 1), «Зелене з синім», його графічні портрети авторів, які друкувалися у виданні: Коротова, Прокоповича, Сторожа. Також в альманах було вміщено гравюри, зроблені за малюнками Марії Синякової-Уречиної, різані Дмитром та Божидаром Гордєєвими.

Крім того, що Агафонов ще до першої світової війни цілком реалізувався як художник, він був ще й талановитим педагогом, про що свідчить його діяльність як учителя та керівника студії. Учні Агафопова мали величезний пієтет до майстра, якого називали Маестро, про що неодноразово згадували дослідники творчості Агафопова (19). Так само і для Агафопова викладання в студії не було формальністю. Художник захоплювався процесом, із повагою ставився до своїх учнів, називаючи їх на ім'я та по батькові, створював особливу атмосферу студії, піклувався про студійців навіть після завершення своєї педагогічної діяльності. У листуванні з Гордєєвим він постійно шле вітання «нашим» (студійцям), передає для них невеликі подарунки. У 1914 році Агафонов кілька разів нагадував Дмитру Гордєєву: «На залишок від 100 руб. купи різнокольорових олівців по 10 коп. основних кольорів (...) скільки вийде по-парно, т. щоб можна було розділити їх між Манею і Шурою (Синяковими — В. Л.); буде час занести їх до наших» (20).

Відмінністю та особливістю студії «Блакитна лілія» був склад її учасників. У студії відбулося становлення низки особистостей, які згодом мали значний вплив не тільки на розвиток образотворчого мистецтва, скільки на формування культурного та наукового поля України. Серед тих, кому вдалося найповніше самоздійснитися, були Марія Синякова, Дмитро Гордєєв, Борис Руднев, Олександр Гатов, Олексій Почтенний, Олексій Рибніков. Саме в студії Агафопова вони навчалися та спілкувалися, адже це

були не лише інтенсивні заняття, а й середовище, в якому виникали та обговорювались ідеї, формувалися смаки та вподобання. Плетиво цих зв'язків поширилося на різноманітні сфери культури.

Особливе місце серед студійців «Блакитної лілії» займали сестри Синякови. Ще до того, як вони стали музами російських футуристів, вони стали музами харків'ян. Саме тут відбулося становлення однієї з найвідоміших українських нео-примітивісток Марії Синякової-Уречиної. Перші кроки в цьому напрямку вона робить саме у студії Євгена Агафопова.



Дмитро Гордєєв згадує про Марію Синякову: «Рія (Марія Михайлівна) Синякова з молодю показала себе талановитою художницею в пошуку, в першу чергу рисувальницею. Почавши з модерністичних наслідувань Бердслі, вона довго і наполегливо працювала над малюнком із натури, пройшла фази захоплень і старовинним, і новітнім живописом. Під час мого останнього відвідування Москви я мав нагоду бачитися з Рією та оглядати її нові роботи — натюрморти і пейзажні етюди; і ті й інші, як я і очікував, виявилися вельми цікавими, деякі ж безсумнівно музейного рівня» (21).

Марія Синякова тільки з першого погляду вписується в концепцію жінки в декадансі (22). Хоча в ній є й типові риси жінки доби, такі як стихійність, природність, сексуальність, рафінованість, але насправді ця жінка створена не для того, щоб її споглядали. Це жінка — художник, а не просто прекрасне загадкове творіння. Вона сама — творець і експериментатор, що кидає виклик суспільству і своїм буттям, і пошуком нового художнього вираження («Війна», 1914 р.).

Незмінним багаторічним старостою студії був Дмитро Петрович Гордєєв, пізніше — вчений, мистецтвознавець, дослідник культури Грузії. Після закінчення історико-філологічного факультету Харківського університету Гордєєв, паралельно із заняттями у студії Агафопова, кілька років працює асистентом в університеті. Протягом 1918–1922 років він працює ад'юнктом Кавказького історико-археологічного інституту. У Тифлісі Гордєєв долучається до футуристичної групи «Фантастичний кабачок», друкується в авангардному часописі ARS, займається поширенням футуристичних ідей. У 1933 році Гордєєв був репресований у справі Скрипника, відбував заслання у Бамлазі, працюючи художником при видавництві (23). Художні здібності, розвинені у студії Агафопова, допомогли Гордєєву врятувати життя — він мав персональну виставку та як ударник був звільнений достроково у 1936 році.

Також одним із членів студії був видатний графік Федір Іванович Надеждін, який до сьогодні залишається мало відомим. За професією Федір Надеждін — капітан далекого плавання. Плавав переважно у південних морях, відвідував Індію, Китай, Японію. Приблизно кожні два роки його корабель повертався до Одеси, і Надеждін приїжджав до Харкова, де відвідував студію Євгена Агафопова.

Надеждін захоплювався гравіюванням, переважно на лінолеумі. За часів відвідування студії майстер перебуває під впливом графіки Фелікса Валлотона, «будує зображення на контрастних зіставленнях великих площин білого і чорного» (24). Сюжети його гравюр навіяні мистецтвом екзотичних країн. Тематична та стильова рецепція Надеждіна йде не опосередковано, через французів, а напямую. Часто Надеждін привозив зі своїх довгих мандрівок вже готові роботи.

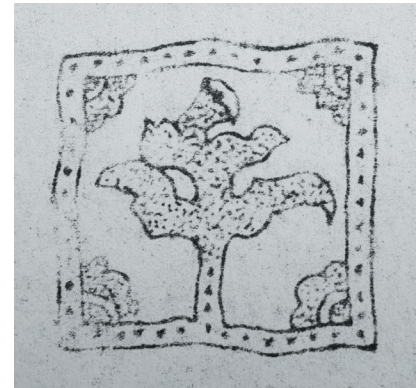
Олексій Рибников (1887–1949) після навчання у Агафопова перебрався до Москви, де займався у М.Ларіонова та створив низку робіт під впливом його «лучізму». Та найбільших успіхів він досяг як реставратор, керівник реставраційної майстерні Третьяковської галереї протягом 30 років, автор методики фактурної фотозйомки для експертизи та атрибуції картин, поширеної і сьогодні (25).

У студії Агафопова займався і його друг, Борис Кузьмич Руднев (1879–1944), за освітою інженер-технолог, який у 1918 році перебрався з голодного Харкова до Лебедина, де спочатку працює у Лебединському ху-

дожньо-історичному музеї ім. Т. Г. Шевченка, який згодом і очолює. Руднев доклав багато зусиль до збирання колекції музею, основу якої склали націоналізовані приватні зібрання з колишніх поміщицьких маєтків Анненкових, Бразолів, Капністів, Красовських, Хрущових. Саме Руднев зберіг колекцію музею під час Другої світової війни, вдавшись до досить неординарного кроку — відкривши музей для відвідувачів у окупованому німцями Лебедині (26). Дотепер у Лебединському міському художньому музеї, який носить ім'я Бориса Кузьмича Руднева, зберігаються два його портрети, написані Євгеном Агафоновим — «Осінні рефлексії» (1904 р.) та «Біля роялю».

За своєю стилістикою «Блакитна лілія» — це проект модерну. При цьому, уже в самій печатці «Блакитної лілії» закладено візуальну характеристику процесу творчого пошуку студійців. Квітка лілії, поряд із ірисом та цикламеном — типовий символ стилю модерну (а саме його флоріальної течії), що підкреслює динаміку, ріст, рух. Але на відміну від типової модерної лілії, «блакитна лілія» на печатці студії дещо асиметрична, гостра, більшою мірою схематична. Їй не властива елегантність, пластичність та витонченість, характерні для типових представників ар нуво (див. Х. Обрист, «Цикламен» (1895)).

Блакитна лілія виростає з квадрата, що обмежує квітку своїми рамками, і є свого роду символом обмежень, із яких так і не вийшли учасники студії. Квадрат із внутрішніх сторін прикрашений простим декоративним малюнком, співзвучним як народному декоративному мистецтву, так і модерну, з якого виростає лілія і який є частиною рамки-обмеження. Саме на цій амбівалентній основі (традиція, яка живить і водночас обмежує) і постає «Блакитна лілія». Її асиметричність, схематичність (квітка не ідентифікується з класичною лілеєю, радше з будяком, який і став символом-наступником студії), а також динаміка символізують пошук нового, контрастного, спираючись на естетику модерну.



Інтереси, вподобання та смаки Агафопова та студійців формувалися під впливом типових рупорів модерну — «Міра іскусств», «Аполлона», «Золотого руна». У 1914 році Агафонов цікавиться Францем Штуком та Максом Клінгером (27). Дмитро Гордєєв зазначає, що ще в часи «Блакитної лілії» його власні естетичні смаки формувалися під впливом Рьоскіна і Стасова (28).

Попри модерновий бекграунд, Агафонов вже у 1911 році мав широкі контакти з московськими авангардистами. У 1912 році Агафонов виставив 16 своїх робіт разом з «Бубновим валетом» у Харкові на виставці харківського художнього об'єднання «Кільце». У 1913 році він виставляється з «Бубновим валетом» у Москві. До нас дійшла тільки репродукція його роботи «На полі» («Дівчата»), представленої на виставці в Харкові. І тут, як зазначає Л. Соколюк, Агафонов виходить за стильові дефініції модерну, оскільки ступінь перетворення, зміни натури у нього більш значний, ніж у майстрів модерну (29).

Як показує дуже стислий огляд діяльності студії, «Блакитна лілія» започаткувала ціле плетиво зав'язків та впливів не тільки на харківське мистецьке коло, а і на загальноукраїнське. «Блакитна лілія» стала першим культур-

ним осередком в Україні, де поєдналися професійне художнє навчання, виставкова, літературно-видавнича і театральна діяльність, неформальне живе спілкування та дискутування. Всі ці види діяльності співіснували в різному обсязі, але така синтетичність саме на той час була не властива українському культурному полю. По суті, студія Агафонова стала одним з перших витоків, слідом за яким уже протягом кількох років народилася велетенська, стрімка і потужна ріка, що прорвала греблю українського провінціалізму і під узагальнюючими поняттями «український модернізм» та «український авангард» внесла свій вагомий і на сьогодні ще недостатньо оцінений вклад у скарбницю світового мистецтва.

Література:

1. Боулт Д. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні. // Український модернізм 1910–1930 / Альбом. — Хм.: Галерея, 2006. — С. 7.
2. Савицкая Л. Л. На пути обновления: Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Нац. техн. ун-т «ХПИ». — Х.: ТО Ексклюзив, 2003. — С. 269–339.
3. Соколюк Л. Д. «Бубновый валет» на выставке «Кольца» (Харьков 1912 г.) / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. — 2011. — № 7. — С. 175–181.
4. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Х.: Графпром, 2014. — С. 41–57.
5. Лагутенко, О. Українська графіка ХХ століття. — К.: Грані-Т, 2011. — С. 22–23., Лагутенко, О. Українська графіка першої третини ХХ століття. — К.: Грані — Т, 2006. — С. 65–73, 77–81.
6. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі — ЦДАМЛМ України). Ф.553, оп.1, спр. 30, арк. 2.
7. Там само. Спр. 6, арк. 12.
8. Утро. — 1908. — 24 жовтня (№ 574). — С.4.
9. ЦДАМЛМ України. Ф. 553, оп. 1, спр. 6, арк. 24.
10. Там само.
11. Там само. Спр. 35, арк. 17 зв.
12. Там само. Спр. 143, арк. 1 зв.
13. Там само. Спр. 135, арк. 1.
14. Там само. Спр. 131, арк. 1.
15. Там само. Спр. 132, арк. 1.
16. Там само. Спр. 6, арк. 12.
17. Утро. — 1908. — 24 жовтня (№ 574). — С.4.
18. Утро. — 1909. — 10 лютого (№ 662). — С.5.
19. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Харків: Графпром: Друкарня «Мадрид», 2014. — С. 43.
20. ЦДАМЛМ України. Ф. 208, оп. 2, спр. 90, арк. 8.
21. Там само. Ф. 208, оп. 2, спр. 67, арк. 6 зв.
22. Кабанов А.А. Образ женщины в декадентском искусстве. // Знание. Понимание. Умение. — М., 2009. — С. 246.
23. ЦДАМЛМ України. Ф. 553, оп.1, спр. 5, арк. 39.
24. Лагутенко, О. Українська графіка першої третини ХХ століття. — К.: Грані-Т, 2006. — С. 67.
25. Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Х.: Графпром, 2014. — С. 47.
26. Побожій С. З історії українського мистецтвознавства. — Суми: ВТД «Університетська книга», 2005. — С. 170.
27. ЦДАМЛМ України. Ф. 208, оп. 2, спр. 90, арк. 6.
28. Там само. Спр. 67, арк. 45.
29. Соколюк Л.Д. «Бубновый валет» на выставке «Кольца» (Харьков 1912 г.) / Л.Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство.

УДК 7:061.23(477-25)(=411,16) «1917/1924»

Лариса Амеліна /Київ/

НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ МИСТЦІВ КУЛЬТУР-ЛІГИ

Є країни, що роками залишаються поза новинами і тому наче поза реальністю, як кажуть американці, — «off the map», тобто «поза картою». Україна давно не відноситься до таких... Свое місце в світі посіла українська культура — глибинна, різноманітна, багатонаціональна, в чомусь неповторна: з власною мовою, традицією, фольклором. Українська земля подарувала світу видатних мистців авангарду, серед яких було чимало художників єврейської національності. На початку ХХ ст. інтенсивні пошуки сучасної пластичної мови в передачі нових космічних відчуттів проходили на тлі агонізуючої імперії. «Росія в полум'ї і ми з нею» — писав геніальний Марк Шагал. Проте складні соціально-політичні умови не стали на заваді культурному відродженню: навколо національної ідеї згуртувались як українські, так і єврейські мистці. Перші об'єдналися в 1917 р. під дахом Української академії мистецтв, другі ввійшли до Художньої секції київської Культур-Ліги — єврейської культурно-просвітницької організації, офіційно зареєстрованої в січні 1918 р. Ідеологи їдишизму на чолі з літературознавцем Нахманом Майзелем ставили за мету національну самоідентифікацію на основі єдиної мови й культури та перетворення єврейства із пригніченої у російській імперії нації «на нового члена великої спільноти світової культури» (1, С. 35). Культур-Ліга об'єднала навколо себе письменників, акторів, музикантів, художників, діячів театру, педагогів, бібліотекарів; всього було сім секцій. Аналогічно київській організації з'явилися Культур-Ліги в Харкові, Одесі, Чернівцях та в інших містах, загалом по всьому світу — навіть у Мексиці та на Далекому Сході. Це був глобальний проект без державних кордонів, фінансований Американським «Джойнтом» (єврейський об'єднаний розподільчий комітет працює з 1914 р. по сьогоднішній день).

Культурне життя Києва тої бурхливої епохи характеризується небувалою концентрацією інтелектуальних і творчих сил. У наелектризованій новими ідеями атмосфері формувалась молода генерація єврейських художників, яким було трохи більше 20 років: Б. Аронсон, М. Епштейн, Е. Лисицький, С. Нікрітін, І. Рабинович, І.-Б. Рибак, О. Тишлер, Й. Чайков, С. Шор, Н. Шифрін та інші. Пізніше приєднався до Культур-Ліги визнаний Парижем Абрам Маневич — видатний живописець тоді був обраний професором Української академії мистецтв, яскравий представник імпресіонізму і модерну (Іл. 1 кол.). Треба відмітити, що молодь орієнтувалася на здобутки метрів — своїх попередників, мала добру професійну підготовку: більшість закінчила Київське художнє училище, не оминули студію Олександра Мурашка (1913–1917) і найголовніше — відвідували знамениту студію Олександри Екстер, яка виявила себе талановитим педагогом, часто прямо за мольбертом демонструючи учням ази кубізму. «Екстер була переконана, що кубізм — перший і єдиний напрямок у живописі після Ренесансу, який здійснив глобальні зрушення в розумінні композиції: кубізм утверджував площину картини як домінуючу цілісність — зонам речовим і зонам просторовим поміж предметами надавала однакове значення» (2, С. 61). Олександра Екстер мислила кубістичними категоріями, де головним була сама

живописна форма, і, по суті, її студія була академією авангардизму, бо всі новації у царині живопису та сценографії «амазонки авангарду» мали великий вплив на єврейську молодь. До речі, в організованій нею ще в 1914 р. разом з О. Богомазовим і Д. Бурлюком виставці «Кільце» брали участь майбутні культур-лігівці Сара Шор, Нісон Шифрін та Ісаак Рабінович. Останній став помічником Екстер у роботі студії. Його портрет — енергійної, талановитої молодої людини — замалював О. Мурашко (теперішнє місцезнаходження невідоме).

Концептуальні засади нового єврейського мистецтва були оприлюднені в 1919 р. в журналі «Ойфтанг» (в перекладі з їдиш «Світанок»). Автори статті «Шляхи єврейського живопису» Борис Аронсон та Ісахар-Бер Рибак проаналізували картини старшого покоління художників: Шагала, Альтмана, Фалька, і прийшли до висновку, що пріоритетними для єврейського мистецтва є не стільки тема, а пластична мова, саме ритм, динаміка, колір, фактура матеріалу. «Щодо картини, — писали вони, — неприпустимо змішувати поняття форми та змісту. Це діаметрально протилежні речі. Наскільки перша важлива й необхідна, настільки ж друга незначна... Без форми картина є не більше, ніж звичайним полотном» (5, С. 65). Єврейський стиль мав поєднати «модерні універсальні пошуки з духовною силою нації». Різні за стилістикою й живописною манерою картини Рибак, Нікрітіна, Тишлера, Лисицького свідчили про опанування ними новаторських прийомів кубофутуризму, неопримітивізму й експресіонізму. «Місто» 1917 р. Ісахара-Бера Рибак — це яскрава, експресивна, динамічна композиція, де різної конфігурації кольорові площини заповнили всю поверхню полотна (л. 2 кол.). Тут «синтетичний» кубізм поєднав у єдине ціле окремі елементи, взяті з реальності: типовий міський краєвид з церквою. Взагалі Рибак вміло підпорядковував стилістику, живописний лад своїх творів під сюжетну канву, зокрема, картина «Весілля» написана в дусі Шагала, зовсім по-іншому вирішено серію картин, присвячених єврейським погромам. Художник свідомо тут обирає лаконічну манеру народного примітиву, обмежуючи палітру кількома фарбами.

Естетична цінність творів молодих мистців полягає в наочній інтерпретації через символи, асоціації й метафори хвилюючих для єврейства ідей у контексті програми Культур-Ліги. В картині «Навколосвітня подорож» Соломон Нікрітін висловив великі надії молодої пари — дівчини та юнака, але, як слушно примітив Д. Горбачов, на зображеному маленькому авто — далеко не поїздиш... (л. 3 кол.). Олександр Тишлер у своїй манері втілює мажорний настрій в картині «Свято врожаю». Попри важкі іспити того часу — громадянську війну, голод, погроми, всі творили з великим ентузіазмом, романтичним піднесенням і вірою в майбутнє.

Цікаво, що представник Чернівецької Культур-Ліги Артур Кольник, вихованець Віденської академії мистецтв, принципово не відрізнявся від київських мистців-євреїв. Його дівчинка з ведмедами скомпонована із геометричних кольорових площин, гострі лінійні ритми яких підкреслено дисонансом яскравих теплих і холодних кольорів. Таким чином, майстер досягає внутрішньої напруги образу як натяк на драматичний світ, що оточує дитину. Можливо, у картині трансформувались власні суб'єктивні переживання Кольника: перебування на фронті в I Світову війну, поранення.

Єврейське життя, світ простої людини були основними темами єврейських художників, попри заклик Аронсона до абстрактного мистецтва.

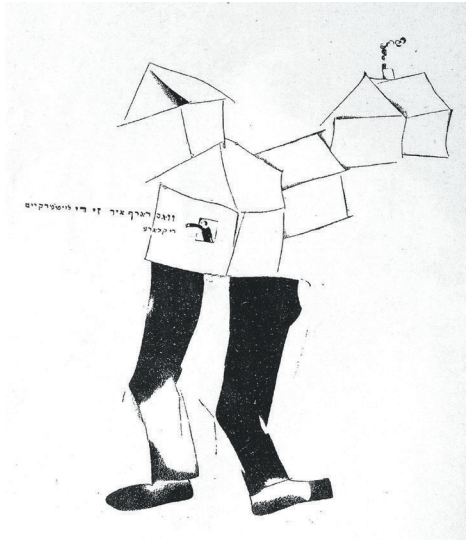
«Єврейський митець, — писав він, — схиляється до безпредметного живопису, бо жоден інший не передає життєвих емоцій» (5, С. 74). Прихильником чистої абстракції тоді був лише Еліезер Лисицький (більш відомий як Ель або Лазар Лисицький) — видатний художник ХХ ст. Про це свідчить його кубістична, дещо загадкова композиція з колекції НХМУ (Іл. 4 кол.). Незабаром, у 1919 р. Лисицький перебрався з Києва до Вітебська і захопився філософією супрематизму Казимира Малевича, який проголошував: «Речі зникли, наче дим, для нової культури мистецтва». Як відомо, Вітебськ, який уславився Марком Шагалом, став центром супрематичної творчості, містом винаходу небувалих і загадкових «архітектонів» (просторово-скульптурних моделей) та «проунов» (проектів утвердження нового) у виконанні автора чорного квадрата та Лисицького. Для супрематизму характерно утвердження просторової динаміки елементарних геометричних форм, синтез раціонального, інтуїтивного, метафізичного. В цих геометрично-декоративних конструкціях присутнє також щось космічне...

Важливе місце в проекті Культур-Ліги було відведено видавництву під такою ж назвою, котре своїм широким асортиментом книжок на їдиш стало відоме у всій Східній Європі. Воно залучало до дизайну своїх видань майже всіх культур-лігівців, і роботи Е. Лисицького, І.-Б. Рибак, М. Епштейна, Н. Шифріна, Сари Шор стали класикою єврейської книжкової графіки. Треба зазначити, що вони зверталися до національних витоків. Ще в 1916 р. Лисицький і Рибак здійснили поїздки по штетлам (єврейським поселенням) на Волині та Поділлі у пошуках артефактів, вивчали традиційні орнаменти, єврейські шрифти, ритуальні речі, надгробки, народний примітив. Побачене вони по-своєму трансформували у власній творчості, прекрасний приклад — обкладинка альманаху «Ейгнс» («Радість») у виконанні Ісахара-Бера Рибак. Важливим елементом книжкового оформлення був оригінальний шрифт: в одних випадках схожий на орнаментований візерунок, в інших — близький до графічної абстракції, як у Марка Епштейна. Попри мінімальні поліграфічні можливості, простий тонкий папір, був реалізований важливий аспект Гаскали — просвіти, особливо в галузі дитячої книги. І в цій роботі мистці врахували дитячу психологію та думки керівника Художньої секції письменника І. Добрушина, викладені в статті «Єврейський художній примітив і художня книга для дітей». Стиль ілюстрацій іноді був наближеним



Марк Епштейн (1897, Бобруйськ в Білорусі — 1949, Москва). Обкладинка книги І. Кіпніса «На одній нічці». 1922.

Ісахар-Бер Рибак. Обкладинка альманаха «Ейгнс». 1920.



Марк Шагал (1887, Вітебськ — 1985, Сен-Поль-де Ванс). Ілюстрація до збірки поезій Давида Гофштейна «Троер». 1922.

до дитячого рисунка в оформленні книжок Рибакон та Епштейном, котрі застосували цей прийом одними з перших у світі.

Прикметним є факт залучення київським видавництвом до співпраці Марка Шагала, який проілюстрував збірку поезій письменника Давида Гофштейна «Троер» (в перекладі — «Смуток»). Мінімалізм і фрагментарність легкого контурного рисунка тонко передали настрій чудових віршів, присвячених єврейським погромам. Ремарка: Шагал в еміграції дожив до 98 років, Д. Гофштейн був розстріляний в Москві в 1952 р.

Творчість мистців Культур-Ліги мала демократичний універсальний характер — вони могли працювати в різних видах образотворчості, в різних техніках і матеріалах.

Залюбки оформлювали вистави театральної студії Культур-Ліги, працювали в інших єврейських театрах (пізніше в ГОСЕТі). І тут кожний майстер виявив свою індивідуальність, темперамент і фантазію. На все життя І. Рабинович, О. Тишлер і Б. Аронсон — майбутні видатні сценографи — запам'ятали уроки Олександри Екстер: «Композиція, форма і забарвлення костюма повинні бути строго узгоджені з характером рухів його носія» (6, С. 261). В яскравих ескізах костюмів і декорацій культур-лігівців сповна втілилася феєрія сцени.

Навесні 1920 року члени Художньої секції презентували широкій публіці свою скульптуру і графіку на першій виставці Культур-Ліги, яка мала великий резонанс; її побачило кілька тисяч людей, вона викликала інтелектуальні диспути, статті в пресі. Був виданий каталог трьома мовами (їдиш, українська і російська). Окрилені новими проектами й планами мистці не підозрювали які страшні іспити випануть на долю їх покоління. Вже в роки громадянської війни майже всі культур-лігівці вимушені були покинути Київ, Нікрітін і Тишлер пішли на фронт. Залишився тільки Марк Епштейн, один із фундаторів Культур-Ліги, керівник її дитячої ізоустудії, скульптор за освітою. Судячи по фотографіях, його скульптурні роботи мали кубістичні форми з ритмікою чітких ліній та округлих об'ємів (на жаль, не збереглися), — саме так трактовано жіночу голівку в капелюсі. Серед його малюнків у колекції НХМУ виділяються п'ять довершених кубофутуристичних композицій початку 1920-х рр. (на жаль, не підписаних автором), яким властиві графічний лаконізм і монохромність. В аркуші «Віолончеліст» гостро-кутові геометричні лінії сміливо формують зображення — нічого зайвого, — і глядач наче чує динамічні ритми джазу. В аркуші під назвою «Молочарка» еліністично вишуканий рисунок гнучкими лініями передає поетичну недомовленість жіночому образу (на кшталт Матісса). У Ольги Лагутенко виникла асоціація з О. Архипенком,



Марк Епштейн. Молочарка. Початок 1920-х рр. НХМУ.

але додає: «І сюжетно перегукується з «Молочаркою» Михайла Бойчука, але тим рельєфніше виявляються відмінності художньої мови майстрів» (4, С. 43). Гіпотетично ці рисунки могли бути підготовчими ескізами до майбутніх рельєфів Епштейна, схоже трактування форми бачимо в гіпсових рельєфах Йосефа Чайкова, зокрема «Скрипаль». До речі, цей талановитий скульптор і графік був автором видавничої марки Культур-Ліги.

До нашого часу далеко не всі твори культур-лігівців збереглися, тому сьогодні вони є раритетними в музейних чи приватних зібраннях України, Ізраїлю, Росії, Франції, США. На жаль, не відома доля експонатів музею Культур-Ліги, про який у газеті «Пролетарська правда» в 1924 р. повідомлялося: «Сьогодні 10 вересня, в 4 години дня художня секція «Культур-Ліги» відкриває у своєму помешканні Музей пластичних мистецтв... В організації цього музею брали участь художники Чайков, Рибак, Шифрін, Аронсон та інші. Поряд із пам'ятками єврейської народної творчості, в музеї також є твори новітніх мистців (Пікассо, Екстер, Лентулов, Шагал та інш.), картини Яна Брейгеля та зібрання японських гравюр» (3, С. 8). Наступного, 1925 року документи щодо діяльності Культур-Ліги відсутні, працювало лише її видавництво до 1932 р.

По-різному склалося подальше творче життя художників в умовах радянської дійсності, проте київський період для всіх став великою школою творчої зрілості на засадах мистецтва авангарду, надалі кожний пішов своїм шляхом, але вже за межами України... Красномовні деякі біографічні факти: Нікрітін навчався у Василя Кандинського у ВХУТЕМАСі, Рабинович разом з Екстер розробляли костюми й декорації знаменитого німого фільму «Аеліта» (1924), Епштейн займався садово-парковою скульптурою в Москві, Рибак і Кольник влилися в «еколь де Парі», Малевич та Аронсон уславилися в Америці (Аронсон був провідним художником театрів Бродвею). Найдовше з усіх прожила Сара Шор — 84 роки, чий автопортрет періоду Культур-Ліги вражає проникливим поглядом «єврейських очей».



Сара Шор (1897, Дубни Рівенської обл. — 1981, Москва). Автопортрет. 1924.

Сто років тому в Києві з'явилася Культур-Ліга, і наразі цей історичний відрізок дозволяє ще раз звернутися до цього унікального явища в історії України. «Культур-Ліга була символом не лише найсміливіших сподівань і зухвалих амбіцій, грандіозною, захопливою утопією, але й джерелом і рушієм видатних звершень і досягнень у різних сферах єврейської культури», — писав один із перших дослідників Культур-Ліги Гігель Казовський з Ізраїлю (3, С. 31). За його участю в 2007 р. в залах НХМУ відбулася перша масштабна виставка мистців Культур-Ліги. Наразі жодна монографія й художня виставка українського авангарду, не обминають кращих творів єврейських авторів.

Особливістю авангарду є його стилістична багатогранність, що базується на різних теоріях та ідеях, втіленням однієї з них можна розглядати художній доробок Культур-Ліги. Було створено мистецтво, сучасне за формою і національне за духом, яке стало надбанням не лише двох країн, а усього світу — про що мріяли єврейські мистці.

Скорочення:

ВХУТЕМАС — Вищі художньо-технічні майстерні в Москві, учбовий заклад (1920–1926).
НХМУ — Національний художній музей України.

Література:

1. Казовський Гилель. Феномен Культур-Ліги / Культур-Ліга. Художній авангард 1910–1920-х років. Альбом-каталог. Упорядник Гилель Казовський. Київ: Дух і Літера, 2007. 216 с., іл.
2. Коваленко Георгій. Олександра Екстер та її студія (Київ, 1918) /Український модернізм.1910–1930. Альбом. Київ: Артанія, 2006. 287 с., іл.
3. Культур-Ліга. Автор статті Гилель Казовський — Галерея искусств. №19–20. Київ. 2008.
4. Лагутенко Ольга. Марк Епштейн / Культур-Ліга. Художній авангард 1910–1920-х років. Альбом-каталог. Упорядник Гилель Казовський. Київ: Дух і Літера, 2007. 216 с., іл.
5. Рибак Ісахар-Бер, Аронсон Борис. Шляхи єврейського живопису/ Культур-Ліга. Художній авангард 1910–1920-х років. Альбом-каталог. Упорядник Гилель Казовський. Київ: Дух і Літера, 2007. 216 с., іл.
6. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Упорядн.: Д.Горбачов, О.Папета, С.Папета. Київ: Триумф, 2005. 384 с.

УДК 7.037.3 (477) «192»

Галина Скляренко /Київ/

ФУТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ЕТАПИ ТА СПРЯМУВАННЯ. ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВЕРСІЇ

Як відомо, світова історія авангарду розпочалася з футуризму — одного з найрадикальніших художніх напрямків початку ХХ століття, який, по суті, і окреслив особливості цієї нової (авангардної) моделі мистецтва та її головні виміри. Заснований в Італії у 1909 році, він перетворився на потужний мистецько-культурний рух, що залучив до своєї програми представників різних творчих професій — літераторів, художників, архітекторів, музикантів, фотографів, журналістів та ін., вийшов далеко за межі мистецтва, проголосивши не лише його оновлення, а й нову концепцію культури, що висувала нові принципи взаємодії мистецтва з життям, була проникнута прагненням повернути мистецтву соціальні функції, суспільну активність. Ідеї футуризму глибоко вплинули на світове мистецтво, проте помітні футуристичні об'єднання крім Італії склалися лише в Росії та в Україні. Однак, якщо історія та особливості італійського та російського футуризму ґрунтовно описані у мистецтвознавстві, то футуризм в Україні ще чекає свого дослідження. Тим більше, що його виникнення, етапи існування, концептуальні засади, діапазон творчих пропозицій та й умови діяльності суттєво відрізнялися як від італійських, так і від російських аналогів.

Слід підкреслити, що за межами Італії термін «футуризм» загалом втратив свій первинний зміст, перетворився на метафору нового революційного мистецтва, яке гостро полемізувало з традиціями і висувало нове бачення сучасності. Однак, хоча ідеї футуристів претендували на все-

світній та всеохоплюючий масштаб своїх пропозицій, в кожній країні вони були найтісніше пов'язані з особливостями певного історико-культурного контексту, наповнювалися особливим змістом, відображаючи проблеми цілком конкретної суспільної ситуації. А тому, аби окреслити своєрідність футуризму в Україні, варто згадати головні риси його первинної — італійської версії.

Отже, перший маніфест футуризму, написаний його ідеологом поетом Ф.Т. Марінетті вийшов у паризькій газеті «Фігаро» у 1909 році і був зразу ж передрукований у Росії. Текст був просякнутий культом майбутнього, яке поставало урбаністичним, індустріалізованим, таким, що програмно заперечувало традиції минулого, висуваючи нові образи та художню мову. Він проголошував перемогу техніки, науки, швидкості, війни, боротьби з природою та жіноцтвом. Важливо підкреслити і те, що футуризм в Італії, розгортався як «рух з чіткою структурою», як група, «заснована на духовній близькості її членів», де «ідеї вільно рухаються і відкриття (...) переходять з одної художньої сфери в іншу», маючи при тому спільний «онтологічно-стилістичний фундамент», де маніфести виступають документами нормативного характеру, а від висунутої спільної ідеології не можна відхилитися» (18, С. 17). Ці способи організації руху суттєво відрізнялися від футуристичних утворень в Росії та Україні.

Футуризм впроваджував нову позицію художника — бійця та агітатора, для якого завдання боротьби та пропаганди стають чи не головними у творчій програмі. Не випадково саме ідеологія, а не естетика чи формально-пластичні особливості, визначили головні риси напрямку. Як зазначає Є. Бобринська, вже в першому маніфесті було заявлено «про створення особливого світогляду, що диктував свої закони мистецтву», знайдено шляхи естетизації «ідеології, політики, масової свідомості, зробивши їх новими інструментами для створення авангардного мистецтва» (6, С. 14). Чи не з самого початку футуризм формувався як політизований напрямок, в ідеології якого одне з чільних місць займало поняття «ворога». У 1918 році були створені загони футуристів «фаші», що стали певним зразком для Муссоліні, якого підтримали багато членів мистецько-культурного руху.

Важливою складовою програм футуристів стали національно-патріотичні спрямування. Один з його ідеологів Дж. Папіні зокрема підкреслював: «Футуризм — це Італія. Італія більш велична, ніж у минулому, більш могутня, більш передова, ніж інші нації. Найяркіше полум'я такої Італії було запалене кращими футуристами; я гордий бути одним з них» (6, С. 59). У своїх акціях футуристи широко використовували кольори італійського прапора (червоний, білий, зелений), підтримували вступ Італії у Першу світову війну. Футуризм в Італії зберіг своє значення та постійно залучав нових прихильників до Другої світової війни, остаточно завершився із смертю його засновника і головного ідеолога Марінетті у 1944 році.

Аналізуючи передумови виникнення футуризму саме в Італії, треба мати на увазі обставини тогочасного суспільно-політичного та економічного життя в країні. А саме — те складне протиріччя, що існувало між економічною кризою в країні, яка, значною мірою через пізніше — лише наприкінці ХІХ століття — об'єднання своїх земель, суттєво відставала за своїм розвитком від інших країн Європи, та тими класичними для всього світу скарбами мистецтва, що перетворили Апеннінський півострів на величезний музей. Футуризм явився тут не тільки «реакцією на це засилля «музейного» стилю життя,

на застиглість культури, зачарованої минулими досягненнями» (6, С. 6), а й брав на себе місію оновлення країни в цілому. Вже в Першому його маніфесті пролунав заклик до тотальної індустріалізації та модернізації країни з «нічним гудінням у портах та на верфях», з заводами, вокзалами, пароплавами, де «народжується новий кентавр — людина на мотоциклі, — а перші янголи здіймаються в небо на крилах аеропланів» (19, С. 161). Прагнучи очистити місце для нового мистецтва серед славнозвісних шедеврів минулого, футуристи закликали до знищення музеїв та бібліотек, а разом і «істориків, археологів, мистецтвознавців, антикварів», адже «надто довго Італія була звалищем всякого мотлоху», що «він перетворює країну в суцільне величезне кладовище (...), мистецтво — це і є насилля, жорстокість і несправедливість» (19, С. 161–162). Пізніше, у маніфесті 1912 року поряд з закликом до «відродження інтуїції» та «відрази до розуму», була сформульована теза, що прокреслила суспільну свідомість та мистецтво першої половини ХХ століття: «Закінчилося панування людини. Настало сторіччя техніки! Але що можуть вчені, окрім фізичних формул та хімічних реакцій? А ми спочатку познайомимось з технікою, потім потоваришуємо з нею і підготуємо появу механічної людини в комплекті із запчастинами» (20, С. 167–168). Про «зникнення людини» та її нову механічну модель чи ствердно, чи з розпачем будуть писати експресіоністи та дадаїсти у Німеччині, конструктивісти у Росії, вона стане основою ідей функціоналізму та «виробничого мистецтва», що будуть розглядати людину як частину єдиного суспільного механізму, позбавлену емоцій та індивідуальності.

Футуризм став чи не першим суто концептуальним напрямком в історії мистецтва, чиї обшири окреслювали саме ідеї та спрямування, а не лише ознаки художньої мови. Зокрема наголошувалося: «Якщо наші картини футуристичні, то це тому, що вони — результат безумовно футуристичних етичних, естетичних, політичних та соціальних концепцій» (21, С. 141). До футуристичного мистецтва увійшли відкриття імпресіонізму, неоімпресіонізму, символізму, фовізму, експресіонізму та кубізму, які інтерпретувалися у потрібному напрямку. Самі ж футуристичні новації склалися поступово, «волевым шляхом у теоретичних деклараціях» (6, С. 18), а тому далеко не всі твори художників-футуристів відповідали цим настановам. Подібна розбіжність між теорією та практикою помітна загалом у творчості більшості митців авангарду. Проте для самих футуристів ця формальна невідповідність була неприпустимою.

Серед концептуальних ідей футуризму — синтетичний твір мистецтва, який мав передавати різноманітні відчуття і впливав на різні сфери сприйняття, стати новою реальністю, реалізуючись у різних напрямках, зокрема через сінестезію, що залучала живописців, поетів та музикантів. У 1915 році з'явився маніфест Д. Балли та Ф. Делеро

«Футуристична конструкція Всесвіту», де були викладені ідеї абстрактного тривимірного кінетичного мистецтва, звернутого одночасно до зору, слуху, дотику та нюху, де мали сформуватися пластичні комплекси чи рухомі конструкції. Подібні ідеї відбилися пізніше в розробках конструктивістів. Серед новацій футуристів — ідея «слова на волі», що не тільки переосмислювала принципи синтаксису мови, засади літературного тексту, а й формувала новий вид мистецтва, який надавав тексту виразної візуальності, просторовості та зображальності, поєднував слово та зображення, зорові, пластичні, звукові складові. Подібні пошуки в колі нового синте-

зу слова та зображення, авторської книги, візуальної поезії та літератури визначили потужні спрямування у творчості російських та українських футуристів.

Однак, попри близькість тих чи інших явищ та окремих ідей, футуризм в Україні (як і в Росії) суттєво відрізнявся від італійського.

Особливістю його поступу в Україні було те, що він склався тут у двох версіях — бюджетлянства групи «Гілея» на чолі з Д. Бурлюком (1910–1914) та започаткованого М. Семенком у 1913–1914 роках футуристичного руху, діяльність якого простягнулася до 1930 року, пережила значну еволюцію, зміни складу учасників та певні «перекодування» ідейно-мистецьких спрямувань. І якщо творчий напрямок та образні візії першої з них були пов'язані із загальноросійськими культурно-світоглядними проблемами, до яких «українська складова» лише додавала певного «колориту», то група М. Семенка вперше окреслила саме українські авангардні виміри, наповнила їх суто національним змістом. Варто підкреслити, що футуризм в Росії та Україні помітно проявив себе у літературі, пунктирно позначився на творчості окремих художників, майже не зачепив архітектуру, музику, кінематограф. Однак висловлені ним ідеї мали широкий вплив не лише на культуру та мистецьке середовище, а й набули самоцінного концептуально-світоглядного значення, накресливши нові простори та перспективи для національного розвитку.

Отже, «Гілея», як відомо, була заснована у 1910 році за ініціативи Д. Бурлюка в садибі його родини в селі Чорнянка на Херсонщині. До групи входили митці з Росії та України, серед головних учасників — В. Хлебніков, Д. та В. Бурлюки, В. Маяковський, О. Гуро, О. Кручоних, В. Каменський, Б. Лівшиць. Місце створення, як писав Д. Бурлюк, «... у древній Гілеї, між гірлами Дніпра та Джилгачем (півострів, де жила Гідра, вбита у стародавній віці Геркулесом)» (9, С. 28), суттєво вплинуло на «міфологію» об'єднання. На відміну від італійських футуристів, які програмно заперечували традиції в мистецтві та культурі, ідеї «Гілеї» значною мірою були спрямовані саме на відкриття того досі «невідомого минулого», яке могло б стати основою нового мистецтва та свідомості. Про цей аспект їхньої творчості писав Л. Аренс: «... бюджетлянство не є футуризмом, в той час як останній зовсім заперечує традицію, бюджетлянство є новотворчість, викохана блискучими традиціями російської давнини» (1, С. 25). Південь України, за висловом Д. Сарабьянова, виступав як «свого роду розплідник, в якому формувалася особлива атмосфера новаторства і свободи», що постачав таланти для російського мистецтва (24, С. 16).

Футуристичний рух складався тут самостійно, дискутуючи та полемізуючи з італійським. Зокрема, саму назву «футуризм» вперше «гілейці» використали лише у 1913 році у виданому в Каховці збірнику «Дохлая луна. Сборник единственных футуристов мира!!! Поэтов «Гилея». Та й самі учасники групи наголошували на її принципових відмінностях від італійського прототипу. Зокрема Б. Лівшиць у своїй відомій книзі «Півтораокий стрілець» підкреслював умовність визначення «футуризм» щодо творчості «гілейців»: «Термін «футуризм», — писав він, — з'явився на світ незаконно: рух був потоком різнорідних та різноспрямованих воль, що характеризувалися перш за все єдністю заперечуючої мети», і далі: «хоча ми і представляли у мистецтві певні соціально-політичні тенденції», однак виступали «проти причетності до будь-якого напрямку», більш того — «майбутні футуристи як вогню бояли-

ся всякого перетину з майбутнім» (17, С. 533, 416). «Політична позиція» групи тяжіла скоріше до анархії, що виражала загальне прагнення свободи у різних її проявах та спрямуваннях, зокрема, внутрішньої свободи особистості та творчості, а тому, на відміну від італійців, які програмно вибудовували своє мистецтво як суспільно-організуючий елемент, тут мова йшла про свободу «від метафізичної раціональності», від будь-якого канону, визначеної моделі чи уявлення про світ (10, С. 391).

Та й саме формування бюджетлянства відбувалося у майже протилежних італійському футуризму умовах. Спільним виступало відчуття загальної кризи, яку переживав світ на початку ХХ століття. Однак ситуація в Російській імперії мала свої особливості. Монархічний устрій стримував нові капіталістичні відносини, що вимагали демократизації та модернізації суспільства, зростала напруга між «центром» та «околицями», де визрівали національновизвольні сили, мистецтво шукало нових шляхів, відбиваючи загальне культурно-суспільне напруження. Не відповідав російським реаліям і програмний урбанізм італійців. Величезна, в більшості селянська країна, потребувала переосмислення свого досвіду на більш широких засадах. Невипадково у своїй творчості (окрім В. Маяковського) бюджетляни загалом зверталися до першоджерел культури — до архаїки, що відкривалися їм в «церковних фресках, лубках та іконі, «скіфській пластиці» та «жахливих ідолах» (30, С. 17). Замість техніцизму, виступаючи проти культури цивілізації та машин, вони утверджували мистецтво органічне, де важливою залишалася тема природи — одна з головних для російського і українського мистецтва, що відкривалася тут у взаємодії часу та простору, великого та малого.

Провідною проблемою, як і для італійських футуристів, було національне самовизначення, яке поставало у візіях бюджетлян в складній взаємодії Сходу та Заходу. «Опозиція минуле-майбутнє виступала тут як опозиція відстала Росія — технічний Захід», яку вітчизняні футуристи «вирішували на користь першої» (11, С. 20). Окреслення власної своєрідності відбувалося у пошуках іншого, неєвропейського шляху розвитку, де майбутнє часто розкривалося через бачення минулого. У візіях «гілейців» Україна поставала як «Південь Росії», як джерело загальноросійських міфів, як місце «початку Російської історії», перетину різноспрямованих традицій, де важливими були першоджерела, що відкривалися «або в середовищі селянському, або серед окраїнних народів» (5, С. 29), зокрема — на Півдні України з її степами, скіфськими та половецькими пам'ятками. У свою чергу «варварство», за висловом М. Бердяєва, розглядалося як той «очищуючий засіб», «без якого світ загинув би остаточно» (2, С. 26). Так унаочнюється один з головних парадоксів напрямку, де при підкресленому декларуванні новизни, відкиданні традицій, відбувалося відкриття досі художньо незадіяних шарів минулого, актуалізація «забутих» складових історичного досвіду.

Суто футуристичні мотиви в малярстві художників «Гілеї» були поодинокими. Серед них можна назвати твори Д. Бурлюка — «Час» (1910-ті роки), «Міст. Пейзаж з чотирьох точок зору» (1911), «Голови» (1911), «Колаж» (1914), де тема міста з його динамічним життям поєднується із прагненням віднайти пластичні засоби для відображення руху форм на полотні. Та «футуризмом» малярство Д. Бурлюка не обмежувалося, як зазначав він сам: «... за двадцять років першої половини моєї творчості я перепробував всі роди живопису, і у моїх полотнах знайшла відображення багатогранність життя» (8, С. 127).

Діяльність «Гілеї» мала великий вплив на культурно-мистецьке життя України. Зокрема у Каховці та Херсоні друкувалися їхні видання — поетичні ілюстровані збірники «Затычка» (Херсон, 1913) та «Молоко кобылиц» (Херсон, 1913), проходили дискусії. У 1913–1914 роках Д. Бурлюк, В. Маяковський та В. Каменський здійснили відомий «футуристичний тур по містах Південної Росії», виступаючи у Харкові, Херсоні, Сімферополі, Севастополі, Керчі, Одесі, Миколаєві, Катеринославі, Києві та Кишеневі. Як зазначає О. Крусанов, цей тур сколихнув творче середовище провінційних міст, залучаючи до нового мистецького руху своїх прихильників (15, С. 192–196). Показово, що першими на нові ідеї відгукнулися літератори та поети, серед них — в Одесі А. Фіолетов та О. Чечерін, у Керчі — Г. Шенгелі, у Харкові — В. Третьяков, П. Коротков, Г. Петніков та А. Кравцов, у Сімферополі — В. Баян (В. І. Сидоров)... У 1914-му Г. Петніков разом з Божидаром та М. Асеевим засновують у Харкові видавництво «Лірень», яке проіснувало до 1922 року. У квітні 1916 року у Харкові ж вийшов написаний В. Хлебніковим та підписаний М. Синяковою, Божидаром, Г. Петніковим, М. Асеевим маніфест «Труба марсіан». Більшість з учасників цих акцій за кілька років переїхали до Москви та Петербургу, поповнивши ряди авторів нового мистецтва.

У 1913 році в селищі Усікірко в Фінляндії О. Кручоних, К. Малевич, М. Матюшин зібралися на Перший Всеросійський з'їзд баячів майбутнього з метою реформувати застарілий російський театр, заснувати новий, під назвою «Будетлянин». Того ж року в Петербурзі відбулася прем'єра футуристичної опери «Перемога над Сонцем» (лібретто О. Кручоних, музика М. Матюшина, сценографія К. Малевича), що стала етапною в історії світового мистецтва. Утворчості К. Малевича футуристичний період став перехідним до формулювання принципів супрематизму. В стилістиці ж футуризму К. Малевич написав картину «Точильщик» (1912–1913), яку М. Харджиев зараховував до нечисленних прикладів цього напрямку в російському живописі (29, С. 29–30).

У 1914 році у Москві була експонована авторська книга полтавського художника С. Подгаєцького «Писанка футуриста», що являла собою колажі з вирізок з книг, газет, друкованих об'яв, відбитків, малюнків та ін. У 1914 році в Києві вийшла друком книжка О.К. Закржевського «Рыцари безумия (Футуристы)», присвячена І. Северяніну та В. Гнедову.

«Футуристами» називали себе члени харківського об'єднання «Спілка семи» (1916–1919) — В. Бобрицький, М. Калмиков, Б. Косарев, М. Міщенко, Г. Цапок, Б. Цибіс та експоненти їхніх виставок В. Ермілов, О. Гладков, М. Мане-Кац. Про програмний «футуризм» не йшлося. У своїх статтях художники писали про пошуки нової мови мистецтва, прагнення не бути «провінційним сколком зі столичних новаторств», протиставляючи свої творчі шукання провінційному реалізму: « Ми перші в цьому тихому океані хаток, садків, «схожих портретів» та інших більш або менш інтелігентських робіт, зайнялися проблемою передання форми по суті, як форми буття, а не тимчасового явища», працюючи «над цілісністю нерозбіленого тону, над зведенням колірної гами до найпростішої конструкції» (28). На виставках «Спілки семи» були представлені перш за все графіка, ескізи монументальних розписів, театральних костюмів та декорацій. Своє завдання молоді митці бачили у створенні «нового декоративного стилю» (28), який значною мірою базувався на вивченні ікони, народного мистецтва та східних декоративних виробів, де «досвід Заходу та Сходу» мав бути перероблений «у власні

досягнення» (28). Ремінісценції футуризму проглядають в окремих творах учасників групи (малюнках В. Бобрицького, М. Міщенко, М. Калмикова). Аналізуючи ці твори, О. Лагутенко справедливо відзначає присутність в них рис модерну, символізму та кубізму (16, С. 84), які художники інтерпретували кожний у свій спосіб. Отже, спрямування молодих художників були протилежними футуризму, виростили із особливостей вітчизняної культурно-мистецької ситуації: відсутності відрефлексованих та усвідомлених традицій, пошуку естетичних засад національного мистецтва. «Футуризм» виступав тут не як окремий культурно-мистецький напрямок, а як певний імпульс для творчої діяльності.

Вплив футуризму у другій половині 1910-х років можна побачити у творах окремих українських художників, які чи не входили безпосередньо до футуристичних об'єднань, чи взагалі були далекими від їхніх світоглядних ідей. А тому Б. Лівшиць підкреслював: «...футуризм, як і кубізм, був тільки манерою, стилем, в крайньому випадку — методом роботи, але ніяк не чітко продуманою системою художніх поглядів, не закінченим світобаченням Альберта Глеза або Умберто Боччоні» (17, С. 372). Не випадково для більшості українських художників футуризм залишився епізодом творчої еволюції.

Особливе місце належить тут О. Екстер. Одна з провідних мистців українського та російського мистецтва 1910-х- першої половини 1920-х років, О. Екстер акумулювала у своїй творчості широкий спектр тодішніх художніх напрямків, інтерпретуючи їх у свій спосіб, наповнюючи їх своїм яскравим індивідуальним талантом. Її творча позиція досить показова для свого часу, певною мірою притаманна й іншим українським митцям, чия творчість була відкрита «назустріч всьому, що ширяло у повітрі». Однак О. Екстер, як підкреслює Г. Коваленко, «ніколи не був властивий той екстремізм, яким багато що було забарвлено у творчості її товаришів. Уважно вдивляючись у все нове, вона ніколи не писала епатуючи маніфестів, не проголошувала максималістських програм. У всьому, що відбувалося, вона бачила природне життя мистецтва, а тому ніколи не поспішала безоглядно поривати з минулим», більш того «Екстер не поділяла сектантства у мистецтві, не бачила сенсу у формальних обмеженнях, не думала про переваги одного напрямку над іншим» (14, С. 10, 11). З футуризмом Екстер познайомилася в Європі: у 1912-му бачила велику виставку у Парижі, товаришувала з А. Соффічі. Членом «Гілеї» не була, однак разом з В. та Д. Бурлюками у 1914 році ілюструвала збірник бюджетян «Молоко кобылиц». О. Екстер була експонентом Інтернаціональної вільної футуристичної виставки картин та скульптури в Римі (1914), Першої футуристичної виставки картин «Трамвай В» у Петрограді (1915), футуристичної виставки «Магазин» у Москві (1916)...

Як зауважує Г. Коваленко: «До ідей футуризму Екстер ставилася серйозно...» (14, С. 59). Серед її картин, у яких віддзеркалилася стилістика футуризму: « Місто вночі » (1913), « Місто » (1913), «Композиція» (1914). «Флоренція» (1914), «Кольорова динаміка» (1916), «Динамічна композиція» (1916), «Безпредметна композиція» (1917–1918), «Безпредметне» (1917–1918), «Побудова площин за рухом кольору» (1918), «Конструктивний натюрморт» (1920–1921), «Без назви» (1922). Зображуючи у своїх полотнах урбаністичні пейзажі, у яких попри формальні трансформації можна було розгледіти прикмети конкретних міст, переходячи до безпредметних творів, художниця наповнювала їх активним рухом, властивою їй динамічною кольоровою

драматургією. Однак яскраві кольори творів О. Екстер були спричинені не лише концептуальним імпульсом італійських футуристів, а й глибоким вивченням нею традицій українського народного мистецтва, її захопленням кольором як самодостатньою образно-змістовною субстанцією. Динамічність, кольорова напруженість, цілеспрямована трансформація форм була властива роботам художниці всіх періодів її творчості.

Індивідуальну інтерпретацію отримали ідеї футуризму і в творчості О. Богомазова. Важливо підкреслити, що все життя О. Богомазова пройшло в Україні, де він народився, у 1902 році вступив до Київського художнього училища, де познайомився з О. Екстер, одночасно з ним навчалися і майбутні «гілейці» В. Бурлюк, О. Кручоних, однак до їхньої групи О. Богомазов не пристав. Художник взагалі ніколи, окрім АРМУ, до якої вступив у 1925 році, не був членом визначеного програмного мистецького об'єднання, хоча й експонував до 1918-го свої роботи на виставках «Союза русских художников», «Незалежні», «Мир искусства», «Голубая роза» у Москві та на більшості художніх виставок у Києві. Інформацію про західне мистецтво, зокрема футуризм, художник отримував з нечисленних публікацій, каталогів та світлин, що потрапляли до Києва, та поодиноких виставок, зокрема «Салону Іздебського» 1910, експозиція якого справила на нього велике враження. Футуристичні мотиви позначилися у роботах О. Богомазова 1913–1916 років, серед них — малюнки чорним олівцем та вугіллям «Боярка. Потяг» (1913), «Ріг дачі» (1915), «Автопортрет» (1915), «Весна на Кавказі» (1916), «Пожежа у Києві» (1916), живописні картини «Трамвай (Львівська вулиця, Київ)» (1914), «Портрет» (1914–1915), «Безпредметна композиція» (1915), «Потяг» (1916). У 1914 році він пише свій відомий трактат «Живопис та елементи», що разом з іншими текстами художника, дає можливість проаналізувати своєрідність його творчого мислення. Термін «футуризм» в ньому не згадується, однак художник самостійно і поступово наче наближався до його формальних засад, серед головних категорій мистецтва, виділяючи рух, лінію, форму, зміст-фарбу, ритм, інтервал. Показово, що проблему руху в мистецтві художник розглядає на прикладі найпростіших побутових мотивів — «людина штовхає тачку на вулиці», екіпаж, що їде, поїзд, який мчить (7, С. 39, 50), які він зображує і у своїх роботах. Однак вже у 1918 році у своєму виступі на Першому всеукраїнському з'їзді художників, що проходив у Києві, він наголошував: «Не академізм, не імпресіонізм чи футуризм повинні лягти в основу наших суджень, а конструктивні елементи, органічні для кожного мистецтва, а отже, і живопису» (7, С. 154). У цій же доповіді він підкреслював особливе значення для творчості художника реального природного середовища, що впливає на його образний світ і формує його мистецтво. З особливостей природи України, різноманіття її «ліній, барв, форм», сповнених «життєвої енергії, радісної бадьорості», «глибокого динамізму» ландшафту має, на його думку, виростати й самобутність національного мистецтва. «Футуризм» у візіях О. Богомазова виникав не концепційно та ідеологічно, як у італійців чи бюджетян, а базувався на іншій — «органічній» основі, на аналізі навколишнього природного середовища. Футуристична ж стилістика позначила лише певний етап у творчості художника, в подальшому він до неї не звертався. Однак динамізм, ритмічність та напруженість кольорово-пластичного рішення залишилися прикметами його мистецтва.

Одночасно у 1913–1914 роках у Києві складається гурток футуристів на чолі з М. Семенком, чия діяльність була спрямована на українську

мистецько-суспільну проблематику. Показово, що бюджетяни та їхні прихильники ніяк не відгукнулися на виступи М. Семенка, та й він сам з ними не співпрацював. Ґрунтовно досліджена перш за все в літературі, ця гілка українського авангарду потребує уточнень у її зв'язку з образотворчим мистецтвом та загальною культурною ситуацією.

Слід зазначити, що хоча інтерес до футуризму у М. Семенка виник під час навчання у Петербурзі під впливом виступів В. Маяковського та поетів інших російських футуристичних угруповань, його версія нового мистецтва та й ширше концепційно нового розвитку культури загалом виростала саме з аналізу українських реалій. Серед ознак українського культурного життя, з яким зразу ж почав боротися футуризм — провінційність, необхідність аналізу та переоцінки національних традицій, де Україна поставала перш за все як селянська, слабкість модерністських світоглядних та художніх цінностей. Як підкреслює О. Ільницький, футуризм Семенка виступав ознакою «розриву з імперським культурним річищем та поступового вияву власне українського» (13, С. 12). Протягом свого існування, що прокреслило не лише період національно-визвольних змагань та громадянської війни 1917–1921 років, а й першого післяреволюційного десятиліття, український футуризм інтегрував у собі ідейні спрямування «лівого» крила радянського мистецтва, де питання української незалежності розчинялися у загальних інтенціях пролетарської культури.

Порівнюючи різні моделі футуризму, дослідники акцентують увагу на тому, що український формувався ближче до італійського. З ним його поєднували не лише гостре заперечення минулого та стагнації національного існування, а й те, що всі етапи руху, його ідеологія та поступ були визначені та спрямовані волею однієї людини. В Італії такою особою був Ф. Марінетті, в Україні — М. Семенко. Як і в Італії, футуризм М. Семенка зразу ж наголошував на його концепційній новизні, починався з маніфестів. Зближував їх і програмний урбанізм.

Отже, на межі 1913–1914 років М. Семенко та два художники — П. Ковжун та В. Семенко утворили свою футуристичну групу і заснували видавництво «Кверо», яка у 1914-му видала дві невеличкі книжки М. Семенка: «Держання. Поези» та «Кверо-футуризм. Поезопісні». Вірші поета вражали урбаністичною тематикою та візуалізацією тексту. Але чи не головними тут були маніфести нового напрямку, що програмно відкидали попередній досвід української культури. Маніфест «Сам» містив жорстке та пристрасне викриття обмеженості української культури, задушливої атмосфери «щирого» українського мистецтва», що плекає «заяложені мистецькі «ідеї», та «засмальцьованого «Кобзаря» як певну квінтесенцію відсталості та традиціоналізму (12, С. 272–273). «Полеміка з Шевченком» та його «реабілітація» в умовах нової радянської культури залишиться наскрізною для футуристів, визначить широку тему вітчизняного мистецтва (27). У передмові о «Кверо-футуризму» автор розвивав свою теорію нового мистецтва, яке мало базуватися на змінах, заперечувало національні ознаки як вираз «його примітивності». Нове мистецтво трактувалося як процес, рух з динамічними змінами, де немає нічого абсолютного, а тому в мистецтві не мало бути шкіл як чогось сталого, його мета — шукання, самий же кверо-футуризм поставав тимчасовим як явище, але «постійним, яко метод» (25, С. 266). Політичні орієнтири кверо-футуристів тут не зазначені, однак з іронією говориться про представників «українського марксиствующого молодого»

міщанства» (25, С. 268). Про твори В. Семенка, який вже у 1915 році загинув на фронті Першої світової, невідомо. Графічні роботи молодого П. Ковжуна, котрий тоді навчався у Київському художньому училищі, ознак футуризму не мали, були близькі до стилю модерн. У колі футуризму він перебував лише на самому початку свого творчого шляху, у Києві 1913–1914 роках, пізніше ніколи цим напрямком не цікавився. Більш того, у наступні роки постійно наголошував на національних прикметах українського мистецтва та підкреслював великий вплив на нього творчості Г. Нарбути. Початок Першої світової війни перервав діяльність групи, всі троє її учасників були мобілізовані.

М. Семенко повернувся до Києва у 1918 році. Розпочався новий етап у поступі українського футуризму. Він припав на драматичні події революційного часу, що простягнулися до 1921 року, з постійними змінами влади, інтервенцією, громадянською війною... Теперішні «ліві» симпатії Семенка «відштовхували його від поміркованої Ради і, особливо, від правого Гетьманату» (13, С. 57). У 1919-му разом з А. Петрицьким, Г. Михайличенком, Елланом-Блакитним та В. Чумаком М. Семенко утворює групу «Фламінго», однак футуристичною вона не була. З утвердженням у 1919 році радянської влади М. Семенко стає на чолі радянського україномовного літературно-художнього часопису «Мистецтво». Футуристичним він не був, однак у другому числі була надрукована програмна стаття М. Семенка «Мистецтво переходової доби», що накреслювала його нову версію. За концепцією автора, нове мистецтво мало бути динамічним та революційним. Футуризм же, що з'явився «... раніш, ніж вибухнула соціалістична революція», виступав як «аналогічна революція в мистецтві», і таким чином поєднував різні епохи. Він поставав не як щось певне та окреслене, а як акція, де йшла «боротьба індивідуалізму з комунізмом». Якщо на першому етапі футуризм ніс у собі «напруження індивідуалізму», то наступний його крок вів у комунізм, комуни, заперечення «я» (23, С. 33–34).

Протягом наступних років позиція М. Семенка як культуртрегера нового мистецтва залишалася постійною. Його прихильниками загалом ставали письменники, літератори, режисери, художників-футуристів серед них не було. У 1921-му він засновує Асоціацію панфутуристів «Аспанфут», до складу якої увійшли письменники, поети та режисери. Модель панфутуризму, яка збережеться до завершення футуристичного руху, доповнюється на кожному етапі новим змістом, впливала з особливостей української мистецької ситуації, де прихильників авангарду було небагато, а його напрямки залишалися майже недиференційованими. Панфутуризм пропонував таким чином об'єднатися всім новим митцям «для прийдешніх тисячоліть». Програмні тексти «Аспанфуту» були оприлюднені у виданнях 1922 року: «Семафор у майбутнє» та «Катафалк искусства». Автор наголошував на необхідності побудови наукової теорії мистецтва та методу наукової практики на експериментальній основі. Задля цього було запропоновано «зруйнувати локалізовані та замкнуті концепції — численні «ізми», притаманні останнім десятиріччям і нашій дням» (25, С. 273). У моделі панфутуризму знаходила продовження висловлена у 1914 році концепція «подолання національних меж», що тепер підтримувалася ідеєю світової пролетарської революції. Тут же були сформульовані ідеї «деструкції» старого та «конструкції» нового у мистецтві, культурі та суспільстві, що стануть наскрізниками у теоретичних розробках панфутуризму, фіксуючи таким чином вступ

мистецтва у «конструктивну добу» (4, С. 50). Пізніше, у 1927–1930-му «конструктивізм» та «конструктивне мистецтво» визначають проблематику «Нової Генерації». Таким чином, поступово стало очевидним, що назва футуризм не вичерпувала сутності руху. Як підкреслює О. Ільницький: «Уперто саме так себе називаючи, українці керувалися певними теоретичними міркуваннями і зважали на авторитети: передовсім вони визнавали рух Марінетті за поворотний пункт в історії мистецтва. У певному сенсі для українців «футуризм» — синонім усього авангарду, що також відбивається в їхній пан-авангардистській філософії, в якій вони ретельно уникають вузького трактування мистецтва» (13, С. 366). Більше того, вже на початку 1920-х років і сам М. Семенко повністю переосмислює нові виміри футуризму, де його початкова версія розглядатиметься як «продовження, хоч і революційне, але буржуазно-революційного «Великого Мистецтва»... Футуризм не виходив з пролетарської ідеології, він заперечував буржуазне мистецтво, але стояв на його ідеологічних рейках» (26). Тепер засади мистецтва визначає формула «марксизм плюс лєнінізм» (26).

Вже з самого початку футуризм трактувався М. Семенком не лише як напрямок мистецтва, а як його узагальнююча теорія, більш того — як теорія культури загалом: «...панфутуризм наблизився до «пан-авангардизму», який можна б назвати спробою охопити всі революційні рухи; він є, по суті, єдиним явищем, у якому окремі рухи представляють специфічний вияв усеохопного художнього процесу» (13, С. 224). У 1924 році панфутуристичне об'єднання змінює свою назву на Асоціацію комуністичної культури, продовжує розвивати свої творчі принципи, підсилені більшовицькою ідеологією.

Новий етап панфутуризму пов'язаний з часописом «Нова Генерація» (1927–1930), який бачився «учасниками як основний напрям конструктивної роботи організації, своєрідний синтетичний «жанр» (3, С. 163). Проблема футуризму як така в ньому не розглядалася. «Нова Генерація» консолідувала навколо себе головні «ліві» сили різних спрямувань, послідовно підтримуючи авангардну модель мистецтва, що будувала свій проект на поєднанні різних художніх напрямків. В умовах другої половини 1920-х, коли авангардний рух в Європі загалом добігав кінця, а у Росії переживав невідповідність своїх пропозицій новим суспільним реаліям радянської дійсності, в Україні його ідеї набували певної творчої наснаги, рупором та генератором яких значною мірою і виступала «Нова Генерація», що збирала навколо себе «залишки советської футуристичної армії», «останній голос радянського авангарду, голос вільний, бойовий, європейський» (22, С. 67). Протягом свого існування панфутуризм залучав до співпраці різних за своєю творчістю художників. Послідовних футуристів серед них не було. На початку 1920-х років у мистецтві все активніше обговорювалися ідеї конструктивізму, що найбільш відповідав завданням «конструктивної доби» радянського суспільства. Серед митців, які співпрацювали з панфутуристами — Н. Генке-Меллер, В. Татлін, з «Новою Генерацією» — В. Меллер, А. Петрицький, на його сторінках друкувалися роботи українських художників О. Архипенка, В. Касіяна, В. Пальмова, А. Петрицького, В. Меллера, В. Єрмілова, М. Дмитренка, М. Гріншпуна, Г. Пивоварова, С. Йоффе та О. Щеглова, М. Глущенка, Б. Клебанова, Д. Штеренберга, А. Гончарова, Н. Шифріна, І. Чашника, К. Малевича, В. Воробйова, М. Суєтіна, М. Тряскіна. Футуристів серед них не було.

Футуризм відіграв в українському мистецтві та культурі величезну роль, певною мірою синтезуючи у собі загальні обшири та інтенції авангарду. Його ідеї не обмежувалися змінами художньої мови, висували нову модель бачення розвитку української культури, що поставала сучасною, динамічною, відкритою до новацій світового досвіду. У колізіях розвитку футуризму в Україні віддзеркалилися глибинні проблеми її культури, де поряд зі шляхами інтеграції у європейський простір ішов процес національного самовизначення, пошук нових версій українського мистецтва.

Література:

1. Аренс Л. Хлебников — основатель будетлян// Книга и революция.— 1922.— №9–10,— С. 20–25.
2. Бердяев Н. Кризис искусства. (Репринтное издание) — М.: СП Интерпринт, 1990.— 48 с.
3. Біла А.Український літературний авангард. Пошуки, стильові напрямки.— К., Смолоскип, 2006.— 464 с.
4. Біла А. Футуризм. Наукове видання.— К: Темпора, 2010.— 248 с.
5. Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы.— М: Пятая страна, 2003.— 304 с.
6. Бобринская Е.А. Футуризм.— М.: Галарт, 1999.— 192 с.
7. Богомазов О. Живопис та елементи.— К.: Задумливий страус, 1996.— 176 с.
8. Бурлюк Д. Фактура и цвет. Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции. Кн. I и II / авт. вступ. ст., сост. кат. и разделов С.В. Евсеева. — Уфа: Башкортостан, 1994.— Кн.2.— 128 с.
9. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. — СПб.: Пушкинский фонд, 1994.— 383с.
10. Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Вопросы искусствознания. 1X (2/96). — М, 1996.— с.390–415.
11. Деготь Е. Русское искусство XX века.— М: Трилистник, 2000.— 224 с.
12. Євшан М. "Suprema Lex". Слово про культуру українського слова // Українська хата. — 1914.— № 3–4.— с. 268–277.
13. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930.— Львів: Літопис, 2003.— 456с.
14. Коваленко Г.Ф. Александра Экстер. Путь художника. Альбом художник и время.— М., Галарт, 1993.— 288с.
15. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: Исторический обзор. В 3-х томах. Т.1.— СПб.: Новое лит. Обозрение, 1996. — 320 с.
16. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. — К.: Грані-Т, 2006.— 240 с.
17. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания.— Л., Сов.писатель, 1989.— 720 с.
18. Магаротто Л. Заметки об итальянском футуризме и русском кубофутуризме// Русский кубофутуризм.— СПб: « Дмитрий Буланин», 2002.— С. 17–22.
19. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма// Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. Сост., предисл., общ. ред. Л.Г.Андреева.— М: Прогресс, 1986.— С. 158–162.
20. Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. Сост., предисл., общ. ред. Л.Г.Андреева.— М: Прогресс, 1986.— С. 163–168.
21. Маринетти Ф.Т. Футуризм / Пер. М.Энгельгардта.— СПб.: Прометей, 1914.— 241с.
22. Мацури М. Игорь Терентьев – театральный режиссер/ И.Терентьев. Собр. Соч.-Болонья, 1988.— С. 37–80.
23. Мертвопетлюйко. Мистецтво переходної доби.// Мистецтво, 1919, №2.— С. 33–34.
24. Сарабьянов Д.В. Владимир Баранов-Россине.— М.: Трилистник, 2002.— 265 с.

25. Семенко М. Вибрані твори./Упор. А.Біла.— К: Смолоскип, 2010.— 688с.
26. Семенко М. Сучасний стан світового мистецтва// Більшовик, 1923.— 12 вересня.
27. Скляренко Г.Я. Інтерпретація творчості Тараса Шевченка в українському мистецтві ХХ століття// Українське мистецтвознавство. Матеріали. Дослідження, Рецензії. Збірник наукових праць.— Вип. 13.— К., 2013.— С. 44–53.
28. Союз семи. Письмо в редакцію// Колосья.— Х., 1918.— №6–7.— С. 23.
29. Харжиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского.—М.: Искусство, 1970. — 328 с.
30. Хлебников Велимир. Творения./ Вст. ст. М.Полякова. — М.: Сов. писатель, 1986.— 736 с.

УДК 7.045:792+7.038

Ліліана Вежбовська /Київ/

«МОВА СИМВОЛУ» У МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ

Пошуки «нової духовності» були важливою тенденцією епохи модернізму і мали за мету знайти особливу органічну основу мистецтва. Але новаторство митців не вичерпувалось застосуванням нетрадиційних творчих методів і технік. Як писав Франц Марк, «в душах народжувалася містика, а з нею й найдревніші елементи мистецтва» (14, С. 12), тому, згідно з німецьким художником, будучи «породженням нового мислення», оновлення в мистецтві не могло бути формальним.

Важливо, що українські митці у своїх пошуках виявилися співзвучними з представниками мистецтва світового. У них було прагнення дійти до першовитоків мистецтва і в самій сучасності знайти відповідність тому, що у давнину синкретично єдило сфери мистецтва, релігії і пізнання. Та треба відзначити, що українські митці виявилися більш соціальними порівняно з західними колегами, що ще більше підтверджує їхню авангардність. І, зрештою, ця думка унаочнює тезу професора Анджея Туровського, який у своїй київській лекції в Національному художньому музеї (лютий, 2018) назвав подібні соціальні спрямування «утопіями митців», чим, власне, відрізняв їх від «ідеологій влади». Саме тому у нашій короткій розвідці спробуємо представити особливості становлення нового символізму у мистецтві і подивитись на спадщину митців українського відродження через сформовану ними систему інакомовлення.

Ми знаємо, що Курбас надавав ваги методу «перетворення». Проте сам же й відзначав, що вистава не може складатися із суцільних перетворень, оскільки це було б неможливо дивитися (6, С. 179). Перетворення мало за мету загострити лише певні найважливіші моменти, щоб утримати увагу глядача. Таким чином, для Курбаса вимальовувалася наступна проблема — як досягнути такого інакомовлення на рівні змісту і форми всієї вистави. Він віднайшов таку можливість у наступному етапі, який не встиг обґрунтувати теоретично, але зразок якого йому все-таки вдалося створити в останніх роботах «Березоля».

Таким наступним після перетворення етапом мала стати мова символу. Одного разу він пояснював цей процес на прикладі переглянутої березільцями танцювальної вистави Валески Герт: «...Мова символу... Наступний етап після «перетворення». Символ життя — рух по прямій, стремління, пошук, людина в еволюції. Смерть? Зупинка. Неминуча зупинка. Вона не страшна й не безнадійна. Помітили? Вона не падає. Ні. Людина стоїть. Ті, що йдуть по прямій, не помирають. Тільки зупиняються. Вони залишаються...» (1, С. 104).

І, зрештою, до своєї мови символу Курбас-Куліш-Меллер таки дійшли в останній своїй постановці — в «Маклені Грасі» (1933 р.). Тут важливо звернути увагу на специфіку символічного підтексту, який евристично відкривається як «паралельний» сюжет вистави. Основою для Кулішевої п'єси «Маклена Граса» стала реальна подія, описана в польській пресі; її герої мали цілком реальних прототипів. Проте, враховуючи певні символічні аспекти п'єси, такий сюжет перетворюється у канву драми, що розвивається, зокрема, в окремій людській душі. Герої п'єси стають уособленням символів-проявів людського характеру, які ведуть боротьбу у внутрішньому світі людини і призводять до певної еволюції людського «Я».

Чи обов'язково це має стати очевидним для глядача і читача? Історія мистецтва знає чимало прикладів, коли мистецькі твори чи й навіть цілі стилі були натямки були інспіровані певними філософськими чи релігійними концепціями. Проте у формах вони відкривалися лише тим, хто шукав відповідей на відповідні питання буття.

Для порівняння нагадаємо особливості готики: можна милуватися готичними формами, які повідомляють нам особливу красу, підіймають до сприйняття божественного ідеалу, а можна ці ж самі форми і розкидані у скульптурних, мозаїчних, вітражних зображеннях повідомлення прочитати «арготично».

Так само й у першій третині ХХ ст. пошуки нових таємних знань виявилися близькими митцям «Блакитного вершника» — В. Кандинському, Ф. Марку, О.Явленському, П. Клеє; письменнику Г. Гессе, поетам А. Штефену та Х. Моргенштерну, Андрію Белому, Максиміліану Волошину та ще значній когорті західноєвропейських і російських митців. Але мало хто знає, що так само «нова духовність» захопила й українських митців. Так, її «явними» і «прихованими» прихильниками стали Лесь Курбас, Юхим Михайлів, Павло Тичина, Микола Хвильовий, Микола Куліш та інші. Всім згаданим митцям особливо близьким виявилось антропософське вчення, засноване філософом-містиком і, певною мірою, митцем Рудольфом Штайнером. І саме до штайнерівської системи символів, що послідовно складалася у численних статтях, доповідях, книгах, ведуть розкидані у їхніх творах «знаки». Про це вперше написали ще наприкінці 80-х мистецтвознавиця Н. Корнієнко (4) та математик і літературознавець Л. Плющ (13), (17).

На нашу думку, тогочасну популярність антропософського вчення можна порівняти із світоглядним охопленням мистецьких кіл у Італії часів Відродження вченням неоплатонізму. Адже попри красу і досконалість мистецьких творів того часу, саме через концепції неоплатонізму відкрилася справжня глибина їхніх художніх образів. Скажімо, поза неоплатонізмом залишалось незрозумілим, чому Мікеланджело в «Страшному суді» свій автопортрет зобразив у рисах обличчя знятої з себе шкіри, яку тримає святий Варфоломій. Чи примітивно тлумачився образ мавпи за коліном «Раба, що

вмирає», — як мавпування, знецінювання живопису, замість трактування образу як «нижчої природи», що стоїть на заваді до повного звільнення людського ества. Ці символічні зв'язки довів мистецтвознавець Ервін Пановський за посередництва заснованого ним іконологічного методу (11).

Той самий іконологічний метод дозволяє нам припустити, що на подібну до неоплатонізму роль у мистецтві й культурі початку ХХ століття претендувало антропософське вчення Рудольфа Штайнера, яке розглядало людину у взаємозв'язку зі всесвітом, а життя і смерть — лише як перехід між різними формами буття. І звідси, власне, виводилася особлива цінність земного життя, яке єдине дає право на «рукотворність» — на здобуття досвіду, на можливість спітворити і змінювати світ, і, головне, на свободу, бо людина має право на будь-який вчинок — як добра, так і зла. Щоправда, до цього всього додається відповідальність у іншому світі, — «за порогом», — у якому сотворене відкривається духу людини з усіма його наслідками, але без фізичного тіла вже нічого не можна змінити. Так, наприклад, «санаторійна зона» Хвильового за цим світоглядом прочитується як зона «санації», — зона очищення в житті після смерті, — коли всі ідеї і вчинки нарешті постають у правдивому світлі (як образ «чорного папи комуни»). А моральний біль і «відвикання» від фізичного тіла (і це якраз повністю за Штайнером) змушують Анарха мучитись від спраги: він ніде не знаходить води — ані в графині, ані на «чорній кухні», спрага розпалюється ще більше, коли Анарх входить у річку з водою (2).

У листуванні 1986-87 року (7) літературознавці Григорій Костюк і Юрій Шевельов намагалися вникнути у тему «штайнеріани» Хвильового (саме таким словом вони послуговувалися), визнаючи цікавим дослідження Леоніда Плюща. Ю. Шевельов навіть згадував у цих листах особливу харківську атмосферу тих років, наповнену натхненним теософським духом, яким захоплювалася навіть його сестра (7, С. 400).

Г. Костюк також погоджувався, що, якщо «дослідник доводитиме, що філософія Штайнера, його вникливі спроби пов'язати людину з потойбічним світом, увійти в досі не пізнаний внутрішній світ людини, пов'язати підсвідоме і свідоме в людині й доводитиме, що все це позначилося на системі мистецьких засобів прози Хвильового в такій же мірі, як позначилося на представниках тогочасної європейської й російської (А. Бєлий, В. Соловйов, Н. Гумільов, Б. Пільняк тощо), то цей спосіб дослідження я вважатиму за відкриття, за нове досягнення критичної думки» (7, С. 401).

В такому разі можемо говорити про особливе «арго», до якого вдавалися українські митці у своїй творчості. Найлегше його ідентифікувати у літературних текстах, проте впізнаваним воно є і в усіх інших мистецтвах.

До речі, застосування певного «арго» у творчості різних митців зовсім не означає спільної мети. Це справді, перш за все, мовна система, і як будь-яка мовна система, вона зав'язана на безлічі протилежностей. Саме тому, наприклад, послуговуючись одним набором символів, Андрій Бєлий і Микола Хвильовий дають їм різні інтерпретації і спрямовують їх до різної мети.

Отже, ми можемо читати твори Хвильового, чи драми Куліша, чи щоденник Курбаса, насолоджуючись змістом, що лежить на поверхні, чи лінгвістичними й образними новаторствами. А можемо зацікавитись деякими, ніби зумисне розставленими «каменями спотикання», що ведуть нас до певної «езопової мови», яка у свою чергу відсилає до відшукування пев-

ної кодової системи, за певною логікою обраною автором. У нас є вибір: залишити цей спосіб «за дужками» дослідження, таврувати його як ненауковий, — і так ніколи й не довідатись, що ж насправді хотів нам сказати Хвильовий, Куліш і Курбас. А можемо піти за інтуїцією і виявити інший текст поміж рядками. До подібного методу вдавався у своїх дослідженнях Леонід Плющ (12).

Повертаючись до Курбаса-Куліша й «Маклени Граси», можна спробувати прочитати її як стародавню містерію (не як жанр середньовічного театру, а саме як Курбасовий «Саїс» з його «Театрального листа» (6, С. 30) — з ієрофантами й посвяченими, з випробуваннями і самопізнанням).

Події розвиваються у трирівневому будинку, що є певною моделлю мікрокосму людини. Підвал — це образ прихованих глибин людського ества, в яких, згідно зі Штайнером, живе наше непізнане «Я». Власне в такому найманому (тимчасовому) підвалі живе Маклена з хворим батьком та маленькою сестричкою Христинкою. Образ Христинки — дійсно Христовий. Вона так і не прокинеться до кінця п'єси.

Образи в «Маклені Грасі» мерехтять різноманітними асоціаціями, їх треба впізнавати. Здається, таке «ім'я», запропоноване для п'єси Курбасом (4, С. 262) і «розширене» до різних рівнів свідомості, було натяком на зустріч Маклени зі своїм власним «Я», з «двійником», що представлений образом Падура, який одночасно є й «стражем порогу», про що свідчить символ будки сторожового пса. Цей двійник, згідно зі Штайнером, має справляти на людську свідомість гнітюче враження — як спотворений праобраз людини, на якому відобразилися всі ілюзії і всі неодухотворені вияви людської природи. І це чи не найважливіше випробування на шляху до себе: сприйме людина його за ворога чи упізнає в ньому себе і прийме рішення «одухотворити», «визволити» від зла, яке непізнане живе у її власній душі. Фактично, Маклена має врятувати Падура, щось змінивши у самій собі.

У сюжеті містерії настає час для «містерійного вбивства» — омертвлення старої природи. І тоді Маклена бачить, що вона мусить убити маклера — того, хто принижує її людську природу (батька), а також той мертвий розум, що іде від чіткого розрахунку й уособлює в собі стару природу. Убити маклера в собі.

Після цього вбивства-розчаклування ми бачимо лише те, що Маклена зникає за муром: там з'являється сонце. (Та сама зупинка, що й у Вале-ски Герт).

Згідно зі структурою містерії, Маклена проходить усі її складові: випробування, містерійне вбивство, перетворення «двійника». Курбас створює й для глядача не догму, а можливість відкриття і співпереживання.

Але особливість п'єси — у поєднанні двох реалістичних ліній підтексту: підтексту внутрішнього світу і підтексту політичного. П'єса писалася у роки голодомору. Голод як атмосфера підвалу, в якому жила Маклена, буквально «кричав» про катастрофу, що відбувається аж ніяк не в польському суспільстві, про несумісність тоталітарної ідеології з природою людини (втім, про таку «несумісність» послідовно заявляли й інші роботи Курбаса: «Народний Малахій», «Диктатура» та «Мина Мазайло»). У «Маклені Грасі» внутрішній світ людини перетворюється на «містерійне дзеркало», в якому вже стають очевидними ще приховані у «верхах» системи наміри. Падур віщував невтішне майбутнє спустошеної революціями й ідеологіями Землі. Маклена ж висловлювала надію на зцілення цього людського простору че-

рез убивство «маклерської» природи, природи «крамаря — світового чортика» (2).

Це була остання постановка Курбаса в «Березолі». У світлі цих містерій ставали зрозумілими фальш системи і несумісність більшовицьких ідей з природою людини. Тому закономірно, що такий театр став ворогом системи.

Щодо Казимира Малевича — не стверджуватимемо у його творчості «кодового» вирішення виключно в системі штайнерівської символіки. Проте такі припущення дослідниками вже робилися, зокрема, російським мистецтвознавцем В. Турчиним (14). Можна її запідозрити й через вплив на Малевича теорій Кандинського, хоча й тоді це ставало вивіреним у собі світоглядом з власними рамками і правилами. В усякому разі, у світогляді Малевича містика займала чільне місце. Такої думки дотримується й професор Д. Горбачов, наголошуючи, що саме за містицизм Малевича вигнали з ГИХУКУ (16). Тому, тут також ідеться про тенденцію часу — шляхи, якими різні митці приходять до нового символізму.

Малевич в останній період творчості мав потребу творити символічні картини. Відкинувши символізм у його звичному розумінні у ранній період, він прийшов до іншого — символізму як одкровення. Про такий намір писав і Льву Крамаренку у 1931 році (3, С.168). Для Малевича йшлося, швидше, про потребу залишити певне повідомлення, «свідчення» тих подій, які він феноменально виявив, «викрив» у сучасності.

І на той час, очевидно, в нього були вже ті елементи, які складають основу цього символізму. Важливо, що Малевич вибудував його не через інші культурні явища, а безпосередньо на самому живописі — живописі «як такому». Колір, форма ним були гранично опрацьовані і вже в супрематичний період здобули певний філософський зв'язок буття субстанції, її невідокремності від космічних вимірів, можливості ідентичного переживання в людській свідомості.

Наважимося стверджувати, що дещо нове починається з роботи «Містичний супрематизм або Чорний хрест на червоному овалі» (л. 1 кол). Надалі у своїх ескізах Малевич переключає нас на лик тієї ж форми (л. 2).



Іл. 2. Малевич К. Містик. Ескіз. 1930. Папір, крейда. 24,5x27 см. Приватна колекція.

І ось ці, здавалося б, зразки наївного малярства, насправді дають нам багатий ґрунт прочитання Малевича. Він творить свою власну іконологію, поступово навчаючи нас уміщувати свої «супреми» у «рамки людської фігури». Саме так назвав постсупрематичний період у творчості художника Ж.-К. Маркаде: супрематизмом у рамках людської фігури (9).

З одного боку, такий метод творення близький до колажу: фігура стає тлом, на якому Малевич викладає свою супрематичну реальність. Саме на людську натуру як тло для проявлення живописних сутностей вказував Малевич у Сезана (8). Проте Малевич прагнув піти ще далі: його живописні сутності з часу їх появи у 1915 році вже набули символічного змісту. І те-

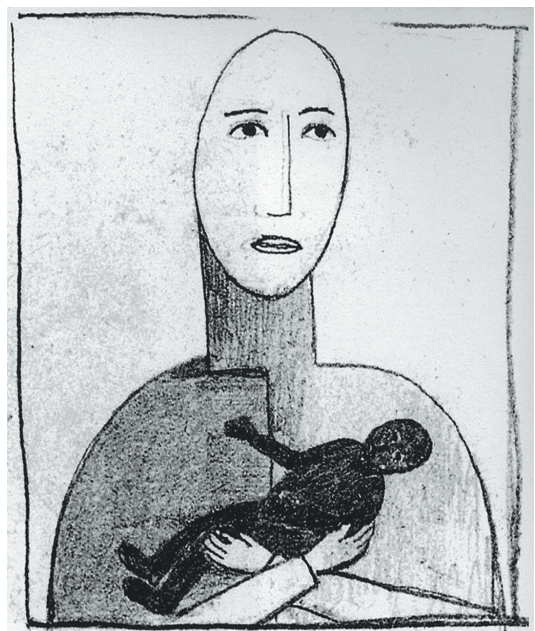
пер у межах людської фігури вони розв'язують нові співвідношення через напругу й оптичні ефекти, спричинені кольорами у межах людської фігури.

Наскільки нам відомо, у своїх супрематичних роботах художник ніколи не вдавався до практики розміщення кольорів на чорному тлі. Лише одного разу Малевич виготовив таку форму, яку ніколи не маніфестував як мистецьку: білий квадрат на чорному тлі він ніс на чолі процесії на похороні Ольги Розанової (на цей факт із спогадів Певзнера звертає увагу Ж.-К. Маркаде) (9, С. 258). Це означає, що подібну форму «вивернутих» кольорових площин Малевич відчував як найбільш трагічну й безвихідну. Тому більше до неї не вдавався: і навіть супроводжувати в останню путь себе самого заповів з його трьома основними фігурами, розміщеними на білому тлі (10, С. 94).

Проте у постсупрематичних роботах часто зустрічаємо саме це, не притаманне для Малевича, чорне тло. Чи випадково це, чи, можливо, якраз той «камінець», через який неодмінно маємо перечепитися на шляху дослідження? Візьмемо за зразок його «Робітницю» 1933 року (Іл. 3 кол.), яка, власне, розміщена на чорному тлі. Проте якщо взяти до уваги саме колір як основний у композиційній побудові Малевича, то можемо констатувати, що чорний знаходиться там, де завжди мав місце білий. Якщо абстрагуватися від самого зображення, то виразно знаходимо й інші кольори, які перебувають далеко не у звичних відношеннях. Білий колір з'являється у кількох місцях і виглядає стиснутим.

Також можемо помітити, що у жіночій фігурі чорний колір тонкою смужкою «перерізає» надвоє й оточує червону площину — саме життя, життєву енергію. Тут прочитується повна протилежність «Червоному квадрату» 1915 р. — «Живописному реалізму селянки в двох вимірах» (Іл. 4 кол.). Окрім того, червоний колір мерехтить нам відлунням зеленого — і саме таким, уподібненим до протилежного (комплементарного) в наших очах, Малевич зображує «королівський» комірець робітниці.

У цих протистояннях кольору ще більш драматично звучить центральний елемент картини. У супрематичній «живописній реальності» у повний голос заявляє про себе те, що висловлено у жесті рук: вони тримають образ відсутнього немовляти, але, одночасно — і образ «незримого». На образ «відсутнього» уже звертав увагу Ж.-К. Маркаде (9). Можна також порівняти роботу з ескізною жіночою фігурою з немовлям, площинно зафарбованим чорним кольором, який поглинає будь-які ознаки життя (Іл. 5). Так постає у «новому живописному реалізмі» сакральний образ мадонни, вплетений у дисонуючий реалізм сучасності. Більше того, лише така художня мова у часи радянського тоталітаризму могла бути адресована у майбутнє і мати шанс дійти до свого адресата. Тому знайдений Малевичем метод поєднання фігуративних і супрематичних елементів з асоціативно-символічним навантаженням стає «езоповою мовою» живопису і змушує нас читати «між кольорами» й



Іл. 5. Малевич К. Без назви. Близько 1930. Папір, олівець.

«живописними сутностями». Так перед нами розкривається «новий живописний реалізм» Казимира Малевича.

Не можна не помітити в даній роботі особливо активну дію жовтого й синього кольорів, що наводить на думку про зумисне їх використання автором, щоб зашифрувати певний український підтекст. Трагічність образу та наголошення на «відсутньому» асоціативно відсилає нас до голодомору 1932–33 років в Україні (картина датована 1933 роком). І в цьому також суть Малевича: якщо художнє і символічне можна було поєднати, він це робив. На застосування блакитних і жовтих кольорів як українських національних у творчості Малевича звертає увагу Жан-Клод Маркаде (9, С. 233). А мистецтвознавець Д. Горбачов наголошує на ре-українізації К.Малевича в останній період його життя і творчості (3), (16).

З іншого боку, застосування чистого жовтого і чистого синього кольору (полярних у спектрі) важливе у колірній композиції, оскільки дозволяє посилити напругу у творі, досягнути більшого драматизму. Наприклад, голландець Ян Вермеєр часто вдавався до поєднання цих кольорів. І саме спогад про подібний колірний прийом у «Дівчині з перловою сережкою» (л. 6, кол.) (ці кольори у нього — зіставлені поряд) змусив нас порівняти ці образи і раптом виявити ще один дивний збіг у зображенні ледь відкритих губ обох жіночих постатей. Спільним є також темне тло на обох роботах. Проте, якщо допустити правильність нашої версії, що чорне тло опиняється на місці, яке по-праву належить білому, а білий колір, — здобутий колись супрематично духовний вимір, — переживає свого роду «окупацію» чорним, то ми одержуємо символічний підтекст цього темного тла у Малевича. Якщо він справді робив для нас такий непрямий відсил до Вермеєра, то лише з прагненням натякнути на неідентичність образу. До того ж, вже вермеєрівський образ був далекий від спокою та умиротвореності рафаелівських мадонн. Але у порівнянні з ним «мадонна-робітниця» Малевича просто «кричить».

Отже, супрематизм Малевича стає основою для нового символізму Малевича, який у поєднанні зі звичними для нас образними асоціаціями стає особливим свідченням часу. За допомогою мови символу Малевич залишає нам повідомлення про «окуповану» природу людини, про злочини системи проти людяності. Ці повідомлення є добре прихованими, розрахованими на прочитання у майбутньому. Разом з тим, своїм «супрематичним символізмом» Малевич «консервує» власні знакові досягнення у мистецтві.

Отже, результати дослідження засвідчують, що митці-авангардисти вдавалися до особливої форми символізму як методу, який давав можливість «законсервувати» і зберегти не тільки правдиві свідчення про свій час, але й нові досягнення мистецької форми. Адаже новий символізм базувався на інтуїтивно-асоціативній природі мислення, на пошуках «нової духовності» як характерній тенденції часу і, головне, на відкритих митцями можливостях самого мистецького матеріалу утворювати відповідні символічні зв'язки. Проведені паралелі між такою мовою символу у виставі Куліша-Курбаса-Меллера «Маклена Граса» 1933 року, прозою М. Хвильового «Повість про санаторійну зону» (1927 р.) і постсупрематичними роботами Казимира Малевича виявили, що митці свідомо вкладали «між рядками» значення, що відрізнялися від видимих для нас на поверхні. Саме тому цю мову символу можна назвати різновидом «арго» або «езопової мови», а «ключі» до її прочитання знайти у стародавніх містеріях і творах засновника

антропософії Рудольфа Штайнера. З'ясування цього факту сьогодні важливе не тільки для об'єктивного прочитання мистецьких творів авангардистів, але й для відновлення нашого уявлення про їхній світогляд, про особливий підхід до мистецтва, що насправді далекий від «формалізму», в якому їх найчастіше звинувачували.

Література:

1. Авдиева И. Краткий миг праздника // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. — М.: Искусство, 1988. — С. 86–104.
2. Вежбовська Л.Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст. — Дис. ... канд. мист: 17.00.01. — Київ, 2006. — 203 с.
3. «Він та я були Українці». Малевич та Україна / уклад. Д. Горбачов; упоряд. С. Папета, О. Папета. — К.: Сім студія, 2006. — 456 с.
4. Корниенко Н. Театральная эстетика Леся Курбаса // Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. — М.: Искусство. — 1988. — С. 251–331.
5. Корниенко Н. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. — К.: Факт, 1991. — 469 с.
6. Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.
7. Листування Юрія Шевельова і Григорія Костюка (1950–1988). Упорядник Надія Баштова. URL: http://shron1.chtyvo.org.ua/Bashtova_Nadiia/Yurii_Shevelov_i_Hryhorii_Kostiuk_na_starosti_lit_pochynaiemo_lystuvatysia.pdf
8. Малевич К. Аналіза нового та образотворчого мистецтва // «Він та я були українці». Малевич та Україна. — К, 2006. — С. 40–50.
9. Маркаде Ж. — К. Малевич // Переклад українською В. Старко. — Київ: Родовід, 2013. — 304 с.: іл.
10. Нере Ж. Казимир Малевич (1878–1935) и супрематизм. — Taschen / Арт-родник, 2003 — 96 с.
11. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. — СПб.: Академический проект, 1999. — 394 с.
12. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. — Київ: Видавничий дім «Комора», 2018. — 800 с.
13. Плющ Л. Містерія української антропософії // Слово і час. — 1994. — № 9–10. — С. 33–40.
14. Синий всадник: Пер с нем. / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. — М.: Изобразительное искусство, 1996. — 192 с.
15. Турчин В. Иконография «Черного квадрата» при свете теософии: икона, символ, знак. — URL: <http://www.gelos.ru/result/inkom/blacks2.html>
16. Філевська Т. Дмитро Горбачов: «Чорний квадрат» повернув людству космос // Українська правда: Життя. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2015/03/22/191322/>
17. Plioutch L. Le mystere de l'anthroposophie ukrainienne // Triadess. Revue anthroposophique trimestrielle. 1989. — XXXVI annee, № 3. — S. 6–7.

УДК 7.035(4+477)93

Інна Прокопчук /Львів/

ПОРТРЕТ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО КУБОФУТУРИЗМУ

Вірити можна лише тим портретам,
на яких майже не видно моделі,
проте дуже добре видно художника
Оскар Вайлд

Мистецтво авангарду — явище переважно європейське. Європейське не у географічному, а в культурно-історичному змісті, що визначається спільністю суто ментальних критеріїв. Український авангард, як природня складова авангарду європейського, був яскравим, глибоким і серйозним проектом світоустрою, що дозволяв побачити у ньому свого роду модель авангардного ідейно-художнього комплексу. Модель нової картини світу.

Сьогодні є всі підстави бачити в авангарді свого роду ідейно-художню матрицю усього ХХ століття. У всякому разі, авангард — і український, звісно, уявляється парадигмою суспільної свідомості, що охоплює собою близько трьох десятиліть: від середини 1910-х років до початку 1930-х.

Серед усіх «ізмів» в українському авангарді, безумовно, одним з найбільш принципових, одним з найбільш сформованих і зафіксованих виразним розвитком, впливом і наслідками своїх ідей був кубофутуризм. З ним пов'язана творчість таких відомих художніх індивідуальностей, як, в першу чергу, О. Богомазов і О. Екстер, так і чисельні твори художників їх кола.

Визначення «мистецтво кубофутуризму» може використовуватися щодо українського мистецтва із застереженнями в якості терміна, що дозволяє окреслити досить широке і різноманітне коло робіт, які тією чи іншою мірою стикаються з естетикою футуризму. Окремі естетичні принципи, які пов'язують зазвичай з футуризмом, виявилися розосередженими серед напрямків різних орієнтацій, і елементи футуристичної стилістики зустрічатимуться у творах різних художників.

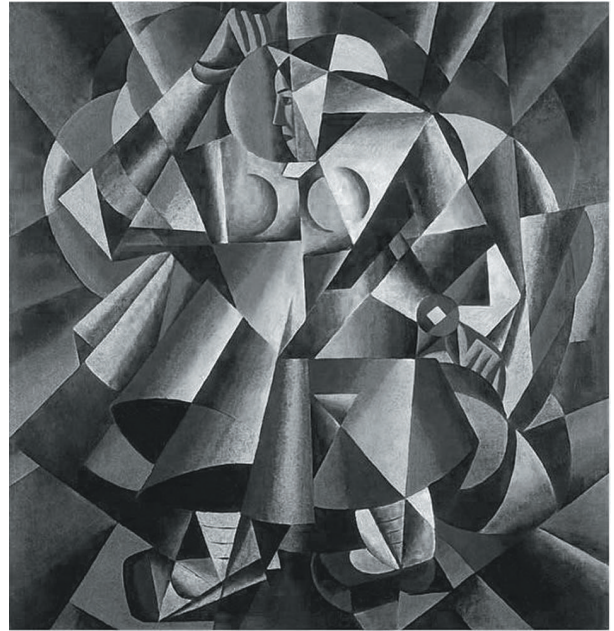
На нашу думку, одні з основних постулатів мистецтва кубофутуризму, яскраво проявилися не лише в пейзажі та натюрморті, але й у портретному жанрі. На цю тему дослідники говорять не часто і не докладно, оскільки портрет не був найпопулярнішим жанром в кубофутуризмі. Портрета практично не було в «класичному» італійському футуризмі. Кубізм же відносно портрета висловився досить виразно, наприклад, в пікассівських портретах періоду аналітичного кубізму Амбруаза Воллара, Вільгельма Уде, Анрі Канвейлера. І таке висловлювання виявилось майже формульним, майже канонічним.

Кубофутуризм дав єдине в мистецтві за силою, гостротою вираження злитості двох світів — суб'єктивного і об'єктивного, тобто перетвореного і реального.

У 1912–1913 роках К. Малевич у низці творів розробляє принципи кубофутуристичного живопису. Так, у одній з еталонних картин кубофутуризму «Жниця» зображена жіноча фігура у фас, голова повернута в профіль. За своїм колористичним і стилістичним вирішенням робота вписується в першу селянську серію К. Малевича, а також і в серію «Жниць».

Жіноча фігура вбудована у геометризовану структуру діагональних променів, що розходяться від центру композиції. Динамічний рух різноманіт-

них геометричних фігур — прямокутник, трикутник, косокутник, криволінійні площини та об'єми — має змістове значення, він будує фігуру як складний живий механізм, переважно з колоподібних рухів. Центральньо-симетричну побудову композиції підкреслено тим, що центр симетрії майже збігається з фізичним центром картини, а криволінійні межі головної плями — фігури — описують навколо центру складне криволінійне горизонтальне тондо. У картини та фігури є вертикальна вісь симетрії, яка проходить через фізичний центр картини, дещо нахилена угорі зліва, відсікаючи рівною лінією жіночий профіль і ніби надає фігурі незначного нахилу та руху вперед.



К. Малевич. Жниця. 1912–1913 рр. П., о. ММСИ.
(Московський музей сучасного мистецтва).

У роботі домінує тепла жовто-коричнева гама та її складові тони. Тепло колориту загострене та підкреслене введенням зелених, синіх, синьо-зелених, блакитних площин. Важливу роль у загальному кольоровому вирішенні відіграють контрастні ахроматичні — білий та чорний кольори. Білі плями відзначають важливі в структурному відношенні контури фігури — потилиця, куточок хустини під підборіддям, лікті зігнутих рук, контури ніг у світлих панчохах. Чорні плями виявляють нижній край спідниці, додатково розкладають фігуру, заводячи на неї розрізані площини землі. Такий прийом дозволяє зробити фігуру жниці та пейзаж взаємопроникаючими, що так характерно для класичної стилістики кубізму та що з прихильністю сприйняв і теоретично обґрунтував італійський футуризм.

У живописному полотні К. Малевича «Голова сільської дівчини» (л. 1 кол.) у центрі твору зображена голова дівчини, зав'язана хусткою «по-селянськи», під підборіддям, написана переважно в холодних тонах. Обличчя дівчини і тло, на якому воно зображене, немов нарізані скибками й представлені в певних «перетинах різних площин» (за виразом Д. Бурлюка), очі втратили свій візантійський розріз, перетворившись на два кола. Дивовижність портрета полягає в гармонійному розподілі геометричних планів. У праці «Від Сезанна до супрематизму» К. Малевич пояснював свій задум: «Ідея полягала в тому, щоб не передавати цілісність предметів; навпаки, було вкрай необхідним розпорошити об'єкт, піддати його декомпозиції на складові елементи, для того, щоб створити живописні контрасти...» (1, С. 41).

До класичного кубофутуристичного портрета належить живописний твір Д. Бурлюка — «Сибірська флотилія». У картині обличчя матроса, роздроблене на фрагменти, розібране на окремі елементи (подібно до слів у футуристичній поезії, які часто розпадалися на окремі літери) та знову зібране, але вже не за законами зовнішньої реальності. Обличчя флотського зображено репортажним фіксуванням, одночасно під кількома кутами зору, у трьох і чотирьох обертах, тобто розкриваючи проблему позірного руху художника навколо моделі. Художник акцентує увагу на русі, сполучивши



Д. Бурлюк. Сибірська флотилія.
1911 р. П., о. 46х39 см.

кубістичне розкладання форми на площині з футуристичним прийомом послідовного передання окремих фаз руху голови. Загалом кубофутуристи часто намагалися передати рух об'єкта чи фігури та різноманітні ракурси пластичними засобами.

У теоретичних побудовах низки українських художників новий живопис із простору реальних зорових образів і світу фізичних законів немовби переноситься до галузі свідомості, а матеріальні форми картини дають лише імпульси, засадничі елементи для власних внутрішніх споглядань.

«...Відчуття ґрунтується на ритмічних властивостях (рух), на певній їх дії на наші нервові центри, які передають відчуття свідомості, ... що ж робить свідомість з одержаним відчуттям. Вона сприймає його, але судить

про нього лише на підставі спогадів» (2, С. 143), — такі засади нового принципу сприйняття розробляв О. Богомазов. Зображення набувало тієї форми, яку мають сліди побачених образів, предметів у мозку художника, що володіє «великою сумою спогадів» (2, С. 144). Перед перенесенням на полотно картини таких «слідів» автор повинен побачити їх у своїй свідомості. Такий візіонерський елемент, — «мислення очима», О. Богомазов розглянув у теоретичному трактаті «Живопис та елементи», де художник писав: «... живопис — не копія з натури. ... художник, наче деміург... інтуїтивно, як музикант, добирає ключа» (3, С. 132).

У картині «Портрет дружини» (Ванди Монастирської) (Іл. 2 кол.) художник включив справжній реєстр геометричних форм і ліній. Зображення побудоване з площинних формотворчих елементів за схемою трикутника вістрям униз. Такі ритми площин нагадують кубістичний живопис, що демонструє свої пластичні та емоційні можливості повною мірою. При всій очевидній образній деформації моделі, у портреті простежується специфічне поєднання жіночості й шарму, замасковане неприкрашеною, ледь не іронічною схожістю. Аналізуючи цей портрет, ми відкриваємо відчуття тонкої проникливості власного бачення художника і загостреного відчуття краси, та й сам О. Богомазов стверджував, що «логіка розуму не збігається з логікою краси» (3, С. 133). «Портрет дружини» — свідчення дивного синтезу піднесеного почуття та нових пластичних ідей.

Манера кубофутуристичного трактування, розкладання об'єкта на різноманітні геометричні сегменти простежуються в роботах О. Богомазова «Автопортрет», «Жінка, що читає», «Портрет дружини, що читає», «Голова» (Іл. 3 кол.). Художник, вважаючи форму зосередженням енергії, генератором сили, експериментував з площинними, геометричними побудовами моделі, об'єкта, тла, навмисно деформуючи реальний образ, пропускаючи його через весь спектр можливого сприйняття.

Портрети О. Богомазова побудовані на емоціях та відчуттях, що передають характер і стан душі. Очевидним є те, що важливу роль тут відігравали літературні уподобання художника — твори Станіслава Пшибишевського з його мотивом теорії «оголеної душі». Художник

намагався не просто вловити у фарбах і лініях, в геометричних фігурах та барвистих, живописних комбінаціях, «душевний стан», але й аналітично побудувати нові образи, нову реальність.

Звертаючись до естетики авангарду першої половини 1910-х років, можна говорити про формування уявлень про особливий зір — зір внутрішній, що здійснюється без візуального контакту. Контекстом для таких концепцій були наукові дослідження фізіології зору, але певною мірою мали місце — філософія та психологія. Увага художників авангарду була сконцентрована на відкритті нових можливостей у свідомості людини. Патос відкриття нового зору, нових органів чуття і свідомості складав одну з основ футуристичного міфу. Він сформував багато засад естетики, такі як алогізм і абсурдизм, акцентування несвідомої механіки творчості, захоплення інфантилізмом і примітивом, цікавість до різних технік психічних трансформацій. К. Малевичу належать такі слова: «Бачити світ ще не значить бачити його очима, але бачити світ можна і знанням і всім еством, ..., в нашому психічному світі фіксується нове реальне уявлення про сучасний стан нашого світорозуміння або ж в психічному світі мозок наш відображає, як у дзеркалі, свій реальний стан» (4, С. 53). Єдине, що дає нам інше, сучасне сприйняття світу та відчуття нової реальності це «мозковий екстракт вражень».

Цікавість до індивідуальності, особистості художника мала безпосередній стосунок до пошуків сутнісної реальності. Оскільки процес досягнення життєвих сил, властивих предмету, і в наступному переданні їх глядачеві через твір мистецтва міг бути винятково особистим і підсвідомим. Відчуття передавали лише поверхневий світ того, що ми бачимо, багато в чому тотожний для усіх людей. Відмінності виникали з підсвідомого, внутрішньої необхідності, інтуїції.

Прагнення відтворити на полотні новий світ, що єднає внутрішнє та зовнішнє, стало основою цілої низки кубофутуристичних портретів іншого порядку. Такі портрети відтворюють вигляд людини, що складається з різного роду відчуттів тактильних та зорових, з асоціативних ланцюжків, в яких вибудовуються предметні й фактурні комбінації. «Обличчя» у цих портретах з'являються як проекція психічних відчуттів і особистих сприймань, у яких художник намагається вловити індивідуальні конфігурації. Вони демонструють спробу поглибити, загострити портретну концепцію, дати не зовнішню оболонку обличчя з внутрішнім змістом, а створити особливу художню конструкцію, яка передає



О. Богомазов. Автопортрет. 1914 р. Папір, вугілля.



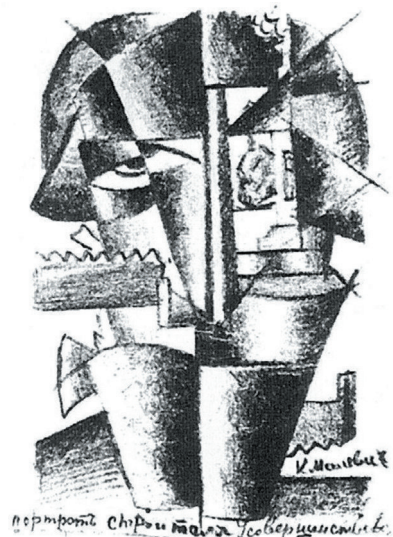
Л. Попова. Портрет філософа. 1915 р. П., о. 89х63 см. Москва, Державний Російський музей.

цілий комплекс відчуттів обличчя, які завжди виткані з цілого ряду вражень, що розбігаються, і які майже не піддаються логічним описам. Художник у такій ситуації виступає з якісно новим рівнем свідомості. Його абстрактне мислення стає більш гнучким та сильним, відчутним стає перехід до чуттєво-психологічного асоціативного бачення. Блискучим прикладом описаного є кубофутуристичні портрети «амазонок російського авангарду» — Н. Гончарової «Пані в капелюшку», Л. Попової «Ескіз до портрета», «Портрет Філософа», «Мандрівниця», Н. Удальцової «Натурниця» в яких відбувається трансформація смислів, змісту, принципів розуміння та сприйняття.

У рецензії 1913 р. на виставку футуристичної скульптури Умберто Боччоні критик Сілларт Відзначив: «... імпресіоністи передавали предмети в середовищі, яке їх оточує, футуристи передають навколишнє середовище у предметі» (5, С. 61). Перефразувавши ці слова, можна сказати, що світ, який навколо художника, переходить усередину самого художника. Такий внутрішній світ у кубофутуристичному живописі передається за допомогою індивідуального сприйняття, через психічний рух реципієнта. При цьому мова йде про безліч різних сприймань, що накладаються одне на одне й трансформують реальний образ. У живописних портретах К. Малевича «Портрет Івана Ключа», «Портрет Михайла Матюшина», «Дама на трамвайній зупинці», «Авіатор» реалізовано спектр можливих сприймань. Основний зоровий образ складається з площинних комбінацій з різноманітними фактурними властивостями. Саме ці площини, ритмічний рисунок їх перетинів складають конструктивну основу названих робіт.

В «Портреті М. Матюшина» (іл. 4 кол.) обличчя портретованого складено з різних геометричних площин, що на перший погляд ріднить його із кубістичними творами П. Пікассо і Ж. Брака. Але є й істотна відмінність: основоположники кубізму писали в основному в монохромній техніці, тоді як Малевич активно використовує багату колірну гаму. Ще одна особливість картини: при певній «абстрактності» на полотні зображена реалістична деталь — частина чола з волоссям, зачесаним на прямий проділ. Це єдина деталь, що вказує на те, що перед нами портрет. Смуга з білих прямокутників, що розділяє картину по діагоналі, є певним натяком на клавіатуру фортепіано.

«Портрет І. Ключа» представляє аналітичну, раціонально проранувану та впорядковану варіацію живопису динамічних відчуттів. Рух тут аналізується на різних рівнях. Один з напрямів руху створюють статичні геометричні сегменти, що будують форму. Вони сполучені таким чином, що набувають вигляду рухомого механізму. Наступний будується на формально-змістовному рівні, коли вектор цього руху — лінія сходів — спрямований углиб розтятої частини голови портретованого. Площинні та яскраві геометричні фігури, з яких складається зображення на полотнах К. Малевича, то збираються, то розсипаються, створюючи при розгляді калейдоскопічний ефект і внутрішню динаміку в достатньо врівноважених композиціях. Подібну сукупність прийомів, коли, з одного боку, «принцип тяжіння» спрямований



К. Малевич. Портрет І. Ключа.
1913 р. Літографія.

на створення статичних кубістичних форм, а з другого — до різних форм руху, художник визначив як кубофутуристичний реалізм.

Усі ці «портрети» — ігри у спогади, де один образ розкривається в іншому, як сюрпризи у пасхальному яйці. Це «парад асоціацій», що виникає з фантастичного перехрещення різноманітних геометричних площин та ліній, це живе лише в мозку людини, вітчизні ілюзій.

У живописному творі А. Петрицького — «Портрет Ольги» (Іл. 5 кол.) також можна простежити певні риси образотворчої мови кубофутуризму. Особливості композиційної структури портрета зумовили особливе відтворення зовнішнього вигляду моделі. В обличчі підкреслено форму носа і повні вуста, які трактовано цілком площинно, перебільшено і форму очей, але водночас не втрачено відчуття зосередженого погляду. У такому трактуванні обличчя, — особливо носа у формі конуса, й трактуванні тіней навколо голови, відзначаємо подібність з кубістичними портретами П. Пікассо, однак обличчя моделі виражає ніжність, що повністю відсутнє в портретах французького художника. Зображена у картині модель зайнята музичуванням. Визначити інструмент, на якому грає Ольга, неможливо, оскільки в композиції його немає! Утім, у лінійно-площинному ритмі вгадуються абрисси, схожі на форму кришки рояля (6, С. 17). Музичний інструмент перетворюється на умоглядну категорію, тобто умовний предмет, де вихоплюються окремі деталі — прикмета, ознака існування. Такого умоглядного існування цілком достатньо для створення композиційної та ігрової інтриги, що було властиво кубофутуризму.

Однією з основних тем футуристичного мистецтва було створення синтетичного твору, який одночасно передавав би багатоманітні відчуття і впливав на різні органи сприйняття. Істотне місце тут належало експериментам у галузі синестезії, злиття в художньому образі імпульсів з різних сфер і видів мистецтва і, відповідно, прагнення впливати своїми творами на різні органи чуття людини. Характерно, що гра моделі на музичному інструменті у «Портреті Ольги», у якому лінії і ритм, звільнені від зображальної функції, створюють своєрідну візуальну мелодію.

В іншому творі — «Портрет В. Чистякової» А. Петрицький розташував фігуру актриси на нейтральному тлі, утвореному з трикутних форм, у тектоніці постаті також домінують трикутні форми, що перегукуються з формами загального тла. Це створює складну структуру, яка взаємодіє. Композиційно «Портрет В. Чистякової» побудований як діагональна композиція, що дозволяє поєднувати різні аспекти сприйняття постаті й на цій основі розвивати метафоричний супровід портретної характеристики (4, С. 58).

Проаналізовані портрети А. Петрицького — роботи зовсім іншого часу, досить віддаленого від кубофутуризму. Тому мова кубізму у ньому трактована доволі умовно. А. Петрицький загалом відрізнявся дещо вільним розумінням сучасних йому напрямків, використовував їх мову доволі своєрідно і часто парадоксально. Так сталося і в цих портретах, де фразеологія кубізму облишена своєї чистоти, навмисно деформована, але все ж не забуває нам нагадати про своє походження.

Отже кубофутуристичний портрет демонструє низку проблемних відношень — між реальністю і способами її відображення, між візуальним фактом і мисленим образом.

В основі цих портретів лежить пошук нової естетики, відкриття «чуттєвої індивідуальності» та утвердження власного бачення. Кубофутуристичний

портрет будується на перетині двох смислових планів — явища нової реальності та нового сприйняття, і провідна роль належить саме сприйняттю, а постійна гра суб'єктивного-об'єктивного, підміна значень зміщують рамки колишнього сприйняття. Портретний образ у кубофутуристів, подається в категоріях нового асоціативного сприйняття, це означає, що художник усе ще пов'язаний з відображенням дійсності, але тільки асоціативною, що створює прецедент відкриття.

Література:

1. Нерс Ж. Казимир Малевич (1878–1935) и супрематизм / Жиль Нерс.— М. : Taschen ; Арт-родник, 2003. — 96 с.
2. Богомазов О. Картина — глядач: [Фрагменти з трактату «Живопис та елементи»] / Олександр Богомазов // Хроніка-2000. — 1992. — № 1. — С. 140–154.
3. Горбачов Д. Не для грошей народжений, або Логіка краси / Дмитро Горбачов // Хроніка-2000. — 1992. — С. 130–139.
4. Прокопчук І. «Прекрасне» у кубофутуристичному портреті : за межами свідомості (принцип відносності) / Інна Прокопчук // Вісник ЛНАМ. — Вип. 18. — Львів : ЛНАМ, 2007. — С. 51–63.
5. Малевич К. Письмо к А. Бенуа // Дьяконовицын Л.Ф. Идеиные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 – начала 20 века. — Пермь, 1966. — 318 с.
6. Анатолий Петрицкий : Портреты современников : альбом / [авт.-упор. В. В. Рубан]. — К. : Мистецтво, 1991. — 128 с.

УДК 75.038.071.1 СИНЯКОВА

Марина Дмитриева /Лейпциг, ФРГ/

МАРИЯ СИНЯКОВА В КРУГУ ХАРЬКОВСКОГО МОДЕРНИЗМА¹

В своих воспоминаниях Лиля Брик описывает первую встречу с художницей Марией Синяковой (Марія Михайлівна Синякова-Уречина, 1890²–1984):

«Пастернак приехал из Москвы с Марией Синяковой. Он блестяще читал блестящие стихи, был восторжен и непонятен, нам это нравилось. (...) Мария поразила меня красотой, она загорела, светлые глаза казались белыми на темной коже, и на голове сидела яркая кое-как сшитая шляпа.

Синяковых пять сестер. Каждая из них по-своему красива. Жили они раньше в Харькове, отец у них был черносотенец, а мать человек передовой и безбожница. Дочери бродили по лесу в хитонах, с распущенными

¹ Настоящая статья является переработанным и дополненным вариантом главы, подготовленной для «International Yearbook of Futurism Studies» (2019), ed. by Günter Berghaus. Berlin-Boston: Walter de Gruyter 2019

² В рукописной автобиографии, хранящейся в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи, Синякова указывает 1898 год как год рождения (Ф. 179179/39, фонд Марии Синяковой-Уречинной). Судя по всему, художница сознательно «омолодила» себя. Год рождения 1898 указан в статье: Синякова (Синякова-Уречина) Мария Михайловна в Энциклопедии русского авангарда (20, С. 352–53).

волосами и своей независимостью и эксцентричностью смущали всю округу. В их доме родился футуризм. Во всех них поочередно был влюблен Хлебников, в Надю — Пастернак, в Марию Бурлюк, на Оксане женился Асеев» (4, С. 57–8).

Рассказ музы Маяковского вызывает несколько вопросов у внимательного читателя. Что означают слова о рождении футуризма в их доме? Почему красавицы-сестры бродили по лесу в хитонах и с распущенными волосами? И какова связь между этими двумя высказываниями?

Пристрастная в своих суждениях Л. Брик отметила не только красоту гостыи. Ей запомнились детали — «яркая, кое-как сшитая шляпа» и темный загар, результат многих часов, проведенных на жарком южном солнце, непривычный в этих кругах. При том, что Л. Брик подчеркивает то, что выделяет спутницу Пастернака, она не упоминает о главном. Мария Синякова была тогда уже довольно известной художницей, участницей важных выставок и соратницей ведущих представителей авангарда. Как художница и как личность — она одна из ярких фигур модернизма в Украине. Родной дом Марии Синяковой — семейная усадьба Красная Поляна под Харьковом — был во время Первой Мировой войны и в начале 1920-х местом встречи писателей и художников из далеких Москвы и Петрограда, а также из близлежащего Харькова. Среди них Виктор (Велимир) Хлебников, Борис Пастернак, Николай Асеев, Григорий Петников, Борис Косарев, Василий Ермилов и многие другие. Благодаря интересам и стилю общения хозяек, Красная Поляна превратилась в своего рода художественный кружок. Особенно в период Гражданской войны и частой смены режимов, с 1917 по 1919 годы (Центральная Рада Независимой Украины, советская власть, директория, гетман Скоропадский, армия Деникина и снова Советская власть в конце 1919 года, когда Харьков был провозглашен столицей Украины), Красная Поляна была для многих, в том числе и для Хлебникова, убежищем в бурные времена. Пронизанные светом акварели, созданные Марией Синяковой в Красной Поляне в 1910-е годы — начале 1920-х годов, соединяют глубоко прочувствованную архаику уклада украинской деревни с энергичной динамикой столичного футуризма. Единственная женщина, М. Синякова подписала манифест Хлебникова «Труба марсиан», призыв к созданию «государства юных». Этот манифест был написан Хлебниковым в Харькове и опубликован в виде свитка в издательстве «Лирень». Другими подписантами были Григорий Николаевич Петников (1894–1971), Николай Николаевич Асеев (1889–1963), также там стояла подпись к тому времени покончившего с собой талантливого поэта Божидара (псевдоним Богдана Петровича Гордеева, 1894–1914).

Синяковы были известным харьковским семейством. Отец, Михаил Иванович Синяков, торговал церковной утварью. Он не мог быть черносотенцем, как писала Л. Брик, иначе бы он не давал столько свободы своим своевольным пяти дочерям и четырем сыновьям. Мать рано умерла. По воспоминаниям Бориса Косарева (Борис Васильевич Косарев, 1897–1994), записанным Владимиром Яськовым, сестры не только красиво и экстравагантно одевались, но были образованы и хорошо воспитаны. Старшая сестра, Зинаида Серебрякова-Мамонова (1886–1942), была певицей, Надежда (1889–1975) и Ксения (Оксана, или Кутя, 1892–1985) — пианистки, Мария — художница. И ни одна из них не была любительницей. Они учились в Харькове и Москве. Украинский художник-конструктивист Васи-

лий Ермилов (Василь Дмитрович Ермилов, 1893–1968), чей семейный дом находился по соседству с Синяковыми, вспоминал, что «в харьковском доме и на даче у Синяковых собиралась интеллигентная молодежь, проводившая время в весёлых, а часто и весьма запальчивых спорах, главным образом об искусстве». Биограф Ермилова Зиновий Фогель зафиксировал особое уважение Ермилова к Синяковой-художнице. Тот, будучи ровесником, даже называл себя её учеником (24, С. 10).

Помимо вышеупомянутых Косарева и Ермилова, стоит назвать и других харьковских художников, имевших то или иное отношение к семейству Синяковых. Среди них известный живописец и декоратор Владимир Бобрицкий (Володимир Васильович Бобрицький, 1898–1986), глава группы «Синяя лилия», с которой была связана Мария Синякова, Евгений Агафонов (Євген Андрійович Агафонов, 1879–1968; оба эмигрировали в США), Дмитрий Петрович Гордеев, брат Божидара (1889–1968), художник и историк искусства, а также искусствовед и художник Василий Пичета (Василий Иванович Пичета, 1889 – ?). Живописец и композитор Михаил Матюшин (1861–1934), автор музыки к футуристической опере «Победа над солнцем», вспоминал о Красной Поляне как об одном из важных локусов авангардной культуры дореволюционной России: «Летом 1916 г., по приглашению Н.Асеева и художницы Марии Синяковой я поехал в Красную Поляну. Там были Григорий Петников и Дмитрий Петровский. Рядовой Хлебников (получивший отпуск) читал по рукописи свою пьесу «Ошибка смерти» (13, С. 167).

Благодаря поэтическим рефлексам в творчестве Хлебникова, Пастернака и Асеева, Красная Поляна стала топосом русской поэзии. Особенно важную роль играл Асеев. Будучи студентом Харьковского университета (1912–13), он подружился с сестрами Синяковыми, стал бывать в их доме и приводить туда своих друзей. Красавица Оксана стала его женой и музой. Ей посвящены его самые проникновенные любовные стихотворения (Оксана! Жемчужина мира! // Я, воздух на волны дробя, // на дне Малороссии вырыл // и в песню оправил тебя. Н.Асеев: «Заржавленная лира», 1920). По воспоминаниям Ксении Асеевой, Зинаида жила тогда уже в Москве, а Мария, Надежда, Вера и она сама снимали в это время маленькую квартиру в Харькове (2, С. 13). Без сомнения, такая самостоятельность способствовала тому свободному образу жизни, который привлекал многих поклонников и друзей.

Летние месяцы сёстры обыкновенно проводили в Красной Поляне. И туда приезжала харьковская, московская и петербургская богема. К близкому кругу друзей принадлежал Григорий Петников. Как и Асеев, он циркулировал между Харьковом и Москвой. В Москве Петников был связан с художественными кружками «Центрифуга» и «Лирика», в которые входили поэты Сергей Бобров (1889–1971), Дмитрий Петровский (1892–1955), Борис Пастернак и Божидар. Историк русского футуризма Владимир Марков считал, что именно в Красной Поляне возникла и петниковская группа «Лирень» (41, С. 245). Это объединение выпустило под одноименным издательским знаком с 1914 по 1922 год многочисленные поэтические сборники. Хотя местом издания указывалась Москва, печатались сборники в Харькове, в типографии К. Сергеева и М. Гальченко. Некоторые из них вышли под оформлением Марии Синяковой. Петников был активным организатором художественной жизни в Харькове в 1917–21 годах.

Велимир Хлебников многократно бывал в Харькове и Красной Поляне. Харьковские друзья пытались организовать ему белый билет и освободить от призыва в армию, чего сделать всё же не удалось. Первый визит в Харьков был летом и осенью 1916 года, потом несколько раз в 1917. С апреля 1919 по август 1920, то есть во время Гражданской войны, бездомный поэт нашел себе убежище в Красной Поляне.

Возникали кратковременные любовные связи и многоугольники. Хлебников, как сообщила всезнающая Лиля Брик, был по очереди влюблён во всех сестёр, несмотря на то, что они были тогда замужем: Ксения за Асеевым, Вера вышла замуж за Петникова, а Надежда за Пичету. В 1914 году Мария вышла замуж за художника Арсения Уречина (Арсений Моисеевич Уречин), с которым она, вероятно, вместе училась в Харьковской художественной школе. Все эти союзы, за исключением брака Ксении, оказались недолговечными.

Судя по воспоминаниям, Красная Поляна была волшебным местом. Поместье, с 12 гектарами угодий, находилось в Змиевском уезде. Просторный деревянный дом, окруженный большим фруктовым садом, располагался на берегу речки Уды. Как вспоминал Косарев, дом был построен необычным образом. Он стоял на возвышении, и к нему надо было подниматься по лестнице. Эта же топография узнаётся в рассказе Хлебникова «Малиновая шашка», воссоздающем сюрреальную атмосферу Гражданской войны, затронувшей и Красную Поляну: «Дул ветер Москвы. Суровый всадник голодающего севера, казалось, с какой-то неохотой вступал в завоеванный край, точно в самом начале встретил женщину с ведрами или заяц с странной храбростью перебежал дорогу. Парус Оки высоко стоял над Украиной, и надпись «я страшен» зияла на нём» (27d).

Александр Парнис вспоминает о беседе с Марией и Верой Синяковыми на даче Ксении на Николиной горе под Москвой:

«Мария: Мне здесь, на Николиной, после Украины не нравится. Очень хорошо было в Красной Поляне — большой дом на горе, далеко видно, соловьи и очень красивые крестьяне — в сарафанах, всё цветное. И пели красиво.

— Вера: А мне только сад там нравился и Хлебников. А дом был плохой, и лес плохой — низкий и негустой.

— Мария: Какая разница, какой дом. Там все было очень хорошо. И лес приятный...» (14, С. 69).

По воспоминаниям Косарева, сельская идиллия состояла из бесконечных чаепитий, прерываемых только обедами и ужинами. Частью летнего времяпровождения были совместные купания и солнечные ванны, обнаженными, что вызывало испуг у местных жителей. Польский историк искусства Шимон Бойко, посетивший Синякову в её квартире в Москве в 1972 году, так записал разговор с ней: «Никто не учил меня рисовать. То пришло само. Я родилась и провела молодость среди буйной природы, не тронутой городским уродством. Долины, пахнувшие дикими травами, поля, леса, река в низине, голубое небо — вот моя школа живописи. Сколько себя помню, всегда рисовала и писала. Моя натура была природа. Рисовала молодых гибких хлопцев и взрослых мужчин, дивчат с лицами мадонн, женщин. Голых. Купающихся или лежащих на солнце, в тени разросшихся деревьев. Среди пасущихся баранов и коз. Кто только, мой пан, не позировал мне обнаженным! Писатели и поэты бывали у нас в го-

стях. Хлебников, Пастернак, Асеев, Каменский. Все были молоды, красивые. Хлебников сначала отказывался, говорил, что он не эфеб, но потом уступил. Сёстры тоже были моими натурщицами. Мы в этом не видели ничего дурного, но народ в деревне и в округе называли нас насмешливо «синяки-голяки». Почему? Потому-что мы ходили в коротких и простых юбках, не как они. Также мы носили вышитые, глубоко открытые блузки. Летом нас можно было видеть купающимися нагими и загорающими на солнце. Да, пан, такого ещё не знали в глухой провинции. Хлебников использовал это прозвище в одном из своих стихотворений, изменив его на «синголы», так комментатор потом написал, что речь шла о некоем неведомом монгольском племени. Смешно. Поэма была о нас. «Вперёд! Вперёд! Ватага! Вперёд! Вперёд! Синголы» (Синие оковы). Нас было пять сестёр, сами занимались нехитрым сельским хозяйством. Дом, сад, огород, птичник, много цветов. Мы все были очень молоды. Я вспоминаю Красную Поляну как самое счастливое время в моей жизни. Большинство моих картин возникли там» (32, С. 51; 6, С. 113).

Поэма Хлебникова «Синие оковы» (1922) воссоздаёт эту атмосферу абсолютной свободы, включая и свободу от условностей. Дружба с сёстрами и *genius loci* отразились в целом ряде стихотворений, поэм и вышеназванном прозаическом произведении. В поэме «Три сестры» (1920) Мария Синякова — та сестра, которая «зачарована сказкой». В другом стихотворении она предстаёт то «строгой боярыней Бориса Годунова», то «туземной богиней».

Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова
Явились вы, как лебедь в озере.
Я не ожидал от вас иного
И не сумел прочесть письмо зари.

А помните? Туземною богиней
Смотрели вы умно и горячо,
И косы падали вечерней голубиной
На ваше смуглое плечо (27а).

В поэме «Лесная тоска» (1919–21) она оборачивается языческой богиней Вилой, заманивающей в пучину.

Позови меня, лесную,
Над водой тебе блесну я,
Из травы сниму копытце,
Зажгу в косах небеса я
И, могучая, босая,
Побегу к реке купаться (27е).

В сентябре 1916 Хлебников писал своей сестре Екатерине, что он находится у «моих друзей и Марсиан. Синякова — известная художница. (27f, С. 185).

Борис Пастернак, влюбившийся в Москве в Надежду Синякову, стал частым гостем в их московском доме. Жаркий июль 1915 года он провёл в Красной Поляне, в «плакучем Харьковском уезде»³ (15).

В одном письме к Марине Цветаевой он отметил, что эти стихотворения написаны с «украинским акцентом», «потому что Надя Синякова, которой посвящена книга — из Харькова и так говорит» (9, С. 223). Хлебников также вплетал местный музыкальный говор в свои стихи. К примеру, стихотворение «Синие оковы» использует местный говор «на ча» (За садом, за улицей, говор на «ча»...).

Не только ландшафт и говор, но и украинские обычаи, и медленный ритм деревенской жизни (пастернаковское «русалочки начёсы лени») отразились в живописи и поэзии, придавая им особое качество. Мирослава Мудрак называет это «фактурным словом» (textured word), возникающим из «впитывания локального образного и языкового обихода» (43, С. 23).

Николай Асеев воссоздал атмосферу Красной Поляны в поэме «Маяковский начинается», опубликованной в 1940 году с иллюстрациями Марии Синяковой (1b).

Сюда сходились все пути
Поэтов
Века нашего
Меж них,
Блистательных пяти,
Свой луг
Рифмач выкашивал.
Как пахнут
Этих трав цветы!
Как молодо
И зелено!
Как будто бы с судьбой «на ты»
Им было стать повелено.
Здесь Хлебников жил,
Здесь бывал Пастернак...
Здесь — свежесть
В дому служила,
И Маяковского
Пятерня
С их легкой рукой дружила.
Взмывало солнце петухом
В черемуховых росах.
Стояло время пастухом,
Опершимся на посох,
Здесь начинали жить стихом
Меж них —
Тяжелокосых».

³«Плакучий Харьковский уезд, / Русалочки начесы лени, / И ветел, и плетней, и звезд, / Как сизых свечек, шевеленье». Стихотворение «Мельницы» было напечатано в сборнике «Поверх барьеров» (1917). В окончательном варианте, а по сути новое стихотворение, опубликовано в сборнике 1929 г. под тем же названием.



Мария Синякова. Велимир Хлебников.
Иллюстрация из книги Николая Асеева
«Маяковский начинается» (Москва:
Советский писатель, 1940).

На одной из иллюстраций фигура Хлебникова изображена вписанной в лесную путаницу ветвей и в окружении птиц. Это Зангези, понимающий язык птиц, высмеиваемый толпой как «лесной дурак». Он читал стихи на «заумном языке».

В поэме «Смелей, смелей, душа досуга!, посвященной Марии Синяковой, Хлебников описывал жизнь в том раю, (27g)

Где разуму поставлена застава,
Где ум хотя скитался раньше,
Но лишь с правами иностранца,
Верней совсем лишенный права.

В этой пасторали, как и в акварелях Синяковой, возвышенное и будничное сливаются воедино. В обрамлении резного наличника, как в кино, сменяются кадры:

И небо было лишь шишака наличник.
Что там за ним? Тень сада, птичник?
Корыто для телят? Подойник с молоком?
Иль самовар в саду с прохладным ветерком?

МАРИЯ СИНЯКОВА. БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Шимон Бойко пересказал, со слов М. Синяковой, легенду, которую она старательно поддерживала, но которая не соответствовала действительности. Первоначальное художественное образование она получила в Харьковской городской художественной школе (1906–08), преобразованной из частной школы рисования Марии Раевской-Ивановой. В 1910–11 годах Синякова была членом группы «Синяя лилия» при студии Евгения Агафонова. Там она встретила брата Божидара, Дмитрия Гордеева, Василия Пичету и, возможно, своего будущего мужа Арсения Уречина. Вместе с Уречиным она путешествовала по Средней Азии, что оставило след в её творчестве. Старшая сестра Зинаида жила вместе с мужем в Москве. Туда же перебралась в 1912 году и Надежда с Василием Пичетой. Мария Синякова бывала в Москве у сестер — то в роскошных апартаментах Зинаиды (жены адвоката) на Тверской, то в скромной квартире Надежды в Замоскворечье. Как и в Харькове, дома у сестер стала собираться богема: Маяковский, Хлебников, Асеев, Сергей Бобров, Давид Бурлюк, Василий Каменский.

В 1913 и 1914 годах Ксения занималась по классу фортепьяно в Московской консерватории, а Мария — в Студии живописи и рисунка члена группы «Бубновый валет» Ильи Ивановича Машкова (1881–1934) и в Школе-студии Федора Ивановича Рерберга (1865–1938). Школа Рерберга

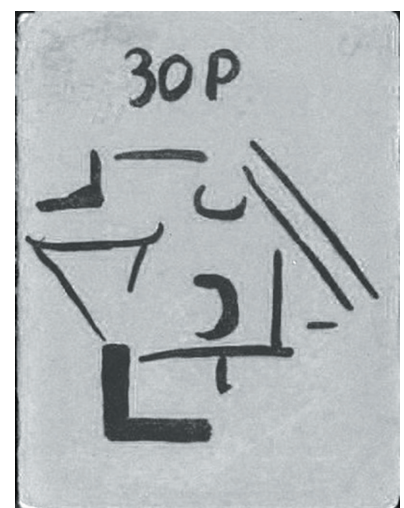
была популярна среди выходцев с Украины. Несколькими годами раньше там учился Казимир Малевич. Александр Богомазов (Олександр Богомазов, 1865–1930) счёл нужным позаниматься там после окончания Киевского художественного училища, а также студию посещали скульптор и писатель Елена Данько, художники Владимир и Надежда Бурлюк. Художница Валентина Ходасевич (1894–1970), также занимавшаяся у Рерберга, вспоминала, что он, хотя и сам «передвижник» (то есть реалист), был открыт навстречу новым веяниям в живописи и предоставлял своим ученикам свободу. Так брат и сестра Давида Бурлюка, например, увлекались пуантилизмом и «покрывали картины маленькими ровненькими мазками», тогда как другая «видела все в сине-лиловом тумане и точечками» (28, С.49–55). Анатомию в школе преподавал хирург Сергей Иванович Голоушев, известный как критик Сергей Глаголь. Муж М. Синяковой, Уречин, учился с Давидом Бурлюком в Академии в Мюнхене. Можно представить себе, что именно Давид, находящийся в эпицентре художественных новшеств, и ввел её в круги авангардистов. С ноября 1913 по январь 1914 М. Синякова, вместе с Давидом и Владимиром Бурлюками, Малевичем и Александрой Экстер, участвовала двумя полотнами в выставке «Союза молодежи» в Петербурге. Одно из них, «Акробаты» (1913, местонахождение неизвестно) — футуристическая композиция, демонстрирующая тягу к модернизму⁴. Мотив мужчины в цилиндре появляется потом и в других картинах.

Находясь в Москве в самый пик деятельности футуристов, в 1913–14 годах, Мария Синякова была непосредственной участницей, а не только заинтересованной наблюдательницей событий. В круг её знакомств вошел и Алексей Елисеевич Кручёных (1886–1968), дружба с которым сохранится на всю жизнь. Одна из литографий Синяковой была включена в сборник «Стрелец» (1915, уничтоженный цензурой).

Благодаря деятельности футуристов, между Москвой и Харьковом существовали тесные связи. Не случайно Харьков был первой остановкой в турне футуристов по городам Российской империи в 1913–14 году, когда они в течение трех с половиной месяцев посетили 15 городов (30). Выступление Маяковского, Каменского и Давида Бурлюка в Публичной библиотеке в Харькове 19 декабря 1913 года сопровождалось разгромными откликами в прессе⁵. С возвращением Петникова с Марией и Верой в Харьков весной 1915 года город стал одним из центров активности авангарда.

Группа «Лирень» играла при этом ведущую роль. Первой книгой, оформленной Марией Синяковой для этого издательства, был сборник «Зор» Николая Асеева (1914). Обложка этого сборника литографированных, от руки написанных поэм, состоит из абстрактных графических знаков, чётрочек, палочек и загогулин.

Такое новаторское оформление ставит эту книгу в ряд известных литографированных футури-



Мария Синякова. Обложка сборника стихов Николая Асеева «Зор» (Москва: Лирень, 1914).

⁴ Воспроизведено в (7, С. 140).

⁵ Описание выступления в Харькове см. (23; 25, С. 186–19; 8, С. 64–81, 516).

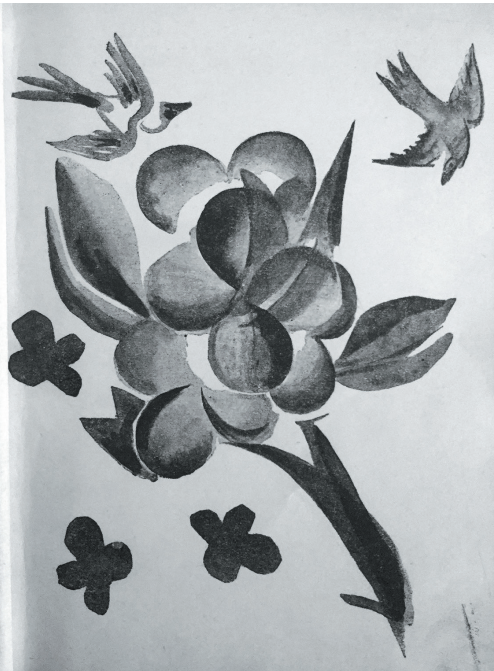


М. Синякова. Иллюстрация из книги Божидара «Бубен» (Москва: Лирень, 1916).



Мария Синякова. Обложка сборника стихов Г. Петникова и А. Асеева «Леторей» (Москва: Лирень, 1915).

стических книг (например, «Мирсконца» Хлебникова и Кручёных (1912) или «Помада» (1913) и отсылает к доисторическим скальным рисункам, предмету интереса футуристов. В своих воспоминаниях Кручёных интерпретирует открытие футуризмом архаической поэтики как путь к абстракции: «Вспомните, что в эпоху футуризма были вытянуты из-под спуда этнографических музеев не только так называемые «примитивы», то есть работы художников раннего средневековья, но и прямо произведения дикарей. И



М. Синякова. Обложка сборника стихов Николая Асеева «Ой конин дан окейн!» (Москва: Лирень, 1916).

постфутуристическое новаторство дореволюционного времени все больше приближалось к первичному искусству с его палочками, квадратиками, точечками и т.п. (супрематизм, беспредметничество)» (10а, С. 47).

Опубликованный той же группой «Лирень» посмертно сборник стихов Божидара «Бубен» (1914), также с рукописными литографированными текстами, использует (задолго до панфутуристов) «гибридный» алфавит, с латиницей и кириллицей. Второе издание (1916) включало флоральные иллюстрации Синяковой. Огромный цветок расцветает также на обложке сборника Петникова и Асеева «Леторей» (1915).

Напротив, обложка сборника Асеева «Ой конин дан окейн!» (1916), означающий «Я люблю твои глаза» на предположительно цыганском языке, использует псевдоарабскую вязь.

Это вполне футуристическая отсылка к экзотическим, восточным корням цыганской культуры, которая в России ассоциировалась всегда со свободой от социальных норм. С 1918 по 1921 год Мария Синякова участвовала в харьковских левых изданиях, в том числе в журнале «Пути творчества» (1919–20) и альманахе «Сборник нового искусства» (1919), к чему я вернусь позже.

В 1922 году Мария Синякова переехала в Москву. 20-е и 30-е годы были продуктивным временем, когда она много иллюстрировала книги и делала шаржированные портреты писателей, частью с натуры, отчасти с фотографий. Это портреты Кручёных, Игоря Северянина, Сергея Третьякова и Андрея Белого. Она стала членом Московского Союза художников, откуда была исключена в 1952 году. Но только в конце 1960-х годов художница была открыта заново. Это произошло благодаря двум молодым исследователям — Дмитрию Горбачёву, первооткрывателю украинского авангарда, и Александру Парнису, литературоведу и исследователю творчества Хлебникова. Они навестили М. Синякову в её скромной чердачной квартире в Скатертном переулке в Москве, где она жила вместе с сестрой Надеждой.

В сентябре 1969 они организовали первую её выставку в Доме писателей в Киеве. Годом позже они опубликовали статью в журнале «Декоративное искусство СССР», в котором по праву написали, что, благодаря выставке, «художественная общественность Киева узнала имя уроженки украинской земли, не оценённое по достоинству, познакомилась с её оригинальным творчеством» (5, С. 52).

Вторая выставка, организованная Парнисом и Михаилом Однораловым, прошла в Центральном доме работников искусств (ЦИДРИ) в Москве, в 1974 году. С тех пор любители и ценители «открыли» Синякову, её картины приобретались коллекционерами и музеями (ГМИИ и Третьяковская галерея). Благодаря общению с Анатолием Зверевым (спутник сестры Ксении после смерти Асеева), М. Синякова стала частью неконформистского круга. На портретной фотографии Игоря Пальмина, этого летописца «другого искусства», Мария Синякова, с прямой спиной и правильными, хотя и слегка заострившимися с возрастом чертами лица, поражает своей красотой прошлого века. В поздние годы она стала повторять в живописи мотивы своих ранних акварелей.

КРАСНОПОЛЯНСКИЕ АКВАРЕЛИ

Я впервые увидела работы Синяковой у Дмитрия Горбачёва⁶. Потом была возможность изучать её произведения в других собраниях. Тогда, в 2007 году, висевшие рядом с четкими конструктивистскими работами Меллера и Ермилова, они поразили меня анархистской энергией, захватывающей зрителя в свой круговорот. Украинские народные мотивы, казалось бы, хорошо знакомые по расписным глиняным игрушкам и экспонатам музея народного искусства Украины, вплетались в ведьмовской вихрь кругообразных композиций.

⁶Пользуюсь случаем высказать огромную благодарность Дмитрию Горбачёву. Человек огромных знаний и большой душевной щедрости, он открыл для меня мир украинского авангарда.

«Карусель» и «Древо жизни» (оба 1916) (Илл. 1, 2 цв.) населены деревенскими жинками и дивчатами, нарядными детьми; время от времени попадает господин в цилиндре. Иногда фигуры странным образом андрогенны: цилиндр лихо сидит на женской голове («Солнце. Влюбленные. Краснополянский мотив, 1914, собрание А. Парниса, Москва). Вышитые блузки, нарядные дети, праздничная обстановка ярмарки. Там растут гигантские цветы, щебечут птицы, журчит голубая вода. Это образы рая, как их описывали Хлебников и сама Синякова. Цвета интенсивные, чистые, но не яркие, а иногда совсем приглушенные, контуры очерчены нарочито эскизно, краска заходит за их границы. На акварели из альбома Алексея Кручёных (РГАЛИ) любовная пара лежит на лугу, в окружении непропорционально больших коз, в центре мироздания (Илл. 3 цв.).

На других работах, вроде «Евы» (1916, Киев, частное собрание) женская фигура в центре окружена животными. Рядом с коровами и козами вдруг встречается верблюд — память о среднеазиатской поездке. На другой акварели мужчины в тюрбанах сидят по кругу, как в чайхане. Встречаются другие восточные мотивы, наподобие монгольских икон, в которых видны многорукие буддистские божества в мандорле. Но и там вдруг в центре может оказаться Богоматерь Оранта. На акварели «Ева» (ок. 1920, РГАЛИ) женская фигура с мокрыми после купания волосами изображена во весь рост (Илл. 4 цв.).

Окружающие её сцены напоминают легенды из икон, только вместо сцен жития святых там любовники, сплетающиеся в объятьях, пасущиеся козы, купальщицы. Но бывают и классические мотивы, вроде античной нимфы источника. Главные героини — женщины, обладающие чувственным паганизмом и жизненной энергией. В некоторых узнаются облики сестёр, другие облечены автобиографическими чертами.

Война врывается в эту идиллию (34). Акварели «Бомба» и «Изгнание из рая» (обе 1916, собрание И. Дыченко) рисуют драматическую картину разрушения, создаваемую динамичной диагональной композицией, заменяющей гармоничную круговую. Ангелы с карающими пиками пронизывают тела купальщиц, взвихривая их в воздух. Сегодня эти работы Синяковой воспринимаются как предвосхищение «Герники» Пикассо. В отличие от Ольги Розановой (40), в чьих работах есть элемент восхищения разрушительной силой техники, Синякова, как и Хлебников, воспринимают войну как угрозу бытию.

Александр Парнис толкует Краснополянские акварели, с их сочетанием крестьянских мотивов с восточными сюжетами и уроками Гогена, как реакцию на агрессивную риторику футуризма и городской шум. Как считает исследователь, искусство Синяковой принципиально антиурбанистическое. Оно дает глубокий анализ человеческих отношений в малых группах. Используя формулировку Абрама Эфроса по отношению к Розановой, Парнис называет творчество Синяковой «интимным футуризмом». Что значимо — это традиционные семейные ценности, создающие основу для «глубоко патриархального искусства» (14, С. 68).

Напротив, Мирослава Мудрак видит в работах Синяковой «наслаждение чувственностью», напоминающее витализм Матисса. По её мнению, чувственный витализм — вообще особенность Харьковского модернизма (43, С. 25). Хочется согласиться скорее с этим суждением. Чувственный паганизм Синяковой, радостный, местами даже обценный, обладает как

простодушной наивностью, так и иронической дистанцией. Особенность её искусства и её личности — невероятное чувство свободы, в том числе свободы от условностей. Схожая чувственная стихия ощущается в эротических рисунках Бориса Косарева, созданных в Красной Поляне из коллекции Нади Косаревой, не так давно показанных М. Мудрак на выставке в Киеве. Они выдают большую близость к творчеству Синяковой. Недаром гуашь «Восемь девок, один я» (1923, частная коллекция) изображающая пять обнажённых женских фигур и одного козла на лужайке, долгое время считалась её работой.

НЕО-ПРИМИТИВИЗМ И «НАРОДНЫЙ ФУТУРИЗМ»

Дружба Марии Синяковой с футуристами, общение с деятелями Бубнового валета, особенно с Ильей Машковым, присутствие в Москве в период выставок групп «Ослиный хвост» и «Мишень», а значит и знакомство с теоретическими взглядами Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой, несомненное знание московских коллекций и выставок современного искусства Запада — всё это так или иначе нашло отражение в её творчестве. Но свой путь Синякова нашла внутри направления, которое в российском контексте получило название «неопримитивизм».

В том же богатом событиями 1913 году художник и теоретик Александр Шевченко (харьковчанин, живущий в Москве) опубликовал книгу «Неопримитивизм, Его теория, его возможности, его достижения» (29). По мнению Шевченко, «Примитивы, иконы, лубки, подносы, вывески, ткани востока и т.д., вот образцы подлинного достоинства и живописной красоты» (29, С. 9). Приставка «нео» связывала, по его утверждению, древнее с современным, то есть с новыми тенденциями в живописи. Главными основами этого искусства являются структура и фактура. Но в остальном художник должен быть свободен от давления и иметь право на эклектику. Он не должен бояться повторять чужие образцы. Далее Шевченко выступал за «текущий контур», то есть использование краски не как в академических полотнах, но как в русских иконах. Эти взгляды представляются близкими М. Синяковой. Она тоже обращалась к лубку и народному крестьянскому искусству, а также к русским и восточным иконам, у которых она перенимала чистый цвет и орнаментальную композицию. И у неё есть текущий контур, не остающийся в пределах рисунка, а стремящийся выйти за его рамки.

В предреволюционной России открытие крестьянского искусства и работ кустарного ремесла было не новым делом. Деятельность женщин-меценаток в Абрамцево, Талашкино, Соломинках (Н.Г. Мамонтовой, Н.И. Поленовой, М.К. Тенишевой) было направлено на поддержку и даже спасение народных промыслов, которым угрожала наступающая индустриализация. Особенно Украина, с её сохранившимися в своей первозданности сёлами и деревнями, давала богатые возможности для поддержки традиционных ремесел. В артелях крестьянки работали по эскизам, сделанным профессиональными художниками. Руководительницей кустарного центра в Вербивках, созданного Натальей Давыдовой, была Нина Генке-Меллер, участник украинского авангарда (38). Александра Экстер и Наталья Прибыльская тоже были вовлечены в этот проект.

Д. Горбачёв предложил термин «народный футуризм» для определения продукции крестьянок по образцам авангарда (6а).

Но при этом, как отметил немецко-австрийский исследователь Ааге Ханзен Леве, было существенное отличие между продукцией мастерских в Абрамцево и нео-примитивизмом авангарда. В то время как абрамцевские начинания руководствовались в первую очередь моральным императивом спасения погибающей традиции в духе этики народничества, «примитивизм» Гончаровой или Синяковой был в первую очередь эстетическим (37). Их произведения не имитировали крестьянские промыслы. Они воспроизводили творческий дух народного искусства, не подражая ему, упрощая формы и интенсивируя краски в поисках новых форм.

Уже упомянутый историк искусства Василий Пичета обратился к термину «нео-примитивизм» в своей статье «Живопись, ваяние, зодчество, графика: О связи между некоторыми течениями живописи с народным искусством», напечатанной в харьковском журнале Художественного цеха «Творчество» (1919).

«Неопримитивизм (***) Возникновение этого, насколько нам известно — чисто русского течения, можно отнести к 1914 году) еще только возникающий в России, усвоивший все принципы, способствующие наиболее полному выявлению лика чистой живописи, соединяющий все новейшие достижения живописи с той силой выразительности и той ясностью, какие мы видим в произведениях народного примитива, безусловно является тем актом творческого единения, которому предстоит связать неразрывными живыми узами представителей самых крайних течений живописи с широкими народными массами, полными, как нам кажется, творческих сил» (16).

Он датирует возникновение этого «чисто российского» явления 1914 годом, то есть годом создания акварелей Синяковой. Кажется странным, что Пичета, который жил в Москве и должен был быть знакомым с примитивизмом Гончаровой и Ларионова 1910-х годов, полностью игнорирует это и начинает говорить об этом явлении, начиная с 1914 года. Статья о Первой выставке в Харькове весной 1919 года упоминает участие «примитивиста» Марии Синяковой и «футуриста» Василия Ермилова (3). Их произведения нашли покупателей. Но больше места было, правда, отведено художнику-самородку, *enfant prodige* Грише Бенционову, сыну портного. В том же номере была напечатана программа художественного образования, составленная «Комитетом Изобразительных Искусств» (С. 50–51). План из 16 пунктов включал как разработку «общеэстетических вопросов» и объединение всех творческих сил, так и конкретные шаги по воплощению программы. Среди прочего планировалось реформировать преподавание, издавать специальную литературу, в том числе переводы иностранных авторов по «вопросам, соприкасающимся с изобразительным искусством»; изучать народные лубки и создать специальный журнал по вопросам теории и практики изобразительного искусства, организовать лекции и установить связь с иностранными учреждениями. Кроме того, необходимым признавалось издание «нового очерка развития искусства на Украине», установка учета и охраны музеев, коллекций, библиотек и прочих материалов по истории искусства. Для обучения художников следовало создать «Свободные Мастерские Изобразительного искусства на общегосударственных началах». Этот очень профессионально составленный

план включал как вопросы специального образования, так и просвещения масс и охраны памятников.

«СОЮЗ СЕМИ» И «ГРУППА ТРЁХ»

Несмотря на дружбу с участниками, Мария Синякова не вошла в состав группы «Союз семи» в Харькове, которая действовала между 1916 и 1919 годами. Художники Борис Косарев, Владимир Бобрицкий, Владимир Дьяков (?), Николай Калмыков (Микола Леонидович Калмыков, 1896–1951), Николай Мищенко (Микола Михайлович Мищенко, 1895–1971) и скульпторы Георгий Цапок (Георгий Антонович Цапок, 1896–1971) и Болеслав Цибис (Болеслав Францевич Цибис, 1895–1957) активно работали и выставлялись, несмотря на бурные времена и смену режимов (выставки проходили в декабре 1917 — январе 1918 и в июле — августе 1918). Три члена группы — Бобрицкий, Косарев и Цапок расписывали театр-кабаре Дом артиста. Вместе с тремя живописцами — Ермиловым, Александром Гладковым и Эммануэлем Мане-Кацем, которые называли себя «Группой трёх», хотя группой не являлись, они издали альманах «Семь плюс три» (1918). Этот роскошно изданный альбом с репродукциями произведений участников и небольшими текстами, написанными в своеобразной орфографии, — без запятых и заглавных букв, показывает всю гетерогенность этого объединения. Орнаментальный слоган на фронтисписе говорит о том же: «от нас связанных только молодостью». Яркий, тканый переплёт, созданный Ермиловым, перекликается с украинской плахтой. Некоторые элементы оформления, как например, исполненные арабской вязью шмуц-титуды на прозрачной рисовой бумаге, прикрывающей иллюстрации, напоминают обложку Синяковой к «Ой конин дан окейн!». Восточные ноты создают также воспроизведения ковров из харьковской коллекции Мианкаля. Ориентализм как мотив и самоориентир является важной темой футуристов — от Гончаровой до Михайля Семенка. Украинско-славянское начало плавно соединялось с Востоком — с турецкими, цыганскими и поэтически-персидскими мотивами, наподобие гётевского Западно-Восточного Дивана. В 1918-19 годах «Семёрка» принимала участие в живой художественной жизни Харькова, бывшей ключом при всех режимах. Они участвовали в деятельности журналов «Колосья» и «Театральный журнал», были членами Союза искусства и Художественного цеха, а также Профессионального союза деятелей левого искусства. Как группа они участвовали в Первой выставке Союза искусств в Харьковском Художественном училище (7 мая — 1 июня 1918). Их участие в «Сборнике нового искусства» было важной констатацией художественной позиции. Обложка была оформлена В.Бобрицким, а фронтисписы — Бобрицким и Косаревым.

Сборник, изданный Всеукраинским отделом искусств Комитета народного просвещения в 1919 году, объединил украинских и российских деятелей левого искусства, среди которых Алексей Гастев, Григорий Петников (глава Профессионального союза деятелей левого искусства в Харькове) и издатель журнала «Пути творчества» (1919–20), а также Валентин Рожицын, издатель журнала «Колосья» (1918). В сборник включены стихотворения Пастернака, Хлебникова, Асеева, Маяковского, Петникова и недавно умершей Елены Гуро, а также теоретические статьи и манифесты.

сты. В статье «Союз Семи» «Семёрка» определяет свое место в художественном процессе. Футуризм принимается здесь как общая платформа, объединяющая участников. По мнению авторов, футуризм следует сегодня рассматривать как неиерархическое явление, а не как сеть лучей, исходящая из итальянского центра. Стилистически футуризм они считали «сплетенным с кубизмом». Но различие, по их мнению, в том, что, по сравнению со статичным кубизмом, футуризм являет динамику движения. И ещё одно: в отличие от кубизма, который «отторгает литературу», то есть предметность, футуризм сохраняет связь с «реальным миром» (18a). Наряду с иллюстрациями, уже опубликованными в «Семь плюс три», «Сборник» включал иллюстрацию Синяковой к поэме Петникова «Поросль солнца» и графическую работу В. Пичеты.

Несколько статей в сборнике посвящены роли футуризма как конструктивной основы нового общества. Сборник открывается статьёй «О новых течениях в русском искусстве», вероятно, написанной Петниковым. (Футуризм понимается как революция в искусстве, сопровождающая социальную революцию. В статье представлена ретроспективно история футуристического движения в России. У истоков видится Василий Каменский и «анархо-большевистский» сборник «Рыкающий Парнас» (1914, конфискованный и уничтоженный цензурой). «Труба марсиан» (в конце 1915 г. Правильно: апрель 1916), выпущенный Хлебниковым, Синяковой, Бурлюком, Асеевым (ошибочно: участвовал не Бурлюк, а Божидар) рассматривается как важный этап, так как эти поэты «в настоящий момент представляют наиболее сплочённую, выработанную в своих эстетических манифестах и объединённую рядом издательств группу футуристов, объединяют идею революции в человеческом обществе с революцией в искусстве» (18d, С. 4). Предшественником как кубизма, так и футуризма было, по мнению авторов, искусство Востока. Древняя китайская культура может быть рассмотрена как кубистическая, искусство Дальнего Востока в целом футуристическое в «своих множествах свойств». При этом вводная статья старается удерживаться от оценок, признавая, что она публикует лишь «одну из живых страниц летописи современности», без эстетических оценок. Профессор Харьковского университета Федор Шмит утверждал в статье «Революция и искусство», что только дух коллективизма может определять искусство будущего, а не индивидуализм отдельного художника (18b, с. 17). Ещё более радикальной была позиция Валентина Рожицына. В статье «Искусство и падающий мир» он заявлял, что старая культура должна быть разрушена:

«Новое искусство ни в чём не связано с жизнью. Оно стоит ни выше, ни ниже жизни. Наоборот. Настанет время, когда социальный художник построит жизнь по причудливым законам своей фантазии. Настоящее пролетарское искусство настанет в тот момент, когда толпа рабочих разобьёт земные города и весь земной шар на обломки и из этих обломков создаст творимый мир. Творимый мир, созданный только человеком и для человека, завершит собой историю культуры. Жизнь станет искусством. Искусство станет единственным творцом жизни» (18с, С. 23).

Видение нового искусства есть «футуризм, лишённый признаков национального и местного, расширенный до беспредельности, павший на социальные низы и развернувшийся в новое примитивное народное искусство» (18с, С. 24).

Включённость Синяковой в эту важную публикацию модернизма, её социальные и профессиональные связи с деятелями этого движения в Харькове и Москве, говорит о том, что она была вовлечена в дебаты о стимулирующей роли футуризма, когда его понимали как синтез всех радикальных проявлений в искусстве. Украинские поэты и художники продолжали обсуждать этот вопрос вплоть до конца 1920-х годов. Термин «пан-футуризм», введенный Михайлом Семенко и разрабатываемый в журнале «Нова Генерація» (1927–1930) был попыткой создать теоретическую основу «пролетарской» культуры Независимой, а потом Советской Украины. Эта культура должна была быть укоренена в региональной, то есть национальной традиции, но в то же время быть тесно переплетённой с транснациональным авангардом.

«СОНЬКА-МАНИКЮРЩИЦА»

В 1925 году Алексей Кручёных опубликовал роман в стихах «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица: Уголовный роман», с литографированными иллюстрациями Марии Синяковой.

В основе романа народное предание о воре, разбойнике и шпике Ваньке, прозванном Каином за особую жестокость, который, по легенде, жил в 18 веке. Вторая героиня романа, Сонька, она же Мерседес, вульгарная, громогласная особа, полная жизненной энергии, выходит победительницей из конфликта с Ванькой-Каином. Кручёных создавал это произведение как лингвистический проект, исследуя бандитский язык. Словарик приложен в конце. Ещё раньше, сотрудничая с Хлебниковым, Кручёных использовал этот язык, разбавляя поэтический текст субверсивной иронией и гротеском.

Соответствуя духу поэтического романа, иллюстрации Синяковой гротескны, грубы и очень выразительны. После многих перипетий огромная змея (зарисовки делались в Московском зоопарке) пожирает разбойника.

Одна из иллюстраций (никак не связанная с сюжетом) изображает в лубочном стиле четыре женские полуфигуры с длинными распущенными волосами и бусами на полных шеях.

Одна из иллюстраций, воспроизведённая Бойко, но не помещённая в книгу (видимо, из-за непристойности), изображает бородатых злодеев, пирующих с женщинами за длинным столом. В полуодетых женских фигурах узнаются знакомые черты сестёр Синяковых. Козы мирно пасутся у их босых ног. Но тёмные тюремные застенки и нора анаконды — место действия романа Кручёных — скорее напоминают ад, чем идиллические картины рая. Мария Синякова соединяет здесь беспощадную самоиронию и грубый гротеск с ностальгией по ушедшему прошлому.

В книге «Полутороглазый стрелец» (1933) Бенедикт Лившиц описал трёх художниц — Ольгу Розанову, Наталью Гончарову и Александру Эк-



Алексей Кручёных. Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица. Уголовный роман. Рисунки Марии Синяковой (Москва: Издание Всероссийского союза поэтов, 1925).



Мария Синякова. Иллюстрации из книги
«Рабойник Ванька-Каин» (1925).

тер как «амазонка авангарда»: «Этим настоящим амазонкам, скифским наездницам, прививка французской культуры сообщила только большую сопротивляемость западному яду» (11, С. 143).

Была ли Мария Синякова одной из них?

«Русские амазонки, — далее Лившиц, — играли важную роль не только в создании художественных союзов (Розанова), установлении связей с Западом (Экстер) и уверенных выступлениях на диспутах (Гончарова). То, как они утверждали свои идеи и принципы, требовало особого мужества. Давно уже признана большая роль, которую женщины играли в российском и восточноевропейском авангарде, как оказалось, более значительную по сравнению с западным» (33).

Цитируя Малевича, часто говорят, что «футуризма живописного в России не было». Для Малевича, футуризм выражался в «мироощущении, в динамике» и в «поведении» (12). Правда Маринетти, как известно, видел в будетлянах скорее малоподвижный архаизм, плюсквамперфект и мистический шаманизм.

Публикации последних лет всё более демонстрируют существование разных футуризмов, так же, как и множественных центров авангарда. В 20-е годы такие центры возникали в Грузии, в Украине, в Чехословакии, в Польше, в Латинской Америке. Как я стремилась показать, Харьков был, примерно с 1915 до конца 1920-х годов, одним из центральных мест футуристической деятельности. При этом всё яснее становится неприемлемость традиционной модели центра и периферии, которую поставили под сомнение ещё деятели левого искусства 1910-х годов, выдвигая антагонизм Восток-Запад и выступая против «гегемонии Запада». Тем не менее, по-прежнему модель (столичного) центра и (провинциальной) периферии прочитывается в некоторых публикациях, в которых пишется о «русском» авангарде, а не, скажем, об авангарде в Российской империи или в постимперском Советском пространстве.

Если вернуться к утверждению Лили Брик о том, что в доме Синяковых «родился футуризм», то это, несомненно, может показаться преувеличением. Футуризм «родился» во многих местах, в том числе и в Чернянке, в семье Бурлюков, как писал тот же Лившиц.

Как считали авторы «Сборника нового искусства», футуризм после войны уже перестал быть единым централизованным движением и стал диффузным явлением. В представлении харьковских модернистов, именно энергия, возникающая из соединения футуризма с «примитивизмом», та стихия, которую Мария Синякова, как никто другой, сумела воссоздать в своём искусстве, было частью культуры будущего, которую, за неимением другого термина, можно было назвать футуризмом. Элементами этой культуры в Харькове было «мироощущение» и «поведение», то есть скандальный художественный поступок, нудизм, эротика и раскованное ощущение телесности. И даже если Мария Синякова и не принесла футуризм в Харьков, так как он пришёл туда разными путями и через разных посредников, то всё же та творческая и живая атмосфера, которая возникла благодаря ей в Красной Поляне, несомненно способствовала тому, что Харьков стал в 1910-е и 1920-е годы местом оживлённых дискуссий о стимулирующей роли мирового футуризма.

Литература:

1. Асеев, Николай:
 - а. Зор. Москва: Лирень 1914.
 - б. Маяковский начинается. Москва: Советский писатель 1940.
 - с. Ой конин дан окейн! Москва: Лирень 1916.
2. Асеева, Ксения: Из воспоминаний. Асеева, Ксения и Петровская, Ольга. Воспоминания о Николае Асееве. Москва: Советский писатель 1980, С. 12–34.
3. Болотов, Константин: Первая выставка. «Пути творчества» 1–2 (1919): С. 47–52.
4. Брик, Лиля. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: Деком 2011.
5. Горбачёв, Дмитрий и Парнис, Александр: Поэзия цвета. Декоративное искусство СССР 153:8 (1970): 52–53.
6. Горбачов, Дмитро (сост.).
 - а. Український авангард 1910–1930 років = Ukrainian Avant-garde Art 1910s — 1930. Київ: Мистецтво 1996.
 - б. «Вперед, вперед, синголы!». К 120 юбилею музы Хлебникова Марии Синяковой Artukraine 18:5 (December 2010): 112–117.
7. Иванов, Вячеслав В., Паперный, Зиновий С., Парнис, Александр (сост.). Мир Велимира Хлебникова: Статьи, исследования 1911–1998. Москва: Языки русской культуры 2000.
8. Катанян, Василий Абгарович. Маяковский: Хроника жизни. Москва: Советский писатель 1985
9. Коркина, Елена Б. И Шевеленко, Ирина Д. (сост.). Марина Цветаева, Борис Пастернак. Письма 1922–1936 годов. Москва: Вагриус, 2004.
10. Кручёных, Алексей:
 - а. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. Москва: Гилея, 2006.
 - б. Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица. Москва: Издание Всероссийского союза поэтов, 1925.
11. Лившиц, Бенедикт. Полоторазглазый стрелец. Москва: Издательство писателей в Ленинграде, 1933.
12. Малевич, Казимир: Главы из автобиографии художника. Малевич о себе, современники о Малевиче. Сост. Ирина Вакар и Татьяна Миханко. Том 1. Москва: РА, 2004: 17–41.
13. Матюшин, Михаил Васильевич: Русские кубофутуристы. В: Харджиев, Н. Статби об авангарде, том 1. Москва: РА, 1997. 149–172.
14. Парнис, Александр: Краснополянские акварели Марии Синяковой. В: Похвала плахте. Сост. Марина Лошак. Москва: Проун, 2009. 63–69.
15. Пастернак, Борис: Мельницы. В: Поверх барьеров. Стихи разных лет. Москва-Ленинград: Государственное издательство, 1929.
16. Пичета, Василий: Живопись, ваяние. Зодчество, графика: О связи между некото-

- рими теченнями живописи и народным искусством. «Творчество. Журнал художественного цеха» 1 (1919): 27.
17. Сарабьянов, Дмитрий Владимирович: Неопримитивизм в русской живописи и поэзии 1910-х годов. В: Иванов, Вячеслав В., Паперный, Зиновий С., Парнис, Александр (сост.). Мир Велимира Хлебникова: Статьи, исследования 1911–1998. Москва: Языки русской культуры 2000, 190–197.
 18. Сборник нового искусства. Харьков: Издание всеукраинского отдела искусства комитета народного просвещения, 1919:
 - a. «Союз семи», 8–12.
 - b. Шмит, Федор Иванович: Революция и искусство, 17–19.
 - c. Рожицын, Валентин: Искусство и падающий мир, 20–23.
 - d. «О новых течениях в русском искусстве».
 19. Семь плюс три. Харьков: Издательство Союза семи, 1918.
 20. Соколюк, Людмила Д.: Синякова (Синякова-Уречина) Мария Михайловна. В: Энциклопедия русского авангарда. Сост. Василий Ракитин и Андрей Сарабьянов, том 1–4. Москва, том 1, 2013. 352–353.
 21. Титарь, Владимир и др.: Сестры Синяковы: Харьковские музы футуризма. В: Харьковский исторический альманах. Зима 2002: 71–87.
 22. Труба марсиан. Москва: Лирень, 1916.
 23. Турне футуристов. В: Энциклопедия русского авангарда. Сост. Василий Ракитин и Андрей Сарабьянов, том 3, книга 2 (Н–Я) (Хенрик Баран) <http://rusavangard.ru/online/history/turne-futuristov/>
 24. Фогель, Зиновий. Василий Ермилов. Москва: Советский художник 1974.
 25. Харджиев, Николай Иванович: «Веселый год». Europa Orientalis 10 (1991): 186–190.
 26. Харджиев, Николай Иванович. Статьи об авангарде в двух томах. Москва: РА 1997.
 27. Хлебников, Велимир:
 - a.i.1.a. «Три сестры». В. Хлебников. Собрание сочинений в шести томах. Том 4. Москва: ИМЛИ РАН 2003Ю 229–231.
 - a.i.1.b. «Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова (1916–1922)». В. Хлебников. Собрание произведений в 5-ти томах. Том 2. Ленинград: Издательство писателей 1930.
 - a.i.1.c. «Синие оковы». В. Хлебников. Собрание произведений в 5-ти томах. Том 1. Ленинград: Издательство писателей 1928. 283–303.
 - a.i.1.d. «Малиновая шашка»
 - a.i.1.e. «Лесная тоска». Собрание произведений в 5-ти томах. Том 2, с. 66–74.
 - a.i.1.f. Письмо Екатерине. Собрание сочинений в шести томах. Том. 6.2.
 - a.i.1.g. «Смелей, смелей, душа досуга». Собрание произведений в 5-ти томах, том. 3, С. 118
 28. Ходасевич, Валентина. Портреты словами. Очерки. Москва: Галарт 1995.
 29. Шевченко, Александр. Нео-примитивизм: Его теория. Его возможности. Его достижения. Москва: Самиздат 1913.
 30. Энциклопедия русского авангарда. Сост. Василий Ракитин и Андрей Сарабьянов, том 1–4. Москва, 2013–14.
 31. Яськов, Владимир: Хлебников. Косарев. Харьков. Волга 11 (1999): <http://magazines.russ.ru/volga/1999/11/yaskov.html>
 32. Wojko, Szymon: "U Marii Siniakowej". Ty i Ja : Magazyn ilustrowany 146 (1972), С. 51–54.
 33. Bowlt, John, and Matthew Drutt, eds.: Amazons of the Avant Garde. Ostfildern-Ruit: Hatje, 1999.
 34. Budanova, Natalia: "Penetrating Men's Territory: Russian Avant-garde Women, Futurism and the First World War." International Yearbook of Futurism Studies 5 (2015): 168–198.
 35. Dmitrieva, Marina, ed.: Zwischen Stadt und Steppe: Künstlerische Texte der ukrainischen Moderne aus den 1910er bis 1930er Jahren. Berlin: Lukas, 2010.
 36. Dmitrieva, Marina: " 'A spectre is haunting Europe — the spectre of Futurism': The Ukrainian Panfuturists and their Artistic Allegiances. " International Yearbook of Futurism Studies 1 (2011): 133–153.
 37. Hansen-Löve, Aage: Über das Vorgestern ins Übermorgen: Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne. München: Fink, 2016.

38. Ilnytskyi, Oleh S.: "Nina Henke-Meller and Ukrainian Futurism." *International Yearbook of Futurism Studies* 5 (2015): 292–296.
39. Ilnytskyj, Oleh S.: *Ukrainian Futurism, 1914–1930: A Historical and Critical Study*. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1998.
40. Lodder, Christina: "Olga Rozanova: A True Futurist." *International Yearbook of Futurism Studies* 5 (2015): 199–225.
41. Markov, Vladimir: *Russian Futurism: A History*. Berkeley/CA: University of California Press, 1968.
42. Mudrak, Myroslava M., ed.: *Boris Kosarev and Modernist Kharkiv 1915–1931*. Exhibition catalogue. New York: The Ukrainian Museum, 4 December 2011 — 2 May 2012; Kyiv: Museum of Theatrical, Musical, and Cinematic Art of Ukraine, 17 May — 12 June 2012. Kyiv: Rodovid Press, 2011
43. Mudrak, Myroslava M.: "From the Lotus to the Sickle: Modernists Kharkiv and the Art of Boris Kosarev 1915–1931." Myroslava M. Mudrak, ed.: *Boris Kosarev and Modernist Kharkiv 1915–1931*. Kyiv: Rodovid Press, 2011. 22–33.
44. Mudrak, Myroslava M.: *The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine*. Ann Arbor/MI: UMI Research Press, 1988.
45. Nemtsova, Valentyna et al., eds.: *The Kharkiv School of Landscape Painting: The Lost Quarter of the 19th – Early 20th Century*. Kyiv: Rodovid Press, 2009
46. Pavlova, Tetiana, and Valentyna Melchuk: *Boris Kosarev, 1920 roky: Vid maliarstva do Tea-Kino-Foto*. Kyiv: Rodovid Press, 2009.

УДК 75.041.3

Сергій Побожій /Суми/

САМООБРАЗИ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА: НАБУТІ ТА ВТРАЧЕНІ ІЛЮЗІЇ

Упродовж всієї творчості Казимир Малевич пише й малює портрети. Його моделями стають рідні, знайомі, друзі-художники. Деякі з цих творів є програмними, як, наприклад, «Портрет М. В. Матюшина» (1913, Державна Третьяковська галерея, далі — ДТГ), «Портрет І. В. Ключона (Ключонкова)», експонувався на виставках картин групи художників «Мішень» у Москві (1913), товариства художників «Спілка молоді» у Санкт-Петербурзі (1912–13), персональних виставках у Третьяковській галереї (1929) і в Києві (1930). Портрети викликали різноманітну реакцію у критиків та глядачів. Зокрема, українському критикові Сергію Єфімовичу здавалося, що назва «Портрету М. В. Матюшина» «/.../ аж ніяк не може допомогти глядачеві зрозуміти зміст цього твору» (3, С. 435).

Портрети та автопортрети Малевича розглядаються істориками мистецтва, як правило, у загальному контексті розвитку творчості художника, не виокремлюючи їх звідти. Автопортрети Малевича, їхня еволюція образної та пластичної системи є предметом нашого дослідження. Використаємо почасти методологічний інструментарій, розроблений доктором мистецтвознавства Олександром Шилом (1960 р. н.), що передбачає розглядати автопортрет як художній текст з трьох позицій: «автора», «героя» и «зрителя» (15, С. 6). Подібний підхід, на думку харківського вченого, дозволяє виконати повноцінний опис автопортрета як художньої форми, в якій втілено самообраз автора.

До жанру портрета Малевич міг підступитися під час його перебування у Конотопі. Якщо прийняти до уваги версію української мистецтвознавиці, уродженки Конотопа Ніни Велігоцької (1935–2015) щодо автентичності творів юного митця, написаних у цьому місті, то одним з перших портретних зображень є «Портрет дівчини» – молодшої сестри Казимира Северини (1884–1964) (2, С. 79–93). Залишаючи осторонь спірність атрибуції творів Малевича конотопського періоду та висловлені автором думки з цього приводу, зазначимо, що звернення до портретних зображень юного художника є насамперед однією з форм світосприйняття, в основі якої знаходиться схожість з прототипом портретованої особи. Інші завдання Малевич ставить в автопортретах. Їх у творчому доробку митця небагато, але вони вкрай важливі для розуміння генези портретної творчості, іконографії у другій половині 1910-х років та у першій половині 30-х рр. ХХ століття.

Один з перших самообразів Малевича з'являється у другій половині 1900-х років: «Ескіз фрескового живопису (Автопортрет)» (1907; картон, темпера, 69,3x70; ДРМ; надійшов у 1936 р. з родини художника). (Іл. 1 кол.). Художник репрезентує його на виставці Першого московського салону (1911), де він виставляє 23 твори, об'єднані у цикли: «Серія жовтих. Святі», «Серія білих. Відпочинок», «Серія червоних». Автопортрет входить до першої серії. Незважаючи на символічну мову твору, зображення молодого людини з борідкою та вусами синтезує портретні риси художника, які дозволяють сприймати цей твір як автопортрет Малевича.

Невдала спроба вступу до Московського училища живопису, ліплення та зодчества приводить Малевича до студії, якою керував художник і педагог Федір Рерберг (1865–1938). Навчання у цій студії (1905–1910) дозволяє Малевичу не тільки систематично засвоїти образотворчу грамоту, опанувати технічні прийоми, але й уводить його до Московського товариства художників (далі — МТХ), експонентом якого він стає у 1907–1910-х роках. На 16-й виставці МТХ (1908) Малевич і репрезентує свої «Ескізи фрескового живопису» разом з «Автопортретом». Одним з його елементів є зав'язаний на вузол червоний бант — обов'язковий атрибут одягу «справжнього» художника, що складається упродовж останніх століть. Отже, самообраз митця сприймається у контексті побудови міфологізованого образу. Вже у цьому автопортреті з підкресленою симетрією обличчя, широко розкритими очима, які неначе буравлять глядача, постає образ цілеспрямованої людини з твердим характером. Сучасники Малевича, його учні та послідовники якраз і відмічали відчайдушну твердість та цілеспрямованість. Літературознавець та мистецтвознавець Микола Харджиєв (1903–1996) так характеризував засновника супрематизму: «Он был очень волевой и настойчивый» (13, С. 417).

Повернемося до автопортрета. Образна та колористична система твору розробляється у рідкісній образно-пластичній системі символізму, однією з ознак якого є безтілесність та ірраціональність образів, відсутність світлотіні. Доречним виглядає порівняння автопортрета зі стилістикою твору «Голубий фонтан» (1905, ДТГ) Павла Кузнецова (1878–1968) — одного з організаторів виставки «Голубая роза». Людські фігури із закритими очима розчиняються на холодному тлі, уводячи у світ сну та видінь, мрії та реальності. Такі ж само фігури із заплющеними або напівзаплющеними очима обступають з обох боків погрудне зображення на автопортреті Малевича, хоча відбувається це у жовто-гарячій атмосфері твору. Своєрідне тракту-

вання фігур подає французький історик мистецтва та літературознавець Жан-Клод Маркаде (1937 р. н.): «Автопортрет цієї епохи зображує персонажа, що вирізняється на тлі деревних розгалужень своїм собором повсталих зі сну» (14, С. 36).

Проте, якими б цікавими не були інтерпретації цього автопортрета, мусимо відзначити, що перед нами одна з перших спроб Малевича створення самообразу. Вкладаючи знаковий зміст у другорядні деталі портрета, художник зафіксує його в якості знакового опису персонажа, тобто себе. Образ та самообраз як окрема складова образу не знаходиться безпосередньо у натурному матеріалі і, як стверджує харківський вчений О. Шило, «/.../ не извлекается из него, а, наоборот, привносится в него и оформляет его сообразно заранее имеющемуся у художника замыслу» (15, С. 7).

Час створення двох інших автопортретів Малевича коливається між 1908 та 1911 роками. Цей період в його творчості характеризується трансформуванням здобутків різних мистецьких напрямків, зокрема фовізму та неопримітивізму. У творах відчутні впливи Поля Сезанна, Михайла Ларіонова, Наталії Гончарової, Поля Гогена та Анрі Матісса. І це повною мірою виявляється в «Автопортреті» (1908 або 1910–1911; папір, гуаш, 27x26,8; ДТГ; дарунок колекціонера російського авангарду Георгія Костакі (1913–1990) у 1977 р.) (9, С. 61, 234). (Іл. 2 кол.). Атрибуція Ж.-К. Маркаде впевненіша: 1910–1911, але без пояснень щодо заперечення 1908 року (14, С. 62). На відміну від попереднього автопортрета, це самозображення відрізняється звучним кольором другого плану помаранчево-червоних жіночих напівфігур та холодних кольорових сполук в обличчі та фрагментах одягу. Так само, як і в портреті 1907 р. — центрова композиція з підкресленою симетрією, твердий погляд людини, яка знає собі ціну. Фігури оголених жінок-купальниць уособлюють вочевидь ті життєві спокуси, яким протистоїть холодна раціональність, виваженість та спрямованість дій. Змінюється і концепція у побудові самообразу. Символістські мрії та романтичність ілюзій поступаються місцем іншій ілюзії, яку можна визначити як алегорію твердості або впертості. Цей крок символізує й заміна пишного банта в автопортреті 1907 р. на буденну краватку-вузлик. Цим художник ніби промовляє про важливість духовного, а не матеріального начала в людині-творці.

Іконографія твору викликала паралелі зі словесним портретом Малевича, поданим кінорежисером Сергієм Ейзенштейном (1898–1948) у прозаїчному етюді «Немчинів пост» (1939): «Короткая массивная фигура теперь держится прямо. В упор видно его загоревшее лицо, изъеденное давней оспой, и слегка окаймлённые красным желтоватые белки. Кулак он держит перед собой. Напряжение, с которым он сжат, даёт себя чувствовать по лёгкому вздутию рукава на том месте, где рукав прикрывает собою бицепс» (13, С. 347). В основу цього начерку покладено історію своєї юності, яку розповів С. Ейзенштейну художник. Під його пером вона набула характер притчі про виховання волі та народження сильної людини. Образ подібного плану створює Малевич у вищевказаному автопортреті.

Наступний самообраз відноситься до такого ж часу, як і попередній: «Автопортрет», 1908 або 1910–1911 рр. (папір, акварель, гуаш, лак, 46,2x41,3; ДРМ; надійшов у 1931 р. з Музею художньої культури) (8, С. 233). (Іл. 3 кол.). Використання мішаної техніки свідчить про пошуки митцем найбільш виразних можливостей у комбінуванні різних технік. Поєднання деяких

з них (акварель та гуаш) у класичному їх розумінні або виключають подібну практику (акварель цінують за прозорість, а гуаш, навпаки, заперечує її, допускаючи перекривання шару фарби), або потребують надзвичайної майстерності. Оскільки останнє є сумнівним, то залишається експеримент, який вправно виконує Малевич. Зазнає зміни композиція портрета. Розворот голови і торса у три чверті змінює напрям погляду повз глядача, убік від нього. Буяння різнокольорових мазків звучить ніби атональна музика, яку слухає зовні спокійний Малевич. Майже нічого не залишається від попередньої самовпевненості у двох попередніх автопортретах. Кольорописьмо дотичне фовістському живопису, яке деінде зустрічалося у представників «Бубнового валета». У такому стилі потрактовано обличчя на «Портреті О. В. Кончаловської, дружини художника» (1909, Державний історико-художній та літературний заповідник «Абрамцево») «бубнововалетівця» Петра Кончаловського (1876–1956). Через декілька років у праці «Від кубізму і футуризму до супрематизму» (1916) Малевич надає цим живописним прийомам теоретичне обґрунтування: «Тогда как расписанные лица в зеленую и красные краски убивают до некоторой степени сюжет, и краска заметна больше. А краска есть то, чем живёт живописец: значит она есть главное» (11, С. 29).

Образ самозаглибленої і, можливо, трохи розгубленої людини відбиває ідейні сумніви та мистецькі коливання Малевича тих часів. Високий образ в автопортреті 1907 р. поступається місцем образу буденному, приземленому в автопортреті 1910 року. Вибудовується знакова опозиція між цими портретами: бант — краватка-вузлик; теплий-холодний фон; голова у фас і в три чверті. З краваткою-вузликом зображує Малевича на портреті олівцем в альбомі (1912–1913) Володимир Татлін. Такий атрибут одягу бачимо на фотографіях Малевича (1914 ?) (12, С. 310).

На фотографії 1924 р. бачимо Малевича, який стоїть перед своїми творами. По один бік від нього — «Чорний квадрат», а по інший — вищезгаданий «Автопортрет», угорі над фігурою, праворуч — «Супрематизм. Мальярські маси в русі» (1915, ДРМ). Малевич ніби співвідносить себе з портретним самообразом, бажаючи підкреслити автентичність зображення з живим образом, приміряючи маску майже 15-річної давнини від часу створення автопортрета. У цьому контексті привертає увагу фотографія Малевича поблизу будинку В.М. Рафаловича у підмосковній Немчинівці (1933), де він сфотографувався «під Л. Толстого», тобто у характерній для письменника позі: на повний зріст, босоніж, права рука засунута за пояс. На думку Ірини Вакар, міміка обличчя Малевича на цій фотографії пародіює «суворість письменника» (10, С. 165). Інший автор вважає позування Малевича перед об'єктивом своєрідним юродством, подібним до демонстрації Малевича та Олексія Моргунова 8 лютого 1914 року на Кузнецькому мосту з червоними ложками у відворотах пальта (10, С. 166). На фотографії Малевич ніби приміряє маску автора «Війни та миру», створюючи відповідний класичний самообраз.

До цього часу відноситься ще один автопортрет Малевича, виконаний у техніці гуаші, який походить з колекції Георгія Костакі. Іконографія самообразу дотична двом попереднім автопортретам кінця 1900-х–1910–1911 рр. Портретне зображення вписане у коло. Рідкісний жанр у творчості в поєднанні з незвичною для Малевича формою твору очевидно зіграли не останню роль у пізнішому його ціноутворенні.

Здавалося б, очікувати від Малевича автопортрета у супрематичному стилі — марна справа, але це не так. Художник створює самообраз з геометричних фігур: «Супрематизм. Автопортрет у 2-х вимірах» (1915, Міський музей (Stedelijk Museum), Амстердам; полотно, олія, 80x62; надійшов у 1958 р. від Гуго Херінга). (Іл. 4 кол.). Ключовим елементом автопортрета є чорний квадрат. Перші супрематичні твори, разом з «Чорним квадратом» Малевича з'являються на «Останній футуристичній виставці картин 0,10» у 1915 р. У листі до Михайла Матюшина від 29 травня 1915 р. Малевич ділиться планами щодо видання журналу «Супремус» та бажанням у ньому «/.../ свести все к нулю, то порешили его назвать «Нулём». Сами же после перейдём за ноль» (8, С. 106). Заява про розрив з реальними формами втілюється Малевичем у формулі: «Но я преобразился в ноль форм и вышел за 0–1» (8, С. 106). Оскільки дев'ять інших учасників виставки також поділяли думки Малевича, звідти походить і її назва: «нуль десять».

Російська мистецтвознавиця, старший науковий співробітник Державної Третьяковської галереї Ірина Вакар (1947 р. н.) запропонувала прийняти на віру слова Малевича щодо безпосереднього зв'язку «Чорного квадрата» з оперою «Перемога над сонцем». Дослідниця трактує квадрат як антитезу сонця, як анти-сонце, але який втілює перемогу не тільки «над космічними силами та над біологізмом» (О. Кручоних), але й протистоїть сонцю як культурному символу — розуму, краси, божественного начала. Отже, Малевич прагнув не до заміни символічних значень образу сонця, а до їх відміни (1, С. 22). Чорний колір квадрата має символічні та психологічні аспекти його сприйняття, які розроблялися раніше поетом-символістом Андреем Белым (1880–1934). Міфологізовані уявлення про кольорову семантику він розвиває у статті «Про релігійні переживання» (1903). Констатуючи різноманітність точок зору на мистецтво, відмічає однак одну лінію глибини його освітлення — різноманітними є лише мови цих глибин. Мистецтво може розглядатися і з різноманітних «зон» зі своєю ієрархією, яка й передбачає наближення до теургічної чутності мистецтва, до його кінцевої таїни.

Найбільш доступною схемою розвитку внутрішнього шляху поет вважав колір, який діє безпосередньо. Символом повного синтезу душевних здібностей є білий колір: «Божественное, по мере того, как оно передаётся нашей душе, окрашивает душу мягким белым сиянием. Отсутствие этого божественного рождает чёрную пустоту» (9, С. 41). Визначаючи богопізнання з його символізацією завдяки білому кольору, залишається, підсумовує А. Белый, «/.../ чёрный цвет, как полное отсутствие божественности» (9, С. 42). Проблема співвідношення звуку та кольорових відповідників розроблялася у літературі поетом Артюром Рембо, у музиці композитором Олександром Скрябіним. За свідченням поета Григорія Петнікова: «Из символист он (Малевич — С. П.) интересовался, пожалуй, только А. Блоком («Двенадцать»!) и Андреем Белым, за его «Котика Летаева», и «Петербург» (13, С. 414). Разом з тим, Малевич не сприймав теософію, якою захоплювався А. Белый, М. Волошин та інші представники поезії Срібного століття.

Крім програмного твору супрематизму «Чорний квадрат» (1915, ДТГ) глядачі побачили й «Супрематизм. Автопортрет у двох вимірах» (1915). Його композиція містить квадрат чорного кольору неправильної форми, кола у вигляді колеса коричневого кольору та вохристого прямокутника. Ось такий самообраз формується за допомогою мови супрематизму. Домінуючим елементом у ньому є чорний квадрат, який проходить лейтмотивом в

інших творах Малевича на виставці «0,10». «Супрематизм. Автопортрет у двох вимірах» експонувався на персональній виставці Малевича у грудні 1919 р. у Москві та на Великій Берлінській художній виставці у Берліні (1927). Тим самим автор ніби підкреслює зайвість сюжетно-літературної основи твору. Заперечення супрематизмом міметичної природи мистецтва розповсюджується й на автопортрет.

Думки щодо написання художником портрета (автопортрета) Малевич викладає у праці «В моём живописном опыте...» (1924). Зокрема він зазначає: «Если живописец пишет портрет, то прежде всего он пишет портрет живописи, работает не над портретом, но над культурой живописной, без всякого прибавка эстетического» (8, С. 204). Справжній живописець, на думку Малевича, байдуже ставиться до того, щоб правильно передати симетрію очей, розглядаючи їх як характерні елементи для живописної організації твору. Звідси логічно виходить й самовиправдання супрематичного автопортрета у двох вимірах.

Ціла портретна серія творів і автопортрети митця з'являються у 30-х рр. ХХ ст. Можна погодитися з класифікацією портретних зображень, запропонованих Ж.-К. Маркаде, який поділяє їх на зображення «реальних людей та емблематичні фігури» (14, С. 258). Найчастіше Малевич портретує свою дружину Наталію та доньку Уну. У цей короткий проміжок часу у чотирі роки Малевич створює полярні портрети, від емблематичного («Дівчина з червоним деревком» (1932–33, ДТГ) до майже натуралістичного («Портрет В. О. Павлова, 1933, ДТГ). В емблематичних портретах маємо спробу поєднання супрематизму та натуралізму, а в таких творах, як «Портрет Анни Олександрівни Лепорської» (початок 1930-х рр., ДТГ) наявні ознаки світлотіньового живопису. Можна уявити, яким би виглядав Малевич, напиши він пейзаж у такому стилі! Проте він цього не робить, оскільки розуміє, що це значило б визнати абсолютний крах ілюзії періоду супрематизму, який заперечував предметне зображення.

Справжнім мистецьким заповітом вважається «Автопортрет. Художник» (1933, полотно, олія, ДРМ; надійшов у 1935 р. від родини художника). (л. 5 кол.). Поясне зображення чоловічої фігури з упізнаваними рисами самого Малевича поєднало також елементи супрематизму (відкриті кольори, геометризовані деталі одягу) з реалістичним живописом. Характерна деталь: у правому нижньому куті зображено невеличкий чорний квадрат у рамці, а на звороті напис: «К. Malewicz 1933 г. (Ленинград «Художник»): (черный квадрат)» (7, С. 266). Наявність чорного квадрата — своєрідної емблеми-підпису присутнє і в інших творах: «Портрет дружини художника. Наталія Андріївна Малевич, уроджена Манченко» (1933), «Чоловічий портрет (М. М. Пунін)» (1933); обидва — у ДРМ.

Головний убір у вигляді червоного берета, колір та форма блузи, що підходить до підборіддя викликає алузії з образом мецената і покровителя мистецтва часів епохи Відродження. Самообраз Малевича в одних дослідників викликає асоціації з італійським державним діячем, поетом та покровителем художників Лоренцо Медічі (1448–1492), в інших — з портретами французького живописця, придворного художника Франциска І Жана Клуе (бл. 1485–бл. 1540), які характеризувалися урочистою статичністю пози портретованої особи, яскравим і чистим колоритом.

Важливе інше — Малевич створює та приміряє чергову маску, яка повинна закарбувати та самозатвердити його в історії. Образ ніби ілю-

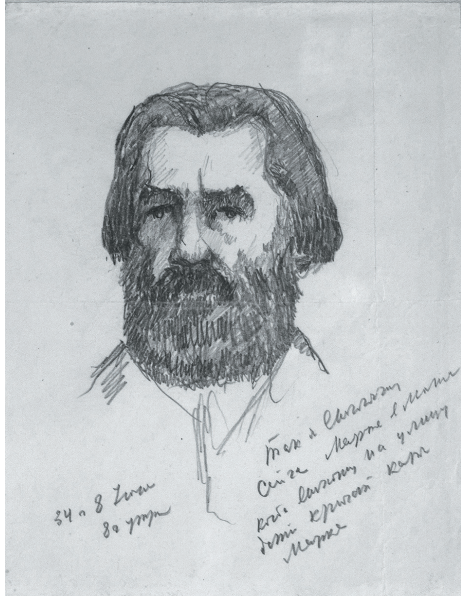
струє слова художника Лева Юдіна (1903–1941) про Малевича: «Это действительно вождь».

Важливе місце в іконографії портрета займають руки. На символічність положення рук персонажів композицій Малевича кінця 20-х — початку 30-х рр. ХХ ст. та їхню трансформацію вказував доктор мистецтвознавства Дмитро Сараб'янов (1923–2013) (8, С. 145–146). На думку видатного російського мистецтвознавця пошуки жесту рук героїв його картин свідчить про новий етап експериментів Малевича. Втративши своє функціональне призначення, жест набуває символічного значення. Різноманітність положення рук стає усвідомленим прийомом у створенні багатозначності образу.

Деякі автори взагалі вважають, що портрети останнього періоду творчості Малевича позначені беззаперечним інтересом до традицій європейського Ренесансу. До них відносять вищезгаданий «Автопортрет» (7, С. 262). Зокрема, російська мистецтвознавиця Тетяна Горячева (1954 р.н.) розглядає його як синтез ренесансної та супрематичної системи, в якій ренесансна портретна концепція є єдиною художньо-культурною парадигмою «/.../ адекватной задаче выражения масштаба личности супрематического «всечеловека» (5, С. 117). Біле тло портрета дослідниця співвідносить з білим квадратом, що втілює в собі ідею самопізнання себе, «его» митця та безкінечність космічного простору.

Іншої думки дотримується Ж.-К. Маркаде. Він вважає, що в основу автопортрета покладено іконографічний архетип «Богородиці Одигітрії» (Theotokos). На думку французького дослідника, художник на автопортреті ототожнює себе з тим, хто вказує на Шлях – безпредметний світ, символом якого був «/.../ невеликий чорний квадрат у квадраті – підпис, що стоїть на багатьох роботах цієї епохи» (14, С. 262). Ця інтерпретація образу потребує певної кореляції. Звернемо увагу на чорний колір оплічних форм блузи, який, на нашу думку, безсумнівно є важливим кольоровим подразником цієї композиції. Ці форми можуть бути потрактовані як уламки чорного квадрата, що осіли на плечах митця. Положення правої руки з характерним стверджувальним жестом спрямовано саме на чорний колір одягу. У такому разі самообраз винахідника супрематизму може сприйматися і як крах ілюзій, започаткованих в автопортретах 1907–1910-х років. На думку американської мистецтвознавиці, авторки відомої книжки «Swans of other worlds. Kazimir Malevich and the origin of Abstraction in Russia» (1976) Шарлотти Дуглас, цей автопортрет разом з портретом дружини цього ж року є кульмінацією у поверненні Малевича до фігуративності, але зрозуміти їх появу неможливо без урахування попереднього шляху митця (6, С. 35). Автопортрет 1933 року бачимо на фотографії зали з труною Малевича (травень 1935 р.). Доктор мистецтвознавства Леонід Зінгер (1921–1991), автор праці «Радянський портретний живопис 1930-х-кінця 1950-х років» (1989) вбачав у появі цього портрета поворот митця до фігуративного живопису, а сам «Автопортрет. Художник» вважав «чудовим».

До останніх років життя відноситься два самозображення Малевича. В «Автопортреті» (1934), виконаному у техніці живопису у передостанній рік життя, Малевич ніби спрощує образ, принаймні це помітно в одязі. Художник зобразив себе у простій м'якій сорочці з розлогим коміром. Якщо образна стилістика твору апелює до мистецтва старих майстрів, то живописна — до мистецтва новітнього часу. Дотичними до його стилістики є «Портрет доньки художника Уни Казимірівни Уріман» (1934) та «Чоловічий



Малеви́ч К. Автопортрет. 1934.
Приватне зібрання

портрет (Портрет ударника») (перша половина 1930-х; обидва — ДРМ).

Графічний автопортрет Малевича, виконаний олівцем на папері (21,5x17) походить з приватної колекції. Невпізнаваним виглядає він на цьому малюнку. У правому нижньому куті є підпис: «Так я виглядаю сейчас Маркс в могиле Когда выхожу на улицу дети кричат Карл Маркс». У лівому куті вказує час створення малюнку: «34 г 8 июня 8 ч утра» (17, С. 33). Про цей автопортрет йдеться у статті «Київський трикутник (Пимоненко — Малевич-Богомазов)» знавця українського авангарду Дмитра Горбачова (1937 р. н.): «Ему (Малевичу — С. П.) вводили воду под давлением в мочеточный канал, требуя признания в шпионаже. Смертельный исход наступил не сразу, болезнь развивалась несколько

лет. Больной Малевич отпустил бороду и иронически называл себя Карлом Марксом» (4, С. 3).

Цей автопортрет було надіслано поету Григорію Петникову (1894–1971), з яким художника пов'язували тісні стосунки. Наприклад, Малевич зробив оформлення обкладинки книжки вибраних творів поета (16). З листа Григорія Петнікова до Давида Бурлюка від 24 лютого 1965 р. довідуємося про втрату 40 листів Малевича до нього під час другої світової війни. У цьому листі йдеться й про останній автопортрет: «У меня сохранился только листок, который ты знаешь, это — его карандашный рисунок (автопортрет с надписью, где он с заросшей бородой, и «дети на улице кричали, встретив меня: «Карл Маркс»!» (13, С. 414). Репродукцію цього автопортрета Малевича було вміщено у виданні Д. Бурлюка «Color and Rhyme» (1960 р., № 45, С. 21).

Більшість портретів та автопортретів Малевича знаходяться у державних музеях, ось чому вони є рідкісним явищем на аукціонах. Значною подією стала поява на аукціоні «Альфа-арт» 19 листопада 1994 р. «Портрета матері» (1932; полотно, олія, 41x36). Маючи естимейт у 150–200 тисяч USD та надійний провенанс, твір, однак, не знайшов свого покупця. Автопортрет Малевича у техніці гуаші кінця 1900-х — 1910–1911 рр. з колекції Г. Костакі був проданий у 2015 р. на аукціоні Сотбіс за 5,75 млн. фунтів стерлінгів при естимейті у 1–1,5 млн. фунтів. «Автопортрет» (1934) у техніці живопису походив з мистецької колекції Інкомбанку та був придбаний цією фінансовою інституцією у самарських родичів Малевича разом з «Портретом дружини» у 1994 р. за 10 млн. рублів (5,5 тисяч USD). У 2002 р. Московський музей сучасного мистецтва придбав обидві картини Малевича на аукціоні «Гелос».

Виявлені вісім автопортретів Малевича створені у ті періоди творчості митця — від кінця 1900-х — початку 1910-х, середини 1910-х та 1930-х рр., коли цей жанр був актуальним та важливим для нього. Ось чому автопортрети Малевича відсутні у 20-х рр. ХХ ст., коли обличчя, а це головний об'єкт самозображення, трактується або у примітивістському стилі («Тесля», 1928–29, ДРМ), «Селянин у полі» (кінець 1920-х, ДРМ), або постає у вигляді кольорових масок («Дівчата у полі», «Жнива. Ескіз до картини», обидві — кінець

1920-х, ДРМ). Риси символізму та модерну наявні у самозображенні 1907 року; фовістського примітивізму — в автопортреті 1910–1911 рр. (ДРМ); символістські тенденції у поєднанні з експресивністю кольору — в автопортреті 1910–1911 рр. (ДТГ). Містифікація образу, зашифрованого у геометричних формах, — в супрематичному автопортреті у двох вимірах. Пошуки канонічного образу-взірця втілюються у творі «Автопортрет. Художник». Якщо на початку творчого шляху самообраз потрібен для самоствердження митця, то «Автопортрет. Художник» (ДРМ) закріплює образ в історії мистецтва, через що й викликає різноманітні культурні альянси. Важко сказати, яке місце відводив автопортретам сам художник. Створення образів свідчить про бажання автора віднайти маску-портрет, яка відображала тогочасний ріст його особистості та духовного світу, набуті та втрачені ілюзії.

Література:

1. Вакар И.А. Казимир Малевич. «Черный квадрат» / И. А. Вакар.— Москва : Гос. Третьяковская галерея, 2015. — 64 с.
2. Велігоцька Н.І. Шляхами Малевича. Зупинка — Конотоп, 1894–1896 / Н. І. Велігоцька. — Київ : Мистецтво, 2011. — 120 с.
3. «Він та я були українці». Малевич та Україна: антологія / укладач Д. Горбачов ; упорядники С. Папета, О. Папета. — Київ : Сім студія, 2006. — 456 с.
4. Горбачёв Д. Киевский треугольник (Пимоненко–Малевич–Богомазов) / Д. Горбачёв // Супремус (Конотоп). — 1994. — № 3 (четыре). — С. 3.
5. Горячева Т. Малевич и Ренессанс / Т. Горячева // Вопросы искусствознания. — 1993. — №№ 2–3. — С. 107–118.
6. Дуглас Ш. Живопись Малевича. Некоторые проблемы хронологии / Ш. Дуглас // Искусство. — 1992. — № 1. — С. 35–39.
7. Казимир Малевич. 1878–1935: каталог. Произведения из Государственного Русского музея, Ленинград, Государственной Третьяковской галереи, Москва, Стеделик музеума, Амстердам, Государственного музея театрального и музыкального искусства, Ленинград, Музея фарфорового завода имени М. В. Ломоносова, Ленинград. — [Амстердам : Stedelijk Museum, 1988]. — 280 с.
8. Казимир Малевич. Художник и теоретик: альбом / тексты Е. Н. Петровой и др. — Москва : Советский художник, 1990. — 240 с.
9. Лавров А. В. Материалы Андрея Белого в рукописном отделе Пушкинского Дома / А. В. Лавров // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1979 год. — Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1981. — С. 29–79.
10. Лукьянов Е. А. Лев Толстой в супрематическом зеркале Казимира Малевича / Е. А. Лукьянов // Человек. — 2007. — № 6 (ноябрь-декабрь). — С. 157–158.
11. Малевич К. С. Чёрный квадрат : сборник / К. С. Малевич. — Москва : АСТ, 2018. — 512 с.
12. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. / авт. — сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. — Москва : РА, 2004. — Т. 1. — 583 с.
13. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. / авт. — сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. — Москва : РА, 2004. — Т. 2. — 689 с.
14. Маркаде Ж.-К. Малевич / Ж.-К. Маркаде. — Київ : Родовід, 2013. — 304 с.
15. Панова М. В., Шило А. В. Пушкин: образ и самообраз поэта в русской культуре первой трети 19 века / М. В. Панова, А. В. Шило. — Харьков : Око, 2002. — 112 с.
16. Петников Г. Книга избранных стихотворений / Г. Петников. [Рисунок тушью Дм. Митрохина. Обложка работы Казимира Малевича]. — [Харьков] : Госуд. изд-во Украины, 1930. — 100 с.
17. «Чем крупнее дарование, тем беспощаднее автопортреты»: беседа с экспертом-искусствоведом Э. Дымшицем // Антиквар. — 2014. — № 1–2 (80). — январь-февраль. — С. 28–34.

УДК УДК 75.038:071.1 Собачко-Шостак (477)

Маргарита Чемерис /Київ/

ГАННА СОБАЧКО-ШОСТАК: ВІД СКОПЦІВ ДО НЬЮ-ЙОРКУ

«Ганно, Ганно, Як у світі гарно!
У твоєму світі — Дивосвіті квітів.
Від пелюстки До стебельця,
Ніби в люстрі — в спраглім серці»
О. Боровко

На початку 20 століття значним імпульсом для розквіту українського авангарду стало наївне мистецтво. Творчість народних майстрів захоплювала сучасників своєю щирою духовною енергією, спектральністю барв та архаїчною силою. Саме в хатніх настінних розписах, вишивках та народних іконах знайшли своє натхнення такі художники як Казимир Малевич, Олександра Екстер, брати Бурлюки, Василь Кандинський та безліч інших митців-авангардистів. Так художниця Наталія Гончарова скаже: «Безсумнівно, мистецтво моєї країни куди глибше, ніж все те, що я знаю на Заході!». В свою чергу, небувалий вибух культурного життя в містах землетрусом дійшов до українських сіл та вивів наших майстрів на світовий рівень. Яскравим прикладом такого симбіозу авангарду та народного мистецтва стала Ганна Собачко-Шостак.

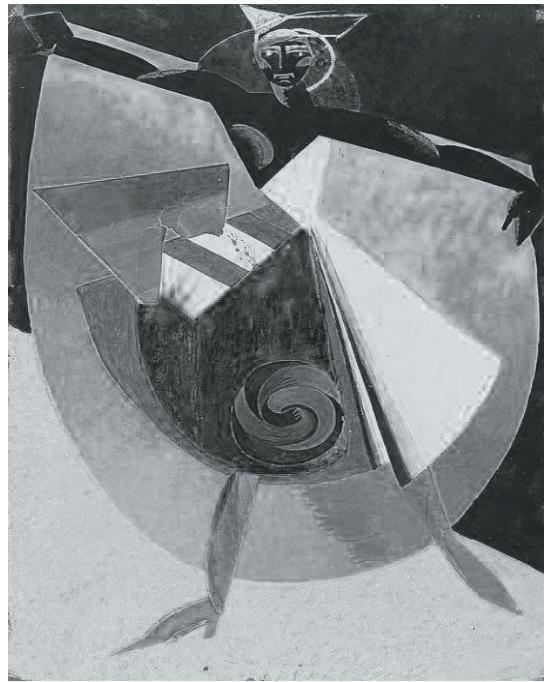
Народилася мисткиня у простій родині в селі Скопці в 1883 році. Її світогляд формувався в оточенні української культури, через що експресивна виразність та буйний колорит притаманні живопису Ганни Собачко на всіх етапах її творчого шляху, що тривав понад півстоліття. За тодішніми традиціями, ще в дитинстві мати навчила дівчину вишивати, шити і ткати, а вже в п'ятнадцятирічному віці художниця розписувала паперові рушники і хати односельчан, почала продавати вишивки на сільському базарі.

Образотворче мистецтво України початку ХХ ст. характеризувалося значним інтересом провідних художників-містян до творчості народних майстрів, що спричинило глибокі видозміни у малярстві, результатом яких стало народження українського авангарду. Так в 1910 році шанувальниця українського мистецтва поміщиця Анастасія Семиградова разом з художницею Євгенією Прибильською відкрили приватну навчально-показову майстерню в с. Скопцях. Мета створення такої артілі полягала в поєднанні традицій народної вишивки та знахідок художників-новаторів, які і визначали основну діяльність цієї майстерні. Іншим осередком розквіту народної творчості стала артіль в селі Вербівка під керівництвом Наталії Давидової.

Євгенія Прибильська перебувала в постійному контакті з Олександром Екстер, Наталією Давидовою, Казимиром Малевичем, Ольгою Розановою, Любов'ю Поповою та іншими митцями-авангардистами, під впливом яких народні вишивальниці артілі почали використовувати знахідки провідного мистецтва. Обидві майстерні перебували у постійному взаємообміні ідеями, адже Прибильська, Екстер та Попова були близькими подругами. Не дарма, саме вони утрьох зображені на картині «Три жіночі постаті» 1910 року пензля Олександри Екстер.

Для молодой Ганни Собачко запрошення приєднатися до майстерні в Скопцях стало доленосним. Вже пізніше, в листі до дослідниці українсько-

го народного мистецтва Марії Новицької, вона згадуватиме, як, переглядаючи книжки з орнаменту, вона відчула сильний творчий поштовх: «Робота в мене пішла краще, хоч я не перемальовувала, а робила все з голови. Я відчувала, що расту». Еволюцію її майстерності легко побачити навіть неозброєним оком на прикладі робіт «Бранці» (1911) та «Чарівний ліхтарик» (1914), (іл. 1, 2 кол.). На першому малюнку художниця звертається до давніх тератологічних орнаментів України: збалансована композиція нереальних квітів і двох симетричних «дивоптахів» підкреслена блідо-помаранчевим фоном, чим нагадує настінні малювання. «Чарівний ліхтарик» має схожий фантастичний сюжет, навіть зберігає структурний елемент композиції у вигляді півдуги. Проте стиль роботи інший, різкі геометричні форми, яскраві інтенсивні кольори та динамічна композиція викликають відчуття руху. Очевидно, що головним імпульсом для такого професійного зростання художниці стала можливість навчатись та працювати поряд з художниками-авангардистами. Особливу увагу слід приділити постаті Олександри Екстер, яка на початковому етапі творчого шляху Ганни Собачко певною мірою виступала в ролі «куратора», сприяючи розвитку майстрині та експонуванню її робіт на численних виставках (іл. 3). Зокрема, в листопаді 1915 року, роботи Собачко будуть представлені поряд з супрематичними вишивками за ескізами Малевича, Екстер і Генке-Меллер на виставці «Сучасне декоративне мистецтво» в Москві, яку можна вважати першою публічною появою супрематичних композицій



Іл. 3. Олександра Екстер.
Ескіз костюма.

Казимира Малевича. А його знаменита виставка «0.10» відкрилася вже у грудні, на місяць пізніше.

Інтенсивні кольори та ритмічність композиції стали спільним знаменником у творчості провідних художників України та народних майстрів початку ХХ ст. Так, перефразовуючи прототипи живої природи, Ганна Собачко створює унікальні композиції, які, з одного боку, канонічно споріднені з українським хатнім настінним малюванням, а з іншого, переймають на себе стилістику стилю модерн та елементи абстрактного живопису. Зберігаючи візуальну симетрію малюнку, художниця розкладає елементи живої природи на частини, які потім у своїй уяві трансформує в архаїчні орнаментальні образи фантастичних звірів, птахів, а іноді й людей. Таке поєднання символіч-



Іл. 4. Ганна Собачко-Шостак. Тарілка.

ної мови народної творчості та надбань провідних художників дозволить мистецтвознавцю Дмитру Горбачову сміливо охрестити його «народною футуристкою». На підтвердження його слів, як приклад можу навести тарілку, яку я побачила в Музеї декоративного та прикладного мистецтва під час конференції. Структура композиції та її елементи майже ідентичні з «Чарівним ліхтариком», проте художнє оформлення Ганни переводить зображення на зовсім інший рівень (Іл. 4).

В творчості Ганни Собачко важко не помітити спільний корінь з пошуками Анрі Матісса, Поля Гогена та Леона Бакста, які черпали натхнення в східних орнаментах та мистецтві аборигенів.



Іл. 5. Анрі Матіс. Червона кімната



Іл. 6. Ганна Собачко-Шостак. У червоному полі.

Так, картина «Червона кімната» (1908) Матісса (Іл. 5) перекликається з багатьма роботами першого періоду творчості Ганни.

«Червона кімната» нагадує нам панно: яскравий червоний колір заповнює майже весь простір картини; вражений поїздкою до Алжиру, автор робить орнамент одним із головних елементів картини: зі столу він повільно перетікає на стіну, що одразу ж викликає асоціації з декоративними килимом. Саме через колір та спрощені чисті форми автор прагне передати власні емоції. А тепер порівняймо Матіссівську «кімнату» з роботою Ганни-Собачко «У червоному полі» (Іл. 6), де художниця через схожу кольорову гаму навіює оптимізм та спокій, а абстрактні форми викликають асоціації зі стародавніми орнаментами.

Досліджуючи зв'язок народного мистецтва та модернізму, важко не згадати про Соню Делоне, яка згадувала українську природу як одне з головних джерел свого колористичного бачення. В своїх мемуарах вона напише: «Ясні барви до вподоби мені. Барви мого дитинства, барви України. Згадую сільські весілля у моїй країні, коли червоні та зелені вбрання, рясно прикрашені бинадами, несамовито кружляли у танці». Вже в Парижі, пліч о пліч зі своїм чоловіком, Робертом Делоне, вона розробить новий напрям в живописі — симультанізм, або орфізм, як називав його критик Г. Аполлінер. Українка та француз доповнювали бачення один одного: «Він дав мені форму, а я дала йому колір», — пізніше підтвердить Соня. Художники-орфісти намагалися виразити динаміку руху через колір та світло, використовуючи концентричні кола та диски контрастних кольорів, які створювали відчуття ритму (Іл. 7, 8).

Навчаючись з робіт художників модерну, Ганна Собачко-Шостак створить власну пластичну мову, вводячи в декоративно-квіткові компози-



Іл. 7. Соня Делоне



Іл. 8. Ганна Собачко-Шостак

ції сакральні символи: кола, півкола, розетки та сварги. Хоч і оперуючи в різних вимірах з художниками-орфістами, проте не поступаючись їм в майстерності, Ганна вміло фантазувала примхливими лініями та кольорами. Так, в роботах Ганни, квіти неначе «розповзаються» по полотну, пелюстки мають по 3, а то і більше кольорів, які хвилями відходять від серцевини, абстрактні форми переплітаються з реальними елементами: хіба ж не це саме прагнули передати її французькі колеги-орфісти?

Завдяки неординарності робіт художня кар'єра Ганни стрімко йде вгору — в 1931 році вона оформлюватиме український павільйон в Москві на всеросійській сільськогосподарській виставці, за що отримає звання Майстра народної творчості та стане членом товариства художників СРСР. Цього ж року її роботи експонуватимуться в Нью-Йорку. Проте, вже в другій половині 30-х років все зміниться: мистецтво СРСР стане повністю підпорядковуватися ідеології, а художники-авангардисти, що сприяли розвитку Ганни, стануть об'єктами гоніння з боку влади, їх творчість опиниться під забороною. Собачко-Шостак переїде до села Черкізово в Московській області та почне працювати на фабриці, де їй доручатимуть суто виробничі завдання — на цьому етапі творчості в її житті стане значно менше. Після смерті чоловіка на фронті та виходу на пенсію Собачко виконувала лише поодинокі замовлення від майстерень фонду Московського відділення спілки художників і майже не працювала.

Останній творчий зліт Ганни Собачко-Шостак припадає на період політичної та культурної відлиги. Її роботи 60-х років намальовані переважно на білому тлі, лінії плавно перетікають одна в одну, ніжно окреслюючи контури зображеного. Завдяки цим деталям, композиція набуває легкості, полотна наповнюються романтичним, дещо сентиментальним настроєм. В роботі «Буряки» (Іл. 9 кол.), елементи малюнка розливаються на папері: чиста композиція, стиглі, соковиті кольори — такою простотою та щирістю художниця навіює меланхолічні почуття.

В останні роки життя Собачко почне частіше звертатися до кольорового тла, тим самим посилюючи контраст з малюнком, що надає роботам дещо монументального, та навіть епічного вигляду. Цей настрій добре відчувається в картинах «Щасливий час» та «Жнива» (л. 10, 11 кол.): своєю урочистістю полотна стверджують новий початок, тим самим рішуче налаштовуючи на позитивне майбутнє.

Проживши 82 роки, художниця померла в 1965 році. На засіданні спілки художників України, мисткині нарешті присудять звання «Народний художник УРСР», вже посмертно. Пізніше Тетяна Яблонська скаже: «Її талант — це джерело, вся глибина якого ще має бути нами осягнена». Візуально творчість художниці легко впізнавана — вона органічно розвивалася в одному напрямку, заданому ще за часів роботи артлі, під впливом народного мистецтва та художників авангардистів. Саме синтез цих двох шкіл вона послідовно розвивала протягом усього життя. І навіть в 60-х роках, коли на зміну Малевичу, Екстер, Богомазову чи Пальмову на авансцену українського авангарду вийшло молоде покоління художників-нонконформістів, Ганна Собачко, можливо й сама того не розуміючи, залишалася однією з останніх прямих послідовників ідей українського авангарду першої третини ХХ сторіччя. І навіть сьогодні, коли після смерті мисткині пройшло понад півсторіччя, її роботи передають особливе бачення світу та загальнолюдські емоції крізь призму української культури.

Література:

1. Горбачев Д. О. Авангард. Українські художники першої третини 20ст. / Дмитро Горбачев. — Київ: Мистецтво, 2017. — 320 с.
2. Костюкова В. Модерн у вишивках Ганни Собачко [Електронний ресурс] / Валентина Костюкова — Режим доступу до ресурсу: <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2010/139.pdf>.
3. Местечкін Г. Ганна Собачко. / Г. Местечкін. — Київ: Мистецтво, 1965.
4. Стельмах М. Твори Собачко-Шостак — золота сторінка в історії українського мистецтва / Михайло Стельмах. — С. 68.
5. Шевченко Є. І. Шестакова О. І. Ганна Собачко-Шостак. Мистецький альбом / Є. І. Шевченко, О. І. Шестакова. — Київ: Народні джерела, 2009. — 168 с.
6. Шестаков С. Взаємовплив професійного та народного мистецтва на прикладі творчості Ганни Собачко, Василя Довгошиї та Євмена Пшеченка [Електронний ресурс] / С. Шестаков. — 2014. — Режим доступу до ресурсу: <http://uartlib.org/vzayemovpliv-profesiynogo-ta-narodnogo-mistetstva-na-prikladi-tvorchosti-ganni-sobachko-vasilya-dovgoshiyi-ta-yevmena-pshechenka/>.
7. Юр М. В. Енциклопедія історії України. Собачко-Шостак Ганна Феодосіївна / М. В. Юр. — Київ: Наукова Думка, 2012. — 684 с.

УДК 75.038.071.1 БУРЛЮК

Валерій Шаповалов /Київ/

ДАВИД БУРЛЮК: ПОРТРЕТ АВАНГАРДИСТА

Здавалося б, життя Бурлюка доволі добре досліджено: в Україні, Росії Америці та Японії навіть існують професійні «бурлюкознавці», тому що ж нового тут взагалі можна сказати? Проте в той самий час, його особистість настільки заштампована, що інколи важко зрозуміти — яким же насправді був художник? «Батько російського футуризму, вчитель Маяковського, автор скандального маніфесту «Пощєчина общественному вкусу», — широкому загалу Давид Бурлюк відомий виключно цим. Але ж всі ці титули стосуються лише одного періоду довжиною в якихось 10 років! Відкрийте україномовну Вікіпедію: сорок сім років з життя художника там опиняються втиснутими в одне коротке речення: «Спочатку емігрував до Японії, а потім — до США». Проте життєпис Бурлюка — це унікальний випадок: революція в мистецтві, яку він та його однодумці здійснили на теренах Російської імперії, фурор в Японії, для якої Давид став першовідкривачем нового мистецтва, а потім — боротьба творця за визнання та невпинні пошуки себе в Америці, що тривали ледь не півсторіччя. Впродовж усього життя художник активно змінювався, при цьому ні на крок не зраджуючи собі.

Мета цієї статті доволі амбіційна — виділити ті риси характеру Бурлюка, які є ключовими для комплексного розуміння його творчості. Усвідомлюючи всю суб'єктивність такого дослідження, я почну його з аналізу картини «Карусель», яка знаходиться в постійній експозиції НХМУ. Саме з неї розпочалося моє знайомство з Давидом Бурлюком. Перше, що я тоді побачив — феєрія фарб, вони водоспадами стікали з полотна, били свіжістю та красою по моїх очах. На картині розвертається позачасове космічне дійство! В центрі — іграшковий кінь, на ньому намальована спіраль — стародавній символ космічного руху. Небо майорить іншими спіралями та галактиками. Ліворуч, з-за будинку, обережно визирає фігура, можливо, художник, — попід його ногами стоїть відро фарби, він здивовано дивиться на коня та спіраль, голову чоловіка оточує щось на кшталт німбу. Це дійство спокійно споглядає свідок — чорна істота, схожа на коня, з парою великих білих очей. Спантеличений художник, іграшковий кінь в центрі, та загадковий чорний глядач, спіралі, рух яких перетворює це дійство на космічну карусель. Звичний живописний світ немов зламали, фарби стали вільними, і тепер вони без перешкод говорять з глядачем.

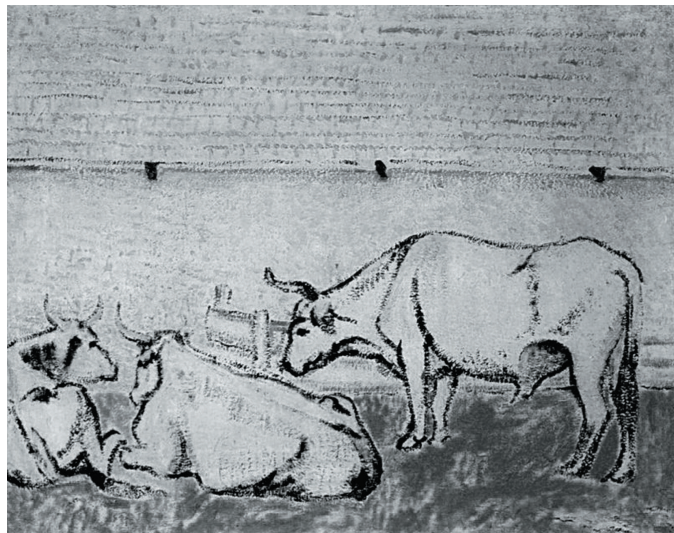
Давид Давидович Бурлюк народився під Харковом, на хуторі Семиротівщина, в 1882 році. У родині було шестеро дітей, Володимир та Людмила також стали художниками, брат Микола — поетом. Ту частину мемуарів, у якій Давид розповідатиме про своє дитинство, можна лаконічно звести до простої істини: він невпинно малює. Малює, малює, і знову малює. Вже в другому класі діти звать його «художник», місцевий учитель малювання захоплено пише його матері про «Божу іскру» й талант хлопчика. Виходить, майбутнє малому передбачили вже тоді.

Першим великим музеєм, до якого потрапляє 15-річний Давид, стала Третьяковська галерея. Наступні сім років, як він згадував пізніше, пройшли під знаком реалістів: Рєпіна, Шишкіна, Серова, Куїнджі. Не виповнить-

ся художнику й тридцяти, як колишні кумири стануть його ворогами. Репін, відвідавши виставку з картинами Бурлюка, обурено скаже: «Ці наслідувачі Сезанна пишуть картини віслучими хвостами!». Але час все розставить на свої місця.

В 1902 році двадцятирічний Бурлюк навчається в Одесі. Протягом канікул, а це усього 3 літні місяці, він створить більше 350 етюдів! Дванадцять годин малювання на добу були для Давида звичною справою. Шокований викладач зробить йому вирок: «Це не мистецтво, а якесь фабричне виробництво». Та ігноруючи настанову вчителя, все подальше життя Бурлюк невпинно працював, і в цьому нам надзвичайно пощастило: за 84 роки художник створить декілька тисяч повноцінних робіт!

Вже через рік Давид та брат Володимир їдуть навчатися до Мюнхена. Бурлючий темперамент відразу ж дасть про себе знати, — розгулюючи по центру міста, брати навмисне хизувалися екзотичним для німців одягом: валянками, кожухами та хутряними шапками. Така барокова поведінка молодого Давида цікаво резонує ще з одним фактом його біографії: у Бурлюкових жилах кров непосидючих запорожців. Адже, зі слів самого художника, його пращури були писарями Запорозького війська. Тоді вражений мюнхенський викладач влучно назве Давида «буйною кобилою руських чорноземів».



Давид Бурлюк. Воли, 1908

До Москви 25-річний Бурлюк потрапить у 1907 році й одразу ж розпочне нестримну творчу активність: виставлятиме свої роботи на виставках, братиме участь в поетичних вечорах, а головне — його друзями стануть молоді Ларіонов, Гончарова, Екстер та Лентулов, художники, чиї імена сьогодні нероздільно пов'язані з революцією в мистецтві.

Їхніх перших художніх експериментів критика зрозуміти не змогла: більшістю газет виставки були сприйняті як невдалий жарт, у кращому разі консервативні рецензенти звинувачували художників у повторному наслідуванні французьких пуантилістів Сіньяка та Сера, чий вплив і справді добре помітний в ранніх експериментах молодих митців.



Давид Бурлюк. Козак мамай, 1916

Проте ключове значення у подальшому становленні Бурлюка відіграли народне мистецтво і примітивізм. Переїзд родини Бурлюків до села Чорнянка, розташованого серед степів Херсонщини, при-

падає на розпал археологічних розкопок в регіоні. Брати стають активними учасниками місцевих експедицій, в їхній колекції з'являються унікальні старожитності. Етнографічна цінність знахідок Бурлюків мало цікавила, а от їхній художній зміст, у вигляді численних малюнків на залишках кераміки та суворі кам'яні баби, з їх архаїчною силою, братів надзвичайно захоплювали. Одночасно з ними цей потужний пласт відкриють для себе інші митці Російської імперії. Художниця Наталія Гончарова скаже: «Безсумнівно, мистецтво моєї країни куди глибше, ніж все те, що я знаю на Заході!». Саме архаїка, з її неспинною ірраціональною силою, виявилася тим пальним, завдяки якому вітчизняний авангард зміг вийти далеко за межі, накреслені великими художниками Заходу. На Бурлюка вплив наїву був колосальним, — величезну частину в колекції братів посідала ікона та сільське малярство. А до сюжету народної картини «Козак Мамай» художник взагалі повертався протягом усього життя.

Поява робіт Пікассо в руках російських колекціонерів Щукіна та Морозова стала ще одним величезним відкриттям для молодих митців, — тепер їх інструментарій мав усе необхідне для власного розквіту. Більш того, глибинна сила робіт Пікассо містила в собі першоджерело, ідентичне скіфським знахідкам Бурлюків, — мистецтво народів Африки, яке довгий час було для іспанця ключовим орієнтиром у пластичних пошуках. Поет Лівшиць напише: «Кубізм — річ хороша, проте не зовсім нова. Скіфські кам'яні баби — це також кубізм». Лесть не вперше на зміну мистецьких пошуків власного «я» в межах країни чи народу, розпочнуться цілеспрямовані пошуки важелів свого впливу на цілий Всесвіт.

Для сучасників фігура Бурлюка не мала собі рівних. Його зовнішній вигляд був немов логічним продовженням власного прізвища: невеликий на зріст, з тучним, дещо незграбним тілом. Своїм самовдоволенним обличчям Давид нагадував товстого хижого ящура. Йому подобались всі жінки без виключень, чим пишніші, тим краще. А власну жагу до творчості він взагалі вважав ледь не статевою ознакою, інстинктом самовідтворення себе в майбутньому. Скляний протез на місці лівого ока, яке Давид втратив ще дитиною, для нього став приводом для гордості. Аби відчутти себе на його місці, спробуйте пожити хоча б день, закривши собі око пов'язкою — звичні речі виглядатимуть підозріло, від них буде віяти небезпекою, навколишній світ здаватиметься зсунутим, — справжня футурокартина! Він у всьому хотів бути першим, тому часто навмисно датував власні картини хибно, мовляв, так малювати я міг раніше за інших. Давидова жага до пізнання буквально пульсує в кожному рядку його вірша 1914 року:

Каждый молод молод молод
 В животе чертовский голод
 Так идите же за мной...
 За моей спиной
 Я бросаю гордый клич
 Этот краткий спич!



Давид Бурлюк.

Будем кушать камни травы
 Сладость горечь и отравы
 Будем лопать пустоту
 Глубину и высоту
 Птиц, зверей, чудовищ, рыб,
 Ветер, глины, соль и зыбь!
 Каждый молод молод молод
 В животе чертовский голод
 Все что встретим на пути
 Может в пищу нам идти.

В мистецтві всеросійського авангарду Давид Бурлюк був першим арт-менеджером: він увесь час організовував виставки та перформанси, видавав ключові збірки нової літератури, просував молодих художників та поетів, відкривши світу геніальних Хлебникова і Маяковського. Він робив ставку на скандал, саме мистецтво вимагало від нього це робити, — кожним своїм маніфестом молодий Бурлюк щосили давав ляпаса в обличчя ретроградної публіки, — інакше художників просто б не помічали. Його ненавиділи і обожнювали одночасно.

Та велика помилка — бачити в Бурлюкові лише епатажного футуриста з розмальованим обличчям — у першу чергу він завжди був художником. І слід віддати належне: на противагу більшості митців тогочасного авангарду, котрі, засвоївши «формулу» певного стилю, відразу ж відкидали її та починали свою роботу ледь не з чистого листа, Давид був надзвичайно послідовним — одночасно він міг працювати в безлічі напрямків, кожним з яких володів досконало. Фовізм, експресіонізм, розкладені кубістичні форми,



Давид Бурлюк. Родинний портрет, 1916.

наїв та народне мистецтво співіснували у ньому з добросовісно написаними реалістичними пейзажами. Художник відмовлявся визнавати догматизм у мистецтві, завжди ставлячи на перше місце індивідуальність творця. Для декого з митців Давидів полістилізм здавався вульгарним. На прохання Бурлюка про участь у виставці «0.10» Малевич глузливо відмовить, написавши: «Це виставка крайнього спрямування, пейзажів натуралістичних у нас не буде взагалі».

З початком революції лінія фронту відрізає 35-річного Давида з сім'єю від Москви. Він опиняється у провінції, але про «епатажного батька російського футуризму» чули вже навіть там. Організоване ним сибірське турне користується шаленою популярністю: з виступами він їде крізь всю Росію, залишаючи за собою безцінний слід у вигляді послідовників і першокласних картин. Так Бурлюк потрапляє на берег Північного моря. По іншу сторону — Японія, звідки доходять чутки про великі суми, які місцеві колекціонери пла-

тять за нове мистецтво. У супроводі свого друга і талановитого художника Віктора Пальмова оптимістичний Бурлюк вирушає до Токіо.

Там він нашвидкуруч влаштовує виставку, й одразу ж фурор, вперше в його житті преса вибухнула похвальними відгуками. Бурлюка зустрічали краще, ніж лідера італійських футуристів Марінетті, коли той приїздив до Росії. Практичний Давид відразу відчув це, самодостатньо називаючи свого конкурента «італійським Бурлюком».



Давид Бурлюк. На пляжі, 1921.

Художник розквітне ще більше, зростивши футуризм з джерел японської культури, проте формальні пошуки не були його головною метою. Всю різноманітність використаних Давидом технік та напрямів завжди об'єднує надзвичайна живописність.

Тим часом з Росії лунали чутки про жахи громадянської війни, обидва його брати вже стали її жертвами. Давид починає думати про виїзд до Америки: яскраво вираженого мистецтва модернізму там ще не було, а успіх японських виставок відважує самовпевненого художника на подорож до далекої країни, його мета — стати першим футуристом в історії Сполучених Штатів.

На квитки до Нью-Йорка та оренду невеличкої квартири Бурлюку довелося витратити ледь не всі гроші, зароблені в Японії. У місцеву школу його сини підуть одягнені в кімоно, не розуміючи жодного слова англійською. Давид знаходить певну підтримку в колі емігрантів, проте для нового глядача бурлюківський футуризм виявився чужим — на початку 20-х років американський живопис тяжів до холодної метафізичності, властивої картинам Де Кіріко. Бурлюк надсилає запит для повернення на батьківщину, але йому відмовляють. У Радянському Союзі художника вважатимуть зрадником та втікачем.



Давид Бурлюк. Натюрморт з квітами на фоні моря, 1948.

Нестача коштів і туга за батьківщиною накладають свій відбиток, — розгублений Бурлюк протиставляє себе капіталістичному суспільству, пише монументальні полотна на соціальну тематику. Знову намагається пристосувати футуризм до американських реалій, але його маніфест «Радіо стиль» публіка ігнорує. Тоді ледь не головним джерелом заробітку стає робота в газеті «Русский голос».

Та всі ці невдачі не роблять з Бурлюка гіршого живописця. Під впливом місцевої

традиції роботи художника дещо змінюються: тепер його пастозні картини зображують звичне життя робітників та мешканців провінції — ніякої драми, лише спокійне впорядковане життя простих американців. І публіка знову знаходить себе в його полотнах!

Невдовзі у творчості Давида з'являється вплив сюрреалізму — тут живописність та символічність, властива Давиду ще з молодості, йдуть пліч о пліч. В той час як Америка переживала розквіт абстрактного експресіонізму, Давид з головою поринув у творчість Ван Гога, вплив якого ніс у собі ще з юності. Коло поціновувачів потроху ширшатиме, — роботи Бурлюка почнуть купувати. На порозі шістдесяти років грошей вистачить на здійснення давньої мрії родини: нарешті придбати невеликий будинок. Але навіть сліду комерції у творчості художника ніколи не було: в будь-якій з картин неозброєним оком видно, з яким величезним задоволенням малював Бурлюк. Незважаючи на поважний вік, Давид багато подорожує. Поруч з ним завжди кохана Маруся, — вони одружились ще в Російській Імперії, разом пройшли крізь всі незгоди. Бурлюк писав так багато портретів дружини, що будь-яка жінка, яку він малював, ставала схожою на Марусю. В сімдесят чотири роки Давид приїде до СРСР, через «Союз письменників» його запросить Ліля Брик. Та у величезній експозиції музею В. Маяковського художник не знайде жодної згадки свого прізвища: після смерті поета ім'я його учителя і друга потрапило під цензуру. Кращі полотна його молодості лежатимуть



Давид Бурлюк. Флорида, пальми на березі.

похованими в глибинах музейних запасників. Бурлюк запропонує обміняти їх на нові роботи, але художнику відмовлять. Багаторазові пропозиції Давида щодо видання власних збірок в Радянському Союзі теж проігнорують. Він активно йшов на контакт, з власної волі надсилав до СРСР свої картини, але йому не відчиняли двері. Бурлюк був у розпачі, він не міг зрозуміти, за що його ім'я викреслили з історії мистецтва, яке він власноруч збудував.

Долі його друзів «бюджетлян», учасників знаменитої групи «Гілея», завершаться трагічно: у 38 років Маяковський пустить собі кулю в лоба, в тому ж віці помре геніальний Хлебников, Лівшиця розстріляють як зрадника батьківщини, Кручоних житиме в злиднях, а Каменський, пролежавши паралізованим майже 20 років, стане мало кому потрібним. Давиду було надзвичайно болісно думати про це, але менше любити життя він не став, його картини — кращі цьому докази. Еміграція в Америку врятувала художника, дала йому можливість вільно творити. І він творив невпинно, наполегливо, надзвичайно талановито. Тому його визнали американці, тому його роботи купували. Життя Бурлюка — це драма зі щасливим кінцем. Його оточували протиріччя, та навіть серед них художник все ж таки знайшов тверду землю,



Давид Бурлюк. Пейзаж у Нью-Мексико, 1950-ті.

реалізувався як митець та помер щасливою людиною у 84 роки.

«Україна у моїй особі має свого найвірнішого сина...», — писав він у мемуарах. Творчий доробок художника розкиданий по всьому світу, невелика частина цих робіт зберігається на його батьківщині. Та чи збагнули ми, хто такий Давид Бурлюк? На нього й досі дивляться, як на символ епохи, що закінчилася ще 100 років тому. Але Давид Бурлюк це набагато більше: художник з німбом над головою, зі згаданої на по-

чатку тексту картини «Карусель» — то був він! Бурлюк — це феномен. Усе життя він щиро вірив у те, що робив, — вже через це його творчість завжди буде авангардною. Бурлюк — це Бурлюк.

Література:

1. В. Поляков. Художник Давид Бурлюк. 2016.
2. Д. Горбачов. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. — Київ, Мистецтво, 2017.
3. О. Нога. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. Основа, 1993.
4. Е. Деменюк. Новое о Бурлюках. — Дрогобич, Коло, 2013.
5. Н. Евдаев. Давид Бурлюк в Америке: материалы к биографии. — Москва, Наука, 2002.
6. Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. — Ленинград: Советский писатель, 1989.

Елена Новикова /Україна — Германия/

ЖИЗНЬ КОНТРАСТОВ

Київський художник Константин Владимирович Пискорский (6.05.1892, Київ — 9.03.1922, Київ) жила на переломі століть. Был свидетелем трех революций, вместе со своим народом пережил лихолетья Первой мировой и гражданской войн.

По линии отца — из шляхетного старинного польского рода, имевшего герб.

По линии матери — из крепостных крестьян, выкупившихся на волю, и казаков, по-лучивших дворянство за боевые заслуги в Полтавской битве.

Носитель украинской, русской и польской крови.

Детство провел в Переяславле и Киеве, выезжая с матерью в Париж и Барселону во время научной стажировки отца, историка-медиевиста, приват-доцента киевского университета св. Владимира В. К. Пискорского. Учился в гимназии г. Нежина, где в Историко-филологическом институте им. кн. Безбородко преподавал его отец — профессор, затем в 1-ой мужской гимназии в Киеве. После поступил на юридический факультет университе-

та св. Владимира. Однако по окончании получил, по причине «вольнодумства», лишь свидетельство, а не диплом. Дорога на юридическое поприще была закрыта. Пришлось стать служащим в банке, которым руководил, кстати сказать, Г.Е.Афанасьев, доктор всеобщей истории. За «вольнодумство» в его альма-матер — Новороссийском университете историку не дали звания профессора, хотя его труды по истории Франции и Ирландии были широко известны и в Европе.

С началом 1-ой мировой войны К. Пискорский записался в действующую армию, но по состоянию здоровья (слабое сердце) не был зачислен в её ряды. Не смирился. Поступил санитаром в военный лазарет. Окончил интендантские курсы. Был на службе в армии Юго — Западного фронта, находясь в Каменец — Подольске, в Бердичеве, через которые ежедневно проходили обозы с ранеными.

В короткие минуты отдыха после службы Константин Владимирович поздними вечерами находил в себе силы и желание вести другую — параллельную — жизнь. Днём служащий армии, в свободное время — создатель изящных акварельных графических композиций с использованием туши, белил, золотой и серебряной красок. Сказывалось серьезное разностороннее образование и богатая духовная жизнь Пискорского. В основном его композиции в стиле сецессии. Несколько работ в духе футуризма и абстракции. Утратив в 1910 г. горячо любимого безвременно погибшего от несчастного случая в 43 года Отца — Друга, неприятия многих социальных проблем царской России, Константин не случайно, по мнению известного искусствоведа Джона Боулта, попал в «объятия» меланхолической сецессии, особо популярной в начале 20 века...

В своих работах художник отображал мир символично, в образах изысканной формы и нежной цветовой гаммы. Человек, Космос, Бог, Украина, Война и мир, Природа, Иные миры — темы его картин. Их населяют стилизованные образы человека — Птицы, а также цветы, мудрые змеи, бабочки. А вокруг — ужасы смерти, разруха, горе...

Пискорский оставил размышления о философии, Боге, музыке, науке, искусстве. Построил свою концепцию человека в бытии — т.н. «Биометр жизни», Космониаду — «Миры», «За гранью», «Ад», «Рай». В каком-то смысле он был прорицателем. Предсказывал следующую войну и революции, чувствовал, что проживёт недолго и писал об этом. Однако был вполне активным, участвовал в общественной жизни. В армии беседовал с солдатами, читал им лекции, призывал активно участвовать в социальной жизни, принять участие в выборах в Учредительное собрание. Сначала приветствовал большевиков, единственную тогда организованную силу во всеобщем хаосе. Затем разочаровался в них и понадеялся на Белое движение.

В 1918-ом году Пискорский был комиссован, вернулся на работу в банк. Теперь он осознавал своё истинное призвание и в 1919-ом году поступил в Украинскую Академию Художеств в мастерскую Г. Нарбута, к сожалению, вскоре умершего.

Во время правления гетьмана П.П. Скоропадского Константин чувствовал себя хорошо. Ведь открылась и Академия наук, университеты. В это время у художника появилось много работ на украинскую тематику, эскизы писанок. Некоторые сюжеты композиций подписаны строками из украинских песен.

В 1921 г. Пискорский был принят в Союз киевских художников, участвовал в Передвижной выставке киевских художников со многими известными мастерами.

Не потерял силы духа художник в голодные годы гражданской войны и вывез семью в село Совки под Киевом, где устроился работать в сельской школе. Так тогда поступали многие деятели искусств: Василий и Фёдор Кричевские находились в Миргороде и Шишаках, Лесь Курбас в Белой Церкви, Александр Богомазов в Боярке, Николай Зеров и Освальд Бурхгардт — в Барышевке.

В Совках учительствовала и жена Константина Владимировича. Он преподавал чтение, письмо, арифметику детям, вечерами при свече читал селянам лекции по всемирной истории и литературе. Для молодежи открыл изо- и театральную студии. Написал пьесы для сельского театра. Нарисовал эскиз занавеса. В селе выходила и газета «Просвита». Село зажило активной духовной жизнью, многие прекратили пить.

Из-за очень напряженной жизни Константин Владимирович не выдержал тяжелой болезни — сыпного тифа. Умер 9.03.1922 года. А 6 мая ему бы исполнилось 30 лет. Его работы через 50 лет забвения были показаны на многих выставках в Киеве и за рубежом.

УДК 792.038(477)

Ганна Веселовська /Київ/

СЮРРЕАЛІСТИЧНИЙ ТЕАТР У ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Широкий спектр художніх течій, які розглядають у координатах мистецтва авангарду, зазвичай ставить перед дослідниками проблему узгодження великої кількості експериментальних починань, що увійшли в культуру під різними назвами. Адже часто-густо авангардні течії вступали в протидію одна з одною, сперечалися, а інколи й об'єднувалися довкола спільних цілей та ідеологем. Цілком справедливо прийнято вважати, що в українському театральному авангарді найбільш потужно проявилися експресіонізм та конструктивізм, тоді як сюрреалізм не був притаманний українському театрові в жодному своєму прояві. Однак, детально аналізуючи певні авангардні явища, що мали місце в Україні, можна віднайти чимало подібностей між викликами митців-сюрреалістів та експериментами вітчизняних драматургів і режисерів¹.

Як відомо, сюрреалізм проріс із дадаїзму та «рафінував дадаїстичні принципи, прагнучи дослідити через мистецтво усі таємниці ірраціональних берегів свідомості. Раціональний контроль над сприйняттям мав бути ліквідований будь-якою ціною. Сюрреалісти використовували для цього

¹ До цієї теми авторка статті вже зверталася. Див.: Веселовська Г. Європейський театральний контекст у пародійній інтерпретації Лєся Курбаса // Аркадія. Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. — 2003. — №1. — С. 12–17.

елементи чуда, мимовільності та несвідомості. Чистий дадаїзм прагнув лише, щоб випадковість керувала людською діяльністю; сюрреаліст мав далекоглядніші плани — він прагнув оформити безформеність сенсів» (9, С. 74–75).

1924 року Андре Бретон у першому «Маніфесті сюрреалізму» запропонував, аби сюрреалістичний твір перетворився на вікно, крізь яке людина споглядає внутрішній ландшафт свідомості. «Його підхід надав важливості снам, фантазіям та галюцинаціям, а на роль видатного предтечі підходив кожен, хто був достатньо ексцентричний та заглиблений у підсвідомість — від Ієроніма Босха до Люїса Керролла. На цьому етапі сюрреалізм став чимось більшим, ніж мистецький рух. Його можна розглядати навіть як спосіб життя» (9, С. 75–76).

Розвиток театрального сюрреалізму пов'язують передовсім із Францією, власне, з постановками 1917 року «Цицьок Терезія» Гійома Аполінера у театрі Рене Мобеля (1) та балету «Парад» антрепризою Сергія Дягілева в театрі Шатле. Лібретист «Параду» Жан Кокто, своєю чергою, захопився до праці над своїми сюрреалістичними творами інших режисерів, зокрема Луї Жуве — керівника Театру Єлісейських полів. Відтак, 1924 року Жуве втілює його сюрреалістичну п'єсу «Весілля на Ейфелевій вежі», яка на прем'єрі 1921 року представлялася також як балет хореографа Жана Бьорліна.

Першою успішною постановкою Луї Жуве, що зробила його популярним вважається «Кнок, або Тріумф медицини» за п'єсою Жюльє Ромена 1923 року в Театрі Єлісейських полів, де він сам зіграв головну роль. Це була жорстка соціальна сатира від якої лише крок залишався до сюрреалістичного фарсу. Того ж року Жуве поставив іншу соціально викличну п'єсу Ромена «Месьє Труадек в руках дебошира», а 1925 року презентував «Золоте черево» Фернана Кроммелінка. Згодом всі ці три п'єси опинилися поруч в репертуарному портфелі Лєся Курбаса (5, С. 165, 168). Але на сцені театру «Березиль» з'явилася лише одна — «Золоте черево», яку за свідченнями сучасників, Курбас отримав безпосередньо від автора².

Бельгієць Фернан Кроммелінк по-справжньому став відомим світовому загалові завдяки авангардній постановці 1922 року «Величного рогоносця» Всеволодом Мейєрхольдом. Втім, і перша п'єса цього автора, написана ще 1906 року, «Більше до лісу ми не підемо» мала успіх на бельгійських сценах. Як і в усій ранній творчості Кроммелінка (п'єси «Скульптор масок», «По-дитячому закохані»), в ній одночасно проступають риси драматургії Моріса Метерлінка, романтизму та експресіонізму. З іншого боку, на більшості ранніх творів Кроммелінка позначилися традиції національної бельгійської драматургії: від середньовічного фарсу до салонної комедії.

З «Величного рогоносця», написаного 1920 року, розпочався новий етап творчості Фернана Кроммелінка. Цю комедію, що базується на ситуаціях, мовби запозичених із бульварних комедій, одразу представив у паризькому театрі «Евр» режисер Люньє-По, який також виконав роль поета Брюно. Згідно з твердженнями сучасників, цим твором Кроммелінк пародіював театр Трістана Тцара та інших дадаїстів, з якими був тісно пов'язаний під час свого перебування у Парижі. Були в його тексті натяки і на

² За припущенням Юрія Шереха текст п'єси «Золоте черево» Лєсь Курбас міг отримати через літератора Івана Аксьонова, перекладача на російську мову «Величного рогоносця» Фернана Кроммелінка.

знаменитого «Короля Убю» Альфреда Жаррі, твір, який Андре Бретон називав предтечею сюрреалізму і що також вперше був поставлений Люньє-По в його театрі «Евр».

Той же Люньє-По мав намір презентувати в своєму театрі «Золоте черево». Втім, він одразу спостеріг усі недоліки п'єси та спробував позбутися їх під час репетиційного процесу. Йшлося про надто велику кількість дійових осіб, важкий громіздкий багатослівний текст, надмірну тривалість. Суперечливим видавався і головний герой, бароковий за своєю природою, чия всеохопність потребувала квазі-артиста навіть більшою мірою, ніж роль Брюно із «Величного рогоносця». Однак, Кроммелінк, який відвідував усі репетиції, не дозволив Люньє-По зробити в тексті правки, а вирішив віддати п'єсу іншому режисерові — Луї Жуве, який пообіцяв йому уважно та з пієтетом поставитися до неї.

Відтак, на початку 1925 року метафізик за світоглядом та раціоналіст по суті, режисер Луї Жуве, здійснив першовтілення фарсу Фернана Кроммелінка «Золоте черево» на сцені театру Стара Голуб'ятня. У ній Жуве намагався продемонструвати «метушню і честолюбство багатіїв, зло капіталістичної експлуатації», але постава викликала скандальне обурення глядачів (11, С. 136).

Присутні на прем'єрі критики зазначали, що інтелектуальність та ефектність п'єси криється в її розхристаній структурі, і тут, як і у «Величному рогоносці», автор використовує другорядних дійових осіб, аби виявити особливості характеру протагоніста. Зокрема Жорж Пайч писав, що «Золоте черево» «більш хвороблива, більш болюча, більш відчайдушна п'єса, ніж «Танець смерті» Стріндберга» (15, С. 34). Однак ентузіазм критиків не зміг втримати спектакль на кону. Вистава пройшла тільки п'ять вечорів, а на шостий, Жуве, дізнавшись, що продано лише тринадцять квитків, вийшов до глядачів і спитав: який спектакль вони хотіли б подивитися? І «Золоте черево» було знято з репертуару.

Цілком ймовірно, що всі ці обставини прем'єрного показу «Золотого черева» Лесь Курбас знав, і тим не менш не відмовився від його сценічного втілення. Після кількох експресіоністичних постанов початку 1920-х рр., де головним сценічним персонажем була знеособлена людина-маса, у 1926 році Курбас ставить «Золоте черево». Ймовірніше за все, текст Фернана Кроммелінка мав для нього важливий символічний зміст і не сприймався як примітивний грубий фарс про ненажерливого буржуа. Адже, при тому, що в основі п'єси Кроммелінка лежав сюжет про скупого, який зустрічається і у Плавта, і у Бена Джонсона і у Мольєра, насправді головний герой «Золотого черева» не є пересічним скнарою.

Як зазначають дослідники творчості Кроммелінка, і «Величний рогоносець», і «Золоте черево» є «п'єсами, кожна з яких представляє нам радикальний відхід від традицій, перевертання канонів, що впливає не лише на протагоніста, а й на всю драматичну структуру» (15, С. 34). Дійсно головний герой «Золотого черева» П'єр Огюст Гормідас — химерна, непередбачувана людина, що живе почуттями й весь час марить та під впливом власних емоцій здійснює абсурдні, божевільні вчинки.

Дізнавшись про спадок цей незаможній звичайний чоловік, який мріє розбагатіти, настільки зворушується, що аж непритомніє. Від перспектив отримати багатство та змінити своє життя на краще в нього просто паморочиться в голові. Однак невдовзі, щедрого в перші хвилини П'єра Огю-

ста, охоплює маніакальний страх, через те, що в нього можуть відібрати заповідані гроші. Адже за умовами духівниці він мусить виконати низку забов'язань: видати посаг у сумі рівній ціні хорошої корови всім дівчатам округи за умови, що дівчина цнотлива та незаймана.

Хижацькі й загарбницькі настрої оточуючих, які зазіхають на заповідані Огюсту гроші, настільки лякають його, що він, за порадою місцевого ветеринара, поїдає золото. Однак вживання золотої каші фатально позначається на шлункові Огюста, який не в змозі перетравити її. Й, аби позбавитись золота, знову за порадою лікаря, приймає ліки. Процес примусового випорожнення Огюст не витримує й помирає на стільчаку вбиральні, а близькі й родичі кидаються збирати розсипане на підлозі неперетравлене золото.

«Золоте черево» Кроммелінка є показовим у сенсі дослідження мистецькими засобами таємниць ірраціональної свідомості та виведення їх на поверхню. Сюрреалістичні принципи відтворення дійсності стали тут домінуючими, що дозволило авторові продемонструвати безпорадність раціональних підходів, здорового глузду, а потому торжество невігластва й абсурду. Абсолютна безглуздість Кроммелінкового сюжету посилювалася ще й наявністю в п'єсі теми театру. Зовсім невмотивовано, посеред дії з'являється директор мандрівної трупи, в якого П'єр Огюст купує королівський костюм, аби з пишнотами і гідністю прийняти спадок (3). (Іл. 1 кол.). Таким чином трагікомічний епізод з акторами із «Гамлета» Вільяма Шекспіра переінакшувався на фарсовий, а Гамлетове удаване безумство постає цілком очевидним божевіллям П'єра Огюста.



П'єр Огюст — Степан Шагайда

Переважна більшість критиків та істориків-театрознавців пояснювали Курбасів вибір для постановки на радянській сцені такої дивної комедії бажанням режисера викрити буржуазне життя й показати жадобу багатства в капіталістичному суспільстві. Це обумовило те, що головна увага зосереджувалася на образі суспільства-звіринця, репрезентованого через хижацьку поведінку ласих до грошей міщан. Більшість дійових осіб «Золотого черева», зовнішньо зберігаючи людські риси, скидалися у поведінці на тварин, для чого режисер запропонував акторам знайти характерні перетворення, використати карикатурне гримування.

У персонажів-нелюдей голови були деформовані, а пластика гротескова. Бухгалтер (Борис Балабан) скидався на мавпу (Іл. 2 кол.), боязкий бургомістр (Федір Радчук) — на зайця, перукар (Петро Масоха) — на віслюка, і на знак того, що віслюк дурний, акторові одягли на голову солом'яну перуку. Лукава покоївка Фруманс (Наталя Ужвій) була подібною на лисицю. А гурт сільських кумась, котрі збігалися на спадщину Огюста нагадував квочок-курей (Іл. 3 кол.). На характер і природу персонажів також указували їхні кольорові перуки, рухи, жести і навіть загострені, гіперболізовані, гротескові інтонації.

Інші персонажі, служниця Меліна (Валентина Чистякова), лікар Барбюлеск (Мар'ян Крушельницький) (Іл. 4 кол.) та слуга Мюскар (Йосип Гір-



Репетиційний момент вистави, зліва направо:
перукар Фрізон — П. Масоха,
Меліна — В. Чистякова, П'єр Огюст — С. Шагайда, служниця Фруманс —
Н. Ужвій, лікар Барбюлеск — М. Крушельницький, внизу Мюскар —
Й. Гіряк.



Лікар Барбюлеск — М. Крушельницький,
Мюскар — Й. Гіряк.



Нотаріус — М. Кононенко, П'єр Огюст — С. Шагайда, Фруманс — Н. Ужвій.

няк) виступали як звичайні люди, але були уособленнями людських вад, таких як жадібність, лицемірство, хижість. Приміром слуга Мюскар, мов справжній розбійник, тримав батіг і ніж, виявляючи ненависть до господаря і до всього світу. «Він пишається собою, танцює, грає блазня, стискає кулаки, коли роздратований, а коли його опановує жах, починає пхикати» (8, С.35).

Переважає більшість подій вистави розгорталася на авансцені в натуралістичних декораціях величезної кімнати без стін, позаду якої проглядалися вигородки господарського подвір'я, корівника, стайні, криниці й коридору. Так художник Вадим Меллер поєднував два просторові плани: внутрішній інтер'єрний та зовнішній екстер'єрний, оскільки всі дійові особи потрапляли на ферму П'єра Огюста через хвіртку, і далі проходили коридором до уявної світлиці господаря.



Сценічне оформлення вистави В. Меллера

речі домашнього вжитку, введені у виставу згідно з авторською ремаркою: посуд із міді та олова, сусідив з гіперболізованою бутафорією. Зовнішня правдоподібність підсилювалася ще й звуковим пейзажем: гавкіт собаки, скрипіння вітряка, квиління поросяти, кудкудакання курей, гуркіт грому, лунали звуки далекого порту і шаруділи краплі дощу по даху.

Водночас натуралістична, виготовлена з дерева декорація викликала сюрреалістичне враження, оскільки всю споруду обрамляв каркас з вузьких дерев'яних лат-жалюзі, що нагадували риштування на незавершених будівлях³. До того ж, в останній дії над всім цим домогосподарством піднімалися щити-плакати із зображеннями, які викликали асоціації з актуальними політичними проблемами: в'язниця, озброєна ескадра кораблів. Але головним чином, відчуття спотвореної реальності виникало тому, що натуралістичний інтер'єр, в глибині якого проступав фламандський ландшафт з вітряками, був затягнутий величезним павутинням — символом жадібності. Так сценографія В. Меллера унаочнювала панівний у виставі образ тотальної жадібності.

Рецензуючи виставу Юрій Смолич пояснював задум і його реалізацію: «Режисер з нудної Кроммелінкової „літературщини“ спромігся створити вразливе і барвисте театральне видовисько. Охайність і заглибленість обробки найменших дрібниць дивує. Ця витонченість б'є в очі і в матеріальному оформленні художника Меллера й в трактовці ситуацій, і рисунку кожної дійової особи. Проте й обсяг п'єси не програє. Навпаки, постанов-

³ Зауважимо, що подібний елемент сценічного оформлення був досить популярним в тогочасному радянському театрі. Зокрема подібні дерев'яні риштування використали брати В. і Г. Стенберги у виставі «Кохання під берестами» (режисер О. Таїров, прем'єра 11 листопада 1926 року).

На перший погляд, таке сценічне оформлення представляло цілком реальний інтер'єр дому, умебльованого важким полірованим дубом, з великим коминном й оздобами на стінах. Відчуття реальності побуту створювали й справжні

щик зробив усе, щоб вузьку динаміку авторову розгорнути, розмалювати її на широкому соціальному тлі. Альбом типів у постановці невичерпний – „Від Мольєра до наших днів“. Реалізація химерної символіки Кроммелінка в міцне павутиння пожадливості не лише фіксується в матеріальному оформленні, а й переймає трактовку всіх мотивів, всіх ситуацій постановки, й створює атмосферу безвиходності, нерозрішимості проблеми „самотравлення золота“. Ще прекрасні в постановці гіперболізація почуттів та гіпертрофія мотивацій вчинків і патетики дійових осіб» (2, С. 4).

Однак харківський глядач виставу не прийняв зовсім. «Прем'єра виявилася цікавою хіба лише театральним естетам, але не театральній масі. Визнаємо цю гірку істину з глибоким сумом, оскільки «Березіль», який так невдало почав сезон, дійсно талановитий. Спектакль розігрується за зовнішнім рисунком прекрасно, він ретельно відрепетируваний, у ньому безліч оригінальних мізансцен і поганих акторів на прем'єрі ми не бачили» (7).

І, як згадував свідок подій Юрій Шерех, «Від 16 жовтня вистава йшла два тижні, без будь-якого іншого репертуару. Пам'ятаю день-у-день порожню залу. Можна було вивчати анатомію архітектури, порожніх, як це тоді називали, „ярусів“ — їх було чотири. Порожні фотелі, порожні поверхи, не заповнені живими людськими тілами і душами. Так щовечора. Харків мовчав, причаївся, мало не вишкірив зуби. Усе тут було чуже — не рідна провінція, а чужий Захід, ескперимент, вистава без психології і без політики. Публіці бракувало вміння аналізувати й уміння взагальнювати» (14, С. 139).

Курбас надзвичайно гостро переживав провал «Золотого черева», тому навіть написав пояснювального листа до редакції журналу «Нове містечтво» Прикметно, що його пояснення невдачі не збігаються з враженням рецензентів, які свідчили про досконалість акторських рисунків та відрепетируваність спектаклю, тоді ж як сам Курбас твердив: «Річ в тім, що театр мусив показати виставу тільки наполовину зробленою. Немоżliвість надалі затягати відкриття сезону, або відкривати його старою п'єсою, випадковий збіг обставин з призовом до армії, ділення акторів з кіно, примусили пожертвувати першим враженням відповідального ставлення. Через це й сталося, що не тільки багато сцен показано в заледви загально нікченому вигляді, але й навіть по цілим магістралям вистави були дані тільки натяки на задум звучання п'єси. Звідси ціла низка непорозумінь, хоч іноді коріння їх могло бути в другому. (...)

До декого з глядачів навіть не дійшла фабула у всій точності (непорозуміння з плакатами і т. і.). Звичайно, виною тут перш за все стадія розробки, в якій вистава показана. Вийшло так, що дійшов анекдот і психологія, а не дійшла сама тема» (6, С. 663–664). Пізніше, вже 1927 року в статті «Сьогодні українського театру і „Березіль“» режисер висловлювався значно різкіше з приводу нерозуміння вистави публікою: «„Золоте черево“ — виключне по своїй влучності соціально-культурне явище, і що його формальна концепція свіжа й майстерна: доказуй, що показаний спектакль — це тільки третя із п'яти стадій його обробки, що розглядати його треба як етюд» (4, С. 266).

Отже, між глядачем і театром «Березіль» утворився бар'єр нерозуміння, подолати який заважала ще й переконаність більшості в тому, що Лесь Курбас ставив фарс Кроммелінка, послуговуючись виключно соціально-критичними цілями. Разом з тим, є підстави думати, що ця п'єса мала для режисера глибоко особистий зміст, обумовлений образом мрійника П'єра Огюста, який у фіналі з'являвся в театральному костюмі короля та

поїдав омріяне золоте. Ніхто з тих, хто відгукнувся на виставу, не зауважив, що можливо, П'єр Огюст постав як метафора альтер его самого Леся Курбаса, який також опинився в полоні власного мрійництва. Критики лишень закидали виконавцеві головної ролі Степанові Шагайді зауваження, що він не зрозумів режисера та зовсім провалив другу дію (2, С. 5; 10).

Ймовірніше за все, господар дивного маєтку П'єр Огюст, символічно тлумачився режисером як людина, яка стає заручником власних ідей та мрій та гине від цього, бо здобуває надмір бажаного⁴. Використовуючи прийоми сюрреалізму, тобто виводячи на поверхню підсвідоме П'єра Огюста, Лесь Курбас діагностував самого себе. Адже в середині 1920-х років він, який ще з юності сповідував соціалістичні погляди, виявився заручником лівих політичних ідей та опинився в пастці у влади. Радянський режим, який все більше набирал рис тоталітарного, змушував його дрейфувати в бік пропаганди. І цього допустити Курбас не міг, чітко розуміючи, що прирікає, таким чином, себе на мистецьку смерть. Зрештою, так митець передбачив власну життєву катастрофу, спровоковану ненаситним соціальним мрійництвом, яке захопило чималу кількість європейських інтелектуалів.

Другий важливий момент в характеристиці головного героя П'єра Огюста, який мав особисте значення для Курбаса, це те, що Гормідас — людина з очевидними психічними розладами. За свідченням сучасників, сезони 1924–1925, 1925–1926 років були надзвичайно складними для Леся Курбаса і в організаційному, і в особистому планах. Він працював у кіно, а тому подовгу перебував в Одесі, долав сімейні негаразди, докладав зусиль для переїзду керованого ним театру до столичного Харкова, намагався розширити свої мистецькі горизонти, знайомлячись з діяльністю інших театральних режисерів за межами України. Все це призводило до його постійного психологічного перевантаження та нервового збудження, від чого Курбас ставав дратівливим та неврівноваженим. Під час публічного спілкування його часто захоплювали емоції і він, властиво, втрачав раціональний контроль над ситуацією.

Таким чином, харківська вистава «Золоте черево», на нашу думку, була перейнята самодіагностуванням митця, а фетишизація золота головним героєм, трактувалася як те, що людина стає заручником власних мрій, від яких гине. Водночас більшість тогочасних критиків цього не зауважила, а сучасні історики театру, звикли покладатися в своїх судженнях на статтю Миколи Хвильового, надруковану в журналі «Нове мистецтво», чиєю головною метою був захист спектаклю «Березоля» від агресивних нападів взагалі (12). Наразі полемічний текст Хвильового декларував лише те, що подібна драматургія необхідна українському театрові через репертуарний голод: у ній письменник не виявив провіденціального бачення радянської тоталітарної дійсності, від якої врятувався пострілом самогубця в 1933 році.

⁴ Зауважимо, що на думку дослідника О. Фельдмана, вистава Вс. Мейерхольда «Величний рогоносець» також мала автобіографічний підтекст. Зокрема, О. Фельдман пише: «Загроза «порочного кола» тяжіла над Мейерхольдом, коли утопія «Театрального Жовтня», що охопила його, була зметена непом і Мейерхольд міг стати заручником вчорашніх настроїв. «Рогоносець» дозволив йому, сміючись, поквитатися зі своїм вчорашнім «я». Висміяний герой вистави (юний поет Брюно — І. В. Ільїнський) за живе чіпав глядачів незахищеністю від самого себе і від гри власних інспірацій, власного розуму і таланту. Для Мейерхольда цей спектакль став розрахунком з сезоном 1920/21 року» (Мейерхольдовський збірник. Випуск третій. «Правда нашого бытия». Из архивов театра Вс. Мейерхольда. — М.: Новое издательство, 2014. — С. 173).

І все ж, в тогочасному Харкові були глядачі, які відчули, що в «Золотому череві» є мотиви розвінчання фанатичного ентузіазму і захоплення лівими ідеями. До них належав молодий Юрій Шевельов, який через багато років описав свої враження від п'єси Кроммелінка і Курбасової постанови. «Уся п'єса була суцільною історією хвороби — хвороби скнарости, поступового переходу від молодого щедрих до чимраз спустошливішої скупости, історія відмирання людських почувань у душі людини, отруєної смаком золота, і кінець-кінцем до згаснення й самого життя. І — принаймні на поверхні — проблема скнарости не належала до суспільно «актуальних» проблем. Це були роки НЕПу, багато людей гналися за грішми, але не для того, щоб їх просто акумулювати. Посередньо можна було, звичайно, спроектувати патологію однієї пристрасти на всяку однобічність, на всякий фанатизм, не виключаючи навіть фанатизму революції, але це були широкі і абстрактні взагалення, на які, либонь, жадна публіка театральна не здатна. До цього треба додати авторів стиль, який включав поодинокі елементи побуту, але переносив їх у загальне й позапобутове (що було схоплене і в декораціях В. Меллера, — ніби й побутових, але водночас дуже умовних у своїй про-зорості, у своїй засаді ні-дім-ні-двір-ні-всесвіт, — і в музиці — «звуковому пейзажі», що включав шуми й крики щоденного сільського життя, але розчиняв їх у музиці далеко не побутового характеру), ба навіть розгортав деталі життя в атмосферу казки» (13).

Література:

1. Гринишина М. «Заняття сюрреалізмом» французької сцени 1910–1920-х // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії 2016–2017. — К.: ІПСМ НАМ України, 2017. — С. 14–19.
2. Гудран Ж. [Смолич Ю.] «Золоте черево» в «Березолі» // Нове мистецтво. — 1926. — №4. — С.4–5.
3. Кроммелінк Ф. «Золоте черево» («Золоті тельбухи»). (Переклад Ориси Стешенко) // Просценіум. Театрознавчий журнал. — 2011. — № 2–3. — С. 120–170.
4. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і приміт. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. — К.: Дніпро, 1988. — 518 с.
5. Курбас Лесь. Інформація про подорож у Харків і Москву (3 січня 1926 року) // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи: Збірник / Загальна редакція, передм. і приміт. В. Ревуцького; Упоряд. О. Зінкевич. — Балтимор–Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. — С.165–173.
6. Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.
7. Н.Д. Первая премьера Березильцев. «Золоте черево» («Златопуз») Кроммелинка // Харьковский пролетарий. — 1926. — 19 октября.
8. Ревуцький В. Д. Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — Нью-Йорк, 1985. — 201 с.
9. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. У 3 кн. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. — Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2003. — 272 с.
10. Туркельтауб І. Театр «Березиль». «Золоте черево» // Вісті ВУЦВК. — 1926. — 19 жовтня.
11. Финкельштейн Е. Картель четырех. Французская театральная режиссура между двумя войнами. Шарль Дюллен, Луи Жуве, Гастон Бати, Жорж Питоев. — Ленинград: Искусство, 1974. — 352 с.
12. Хвильовий М. «Золоте черево», як вихід із репертуарного тупика (Стенограма однієї розмови) // Нове мистецтво. — 1926. — № 28. — С.3–7; № 29. — С. 3–6.
13. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я, мені, мене ... (і довкруги). Спогади. Частина перша. В Україні. — Видавництво часопису «Березиль» Видавництво М. П. Коць Харків — Нью-Йорк, 2001. — 428 с.
14. Шерех Ю. В. Лесь Курбас і Харків // Шерех Ю. В. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. / Ред. рада: В. О. Шевчук та ін.; Упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. — Х.: Фоліо, 1998. — Т. 3. — С. 136–148.
15. Piette Alain, Cardullo Bert. The Crommelynck Mystery: The Life and Work of a Belgian Playwright. Susquehanna University Press. — 1997. — 150 p.

АНАТОЛЬ ПЕТРИЦЬКИЙ І ОСКАР ШЛЕММЕР. СЦЕНОГРАФІЧНИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ

Перша міжнародна виставка українського авангарду відбулася у Загребі (Хорватія) наприкінці 1990-го — на початку 1991-го р. (1). Відбираючи для неї роботи у фондах Музею театрального, музичного та кіномистецтва України та відкривши теку Анатолія Петрицького, хорватські мистецтвознавці Бранка Стіпанчич та Тіхомір Міловац були вражені мистецькою якістю його робіт. «Сценограф рівня Шлеммера» — такий вердикт винесли європейські колеги.

Оскар Шлеммер, найбільший конструктивіст XX ст., був Петрицьким знайомий, шанований та навіть цитований у своїй програмній статті «Оформлення сцени сучасного театру» у харківському часописі «Нова генерація». До слова, будучи художником-оформлювачем цього журналу, Петрицький, за канонами книжкової графіки «Баугаузу», повністю відмовляється від прописних літер у тексті.

«німецький bauhaus, що має великі технічні можливості, і експериментальні конструктивні майстерні театрального оформлення, досягнув великих технічних наслідків щодо утилітарності й механізації; але досягнув цього ціною конструктивної абстрагованості. ось як визначає стиль мистецтва конструктивіст, керівник tea-майстерень bauhaus-у оскар шлемель¹: „гасло нашого часу є абстракція, що з одного боку вирізняє частки цілого, щоб або довести їх до абсурду, або піднести до найвищого рівня, а з іншого боку вона узагальнює, об'єднує, щоб у більших розмірах створити нову суцільність, гасло нашого часу надалі є механізація, нестримний процес, який охоплює всі галузі життя й мистецтва, все, що можна механізувати — механізують, і за нашого часу не останнє місце займають ті можливості, що їх дає техніка та винахідництво, які часто створюють зовсім нові підвалини й уможливають здійснення сміливих фантазій або дозволяють про це здійснення мріяти”.

ось підвалина нової техніки tea-оформлення, цілком правий шлемель, коли він накреслює шляхи розвитку сучасного театру через техніку

б) від 1917 року до сьогодні — тобто не лише радянська територія у сср а яскраво вираженим пролетарським змістом (від перших хоробрин через гарт і плуг до нової генерації та вуспл-у), але і ці твори, що постають на західній Україні від журналу „нова культура“ через „культуру“ до газети „вікна“, це — другий період. і, розуміється, що ці обидва періоди є лише вступними курсами до цієї пролетарської літератури, що виростає на ґрунті п'ятиріччя, індустріалізації міста, колективізації села та електрифікації обоч.

4. немає розриву між українською літературою перед революцією і після революції, не може бути розриву в діалектичному процесі літературної надбудови. безперечно, виросла й поширилася колосально ліво пролетарська течія української літератури підчас революційної боротьби й перемоги, але чи ж слід забувати, що буржуазна течія дійшла до фашистських позицій? змагання триває далі, лише новими силами, і не тими, розуміється, засобами, що були перед революцією. це не вимагає коментарів та пояснень.

5. теза карла маркса, подана як мотто нашої статті, сигналізує і сьогодні проти „духів“ минулого, сигналізує проти запозичених назв та освічених віками одягів — тобто закликає до критики, самокритики й аналізу. а при цих питаннях історична плутанина і помилкова методологія грають надзвичайно шкідливу роль. без захоплення і шумливих фраз — до глибокого вивчення діалектичного розвитку української літератури!

це — шлях, який злікавідує дотеперішні методологічні помилки і застрахує від майбутніх подібних помилок.

оформлення сцени сучасного театру ан. петрицький

коли читаш рецензію за ту чи ту виставу, особливо з газет, то стикнешся із стандартним реченням наших рецензентів, стандартним для всіх театрів, для всіх малярів, усіх вистав: „красиво, яскраво, барвисто“. таке чудераньське цінуння роботи сучасних малярів надзвичайно дивне й заведливе своєю безпринципністю, найвдівливіше воно для глядачів, що слабо розбираються в зростанні театру, в революції форм і завдань театрального оформлення. не можна всю роботу маляра цінувати реченням „красиво, барвисто“, що значить таке речення? воно значить те, що рецензент не бачить соціального завдання театрального маляра. не барвисто, не красиво треба подати театральну декорацію, а треба, щоб вона була соціально значною. завдання сучасного художника знайти форму суголосну нашій добі та її темпові, і коли рецензент не бачить цього завдання, а бачить лише „красиво, барвисто“, то або він не відчуває малярських намірів і дивиться закритими очима, або малляр дійсно нічого не вартий і такий же порожній, як слово „красиво, барвисто“.

в чому ж сучасне завдання tea-маляра і його соціальне значення в нашому радянському театрі? чим він повинен виявити себе як попутник будівництва п'ятилітки, п'ятилітки, скерованої до того, щоб з відсталого сходу, феодально-селянської, зробити страну соціалістичну? п'ятилітка прагне індустріалізації, тобто механізації виробництва, зміна складних процесів виробництва й економіки істотно змінить форми побуту, мистецтва, якщо типова ознака мистецтва середньовіччя була монументальна статика, якщо стиль дев'ятнадцятого століття, доби розвитку капіталізму, полягав в ілюзорності та красивості, то в і разом мистецтва нашого часу є конструкція і механізація, тобто та ж характеристика, що її мають усі галузі життя. механізація дає підвалини новому будівництву, новій роботі, новим накопиченням і новому побуту, нові джерела для найсміливіших ідей і форм. той tea-малляр, що почуває ритм доби, тобто доби індустріального будівництва й механізації, такий малляр безумовно не може ставити перед собою завдання красивості й барвистості, а має бути суголосним з механізованими та індустріальними формами. цього й прагне передова частина tea-робітників. найпередовіші театри уже вісім років шукають форму суголосну з нашою добою. шоправда процес шукання такої форми аж надто повільний.

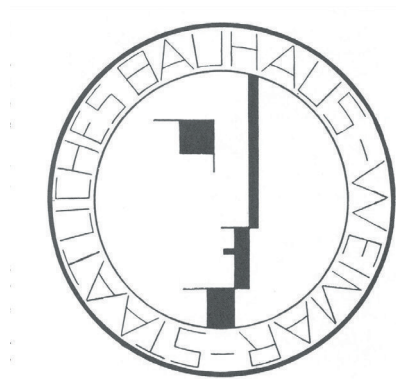
і підвалину сучасному театральному оформленню поклав в. е. меєрхольд ще 1922 року, сміливо розірвавши з ілюзією двомірності та трирірності оформлення

40

Сторінка видання «Нова генерація» №1, 1930 р. зі статтею А. Петрицького.

¹ А. Петрицький пише прізвище О. Шлеммера з помилкою.

та винахідництво, до того ж сцена не є місце дії одірване від актора (матеріалу — тіла), сучасне сценічне оформлення є машина, збудована з органічних зв'язків, машина, що її компонують з режисерського та малярського матеріалів; з актора, речі і речей, пов'язаних механікою з рухом і розвитком дії та гри (механіка) актора» (2).



О. Шлеммер.
Логотип Вищої школа будівництва й дизайну «Баугауз», м. Веймар, 1922 р.

А. Петрицький.
Логотип Державного видавництва «Рух», м. Харків, 1930 р.

Між Оскаром Шлеммером і Анатолем Петрицьким дійсно було багато спільного, хоча вони такі різні. Візьмемо для прикладу виконані мистцями логотипи — Шлеммера для Баугаузу, Петрицького для видавництва «Рух».

Примітно, що обидва художники у своїх роботах використовували першоелементи малевичевого супрематизму: чорний квадрат у Шлеммера, чорне коло у Петрицького.

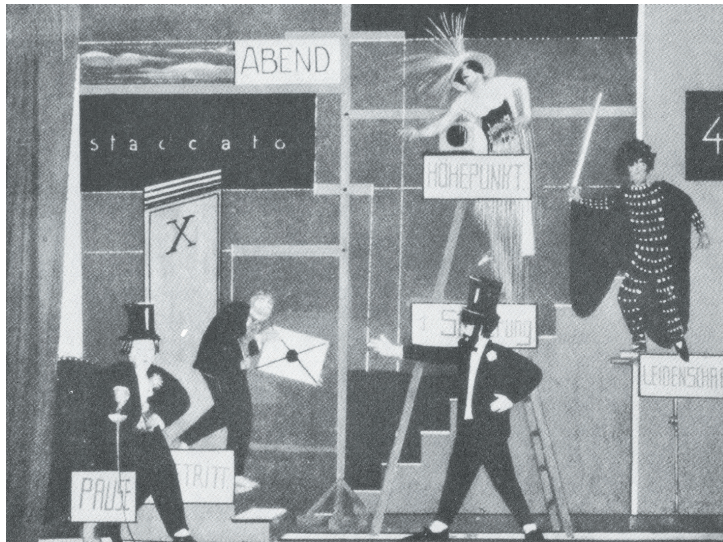


Викладачі Баугаузу: Ліонель Фейнінгер (Lyonel Feininger), Василь Кандинський (Wassily Kandinsky), Оскар Шлеммер (Oskar Schlemmer), Георг Мухе (Georg Muche) та Пауль Клее (Paul Klee).
м. Веймар, 1925 р.



Анатоль Петрицький, невідома балерина, Кас'ян Голейзовський.
м. Москва, 1922 р.

І Шлеммер, і Петрицький в театрі були конструктивістами. Як і належить посткубістам, вони обидва обігрували весь куб сцени та дотримувалися чіткої геометричної форми. За цим стояла піфагорійська (геометрична) концепція космізму, яка на початку ХХ ст. охопила всі сфери інтелектуальної діяльності — від філософії до літератури і мистецтва. Динамічні просторові рішення, конструктивістські декорації, геометризовані театральні строї оновили сценографію.



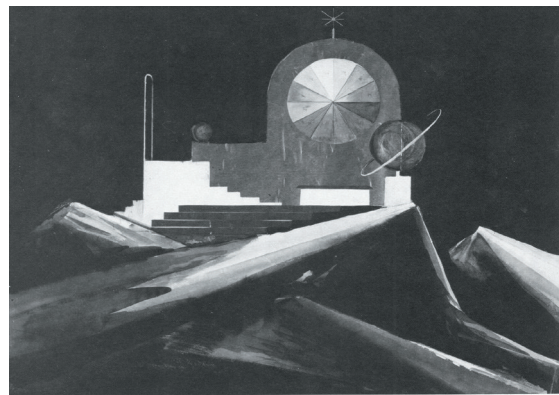
О. Шлеммер. Сценічне оформлення.
«Meta, or the Pantomime of Places»
(«Мета, або пантоміма положень»)
Баугауз, м. Веймар, 1924 р.



Сцена з вистави «Treppenwitz»
(«Жарт на сходах»)
Режисер та художник — О. Шлеммер.
Баугаузтанц, м. Дессау, 1929 р.

Шлеммер писав про «поділ простору сцени в будівельних рiштуваннях». На представлених фото бачимо сценічні конструкції до вистав балету Баугаузу, де художник з 1920 року на запрошення директора Вальтера Гропіуса вів майстерні скульптури та монументального живопису, а згодом — і театральну студію.

Оскар Шлеммер трактував балет і пантоміму як мистецтво, вільне від історичного багажу драми та опери і, таким чином, міг презентувати на кону свої ідеї хореографічної геометрії, танцюриста, перетвореного костюмом, що рухається у космосі. «Тоді людину визначають: події її екзистенції; особлива сутність, якої вона набуває на кону; усвідомлення того, що жест, крок, шлях у світлі рампи отримують інший сенс; дуалізм її сутності як органічної, сповненої плоті й крові, чутливої та мислячої особи, з одного боку, а з іншого — як механічного апарату, з розміреною й закономірною структурою кісток та функціонуючих суглобів» (3). Шлеммер уподібнював танцівників великим гротескним маріонеткам, включаючи їх за допомогою конструктивістського дизайну і світлових ефектів у дотепні просторові метаморфози (Іл. 1 кол.).



О. Шлеммер. Ескіз сценічного оформлення.
«Дон Жуан і Фауст» К. Д. Граббе, 1925 р.

У той самий час Анатоль Петрицький, розробляючи сценічне оформлення вистави «Вій», також заповнює куб сцени у своєрідний спiсiб. Пародійну п'єсу Остапа Вишні Петрицький трактує як вертепне дійство з космічними сценами на другому поверсі та земним хаосом на планшеті. Таким чином, у Петрицького космізм у сцені «На Марсі» перетворено на буфонаду (4).

Нісенітниці, вульгаризми, парадокси, інверсії, характерні для барокової вертепної драми, художник зміг унаочнити у своїх ескізах. Бачимо сцену на Марсі із залізними марсіанами-пияками, Хомою Брутом і Відьмою (5).

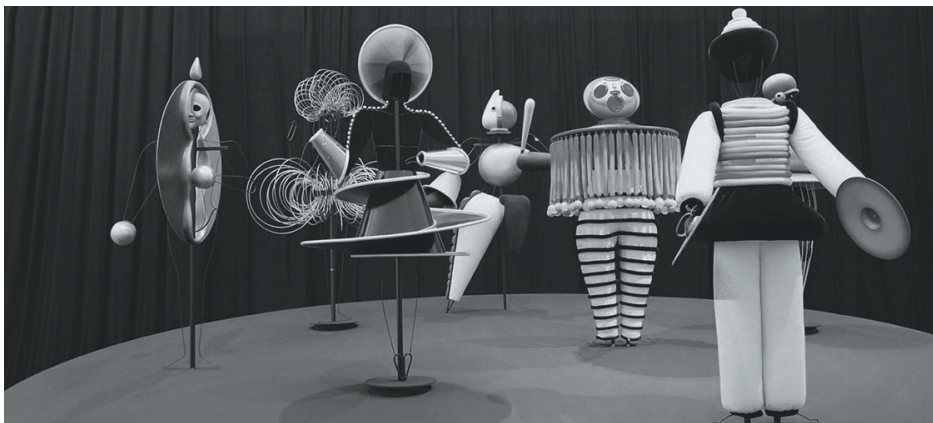
1920-ті роки — період втілення в життя ідей синтетичного (за Лесем Курбасом²) або тотального (за Оскаром Шлеммером) театру. За Курбасом театр — найвища мистецька форма — має синтезувати в собі усі існуючі мистецтва, як то музику, хореографію, образотворче мистецтво, кінематограф, пантоміму тощо. 1920 рік в історії українського театру був відзначений появою на кону легендарного авангардного спектаклю «Гайдамаки», що вражав силою синтезу мистецтв. Вистава була створена Лесем Курбасом у співпраці з Анатолем Петрицьким.

Водночас Оскар Шлеммер в Баугаузі також «спрямував свої зусилля на створення нового — тотального — виду мистецтва, в якому мусили об'єднатися балет і пантоміма, образотворче мистецтво і театр» (6). Ідеї тотального театру були втілені Шлеммером у його програмній виставі «Triadisches Ballett» («Тріадичний балет»).



Учасники вистави «Тріадичний балет». Режисер та художник — О. Шлеммер.
Ландстедатр, м. Штутгарт, 1922 р.

«Тріадичний (або тріадний) балет» — найвідоміша футуристична вистава Оскара Шлеммера, поставлена ним на музику Пауля Хіндеміта у якості режисера і художника (відомо, що постановник також був виконавцем однієї з чоловічих партій). Робота над балетом тривала з 1916 по 1922 рік, а прем'єра відбулася у Штутгартському Ландстедатрі наприкінці вересня (1922). Скоро «Тріадичний балет» став візитівкою Баугаузу та завдяки численним гастроллям допомагав поширювати його ідеї по всьому світу.



О. Шлеммер.
Костюми до вистави «Тріадичний балет», 1922 р.

² Лесь Курбас (повне ім'я — Олександр-Зенон Степанович Курбас; 1887–1937) — український режисер, актор, теоретик театру, драматург, публіцист, перекладач. Співпрацював з А. Петрицьким в період 1918–1920 рр.

Назва дійства розкривала його структуру: воно мало 3 акти, трьох учасників (жінка і двоє чоловіків), 12 танців та 18 костюмів. Кожен акт вирізнявся кольором і настроєм. Перші три сцени, на цитриново-жовтому тлі, випромінювали веселий, бурлескний настрій; дві середні сцени, на рожевому тлі, були святковими та урочистими, а останні три картини, на метафізичній чорній сцені, були позначені містицизмом та фантазмагорією (7). (Іл. 2 кол.).



Оскар Шлеммер в образі Турка.
«Тріадичний балет», частина II.
Ландстедатр, м. Штутгарт, 1922 р.



О. Шлеммер, I пол. 1920-х рр.

«Усі частини балету утворювали одну танцювальну композицію, інколи комічну, подеколи трагічну, сцени якої змінювалися і перетворювалися на очах у глядачів» (8).

Містичний фінал «Тріадичного балету», в якому засобами хореографії досліджувалася взаємодія простору і часу, розгортався у фантазмагорійній стилістиці. Загалом містицизм — характерна риса німецької культури. Водночас, чорнота має метафізичний, позачасовий характер і в костюмах до опери «Турандот», оформленої Петрицьким 1929 року в Харківській опері.

Золотавого кольору трон принцеси Турандот був розташований на чорному лаковому станку. Костюми персонажів складаються з різнокольорових геометричних площин — першоелементів супрематизму. В анфас костюми були яскравими, а зі спини — чорними. Хор, розташований на спеціальних помостах по всьому кубу сцени, то розквітав радісним різнобарв'ям, то занурював у трагічну чорноту. Відбувалося це тоді, коли женихи Турандот потрапляли до рук катів. У цей момент комедія масок перетворювалася на трагедію (9).



А. Петрицький. Ескіз костюма Мандарина.
«Турандот» Дж. Пучіні.
Режисер — Луї Лабер.
Державна опера, м. Харків, 1929 р.

Принц Калаф накреслений, як годиться конструктивістові, за допомогою циркуля, лінійки та лекал, виблискує сріблястою фольгою та візерунчастою аплікацією. Орнаменти гіпертрофовані, аби їх було видно з великої відстані. При всій модерності виконання, Петрицький зберігає китайський характер вбрання та етнічні риси обличчя (10). Побутову деталь — китайський капелюх — потрактовано як вигадливу конструкцію. Колажність ескіза також є прикметою новітнього мистецтва.

Конструктивісти деіндивідуалізують персонажа за допомогою різноманітних масок, про це Шлеммер неодноразово пише у теоретичних працях. У Петрицького ж страхітлива машкара Ката, що нагадує полінезійські дерев'яні маски — архаїчний атрибут первісного жаху. Передня частина стою яскраво-карнавальна, зі спини — траурно-чорна. Це відповідало трагікомічному вирішенню спектаклю.

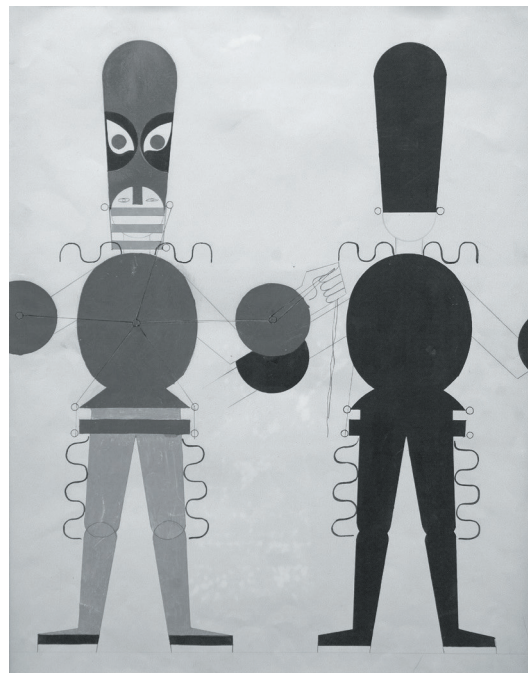
Постановник опери «Турандот» Луї Лабер в інтерв'ю часопису «Нове мистецтво» зауважив: «Таких декорацій і костюмів, які запропонував Петрицький для «Турандот», я не бачив ніде...»

А знаний мистецтвознавець Джон Болт пише: «Костюми Петрицького середини 1920-х років <...> ґрунтуються на скульптурній, часто спіральній структурі, що нагадує костюми Екстер для постановок Таїрова. Одночасно Петрицький все ж таки спирався на своє етнічне коріння, вводячи до своїх творів фольклорні елементи. Але його також цікавили формальні комбінації та синкопи у декораціях і костюмах, він дуже ретельно робив колажі — золотий папір на бавовняній тканині, геометричні мотиви на квітчастому фоні тощо. Вочевидь цим курйозним дисонансом він хотів підкреслити справжній дух українського авангарду, що був одночасно професійним і примітивним, конструктивним і орнаментальним» (11).

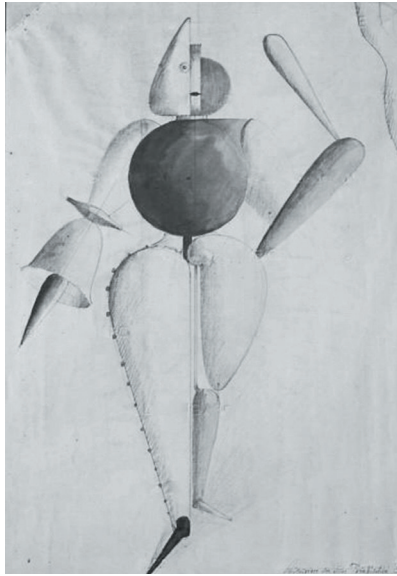
Замість реалізму з його побутовізмом на кону, авангардисти вживали широкий спектр експресивних виражальних засобів: гротеск та ексцентрику, динамічність та ритм (переважно рвучкий, синкопований), кольорові дисонанси й контрасти, зсуви та деформацію, парадоксальність і алогізми.



А. Петрицький. Ескіз костюма Калафа.
«Турандот» Дж. Пучіні.
Режисер — Луї Лабер.
Державна опера, м. Харків, 1929 р.



А. Петрицький. Ескіз костюма Ката.
«Турандот» Дж. Пучіні.
Режисер — Луї Лабер.
Державна опера, м. Харків, 1929 р.



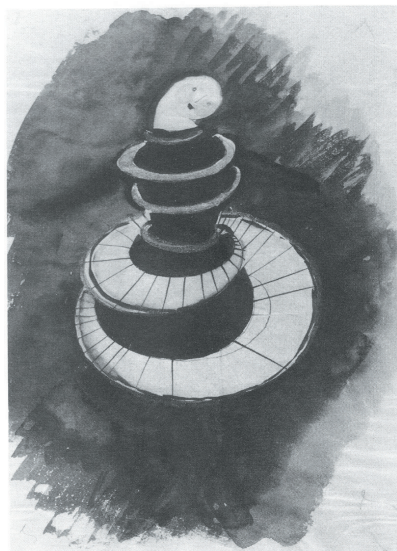
О. Шлеммер. Ескізи костюмів.
«Тріадичний балет».
Ландстеатр, м. Штутгарт, 1922 р.



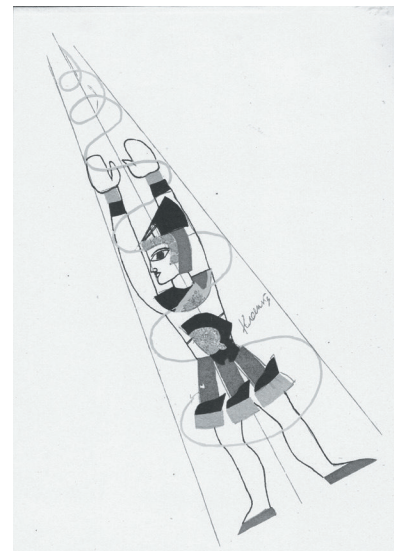
А. Петрицький. Ескізи костюмів.
Дивертисмент театру малих форм
«Кривий Джиммі», м. Москва, 1923 р.

Декоративні елементи у Шлеммера та Петрицького — переконаних конструктивістів — часто ніби перегукуються: чудернацькі капелюхи, вертикальні й горизонтальні смуги, кола та овали, квадрати і прямокутники.

Обома художниками майстерно використовується форма спіралі (спіраль — давній символ космічного руху).



О. Шлеммер. Ескізи та фото жіночих костюмів.
«Тріадичний балет», частина III.
Ландстеатр, м. Штутгарт, 1922 р.



А. Петрицький. Ескізи костюма
Комедіянта. «Червоний мак» Р. Глієра.
Балетмейстер — М. Мойсєєв.
Державна опера, м. Харків, 1927 р.

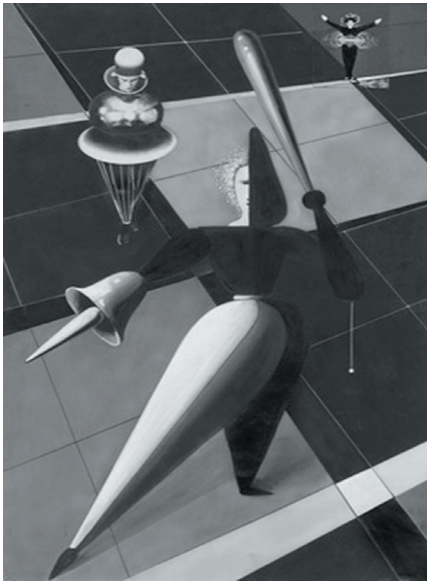
У третій, містичній частині Тріадичного балету Шлеммера діяли два жіночі персонажі, чиє вбрання було сконструйоване Шлеммером з використанням мотиву спіралі: дама у спіралевидній сукні, яка рухається також по спіралі, та дама в костюмі — головний убір та спідниця — зі стиснутих спіралей.

А в такий спосіб використовує означений мотив Анатоль Петрицький — він вписує у спіраль-ракету китайського комедіянта, надаючи йому «прискорення», а ескізу до балету «Червоний Мак» — внутрішньої динаміки (л. 3 кол.).

Мотив спіралі обігрується Петрицьким також у постановці пародійної п'єси Остапа Вишні «Вій», тільки в іронічному ключі. Костюми небожителів-марсіян прикрашені спіралевидною космічною емблемою, яка до певного моменту залишається загадкою. У землян і марсіян довго не було спільної теми для спілкування, допоки не прохопилося слово «самогон». Тоді космос захвилювався і з'ясувалася семантика цієї емблеми — змійовик самогонного апарату (12).

У головному концепті Шлеммера — «Тріадичному балеті» — перша частина, що виконується на цитриново-жовтому тлі, є бурлеском. Це загалом типово для авангарду, в якому гротеск та ексцентрика є визначальними мистецькими категоріями.

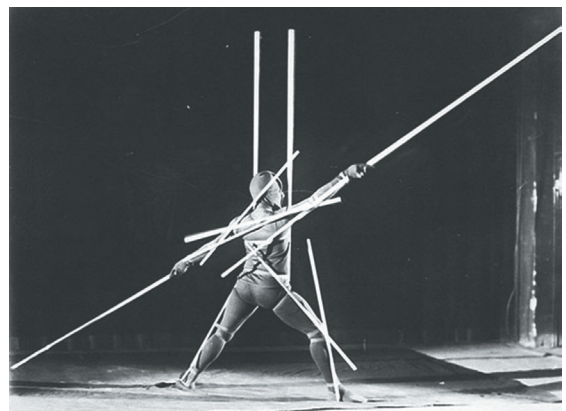
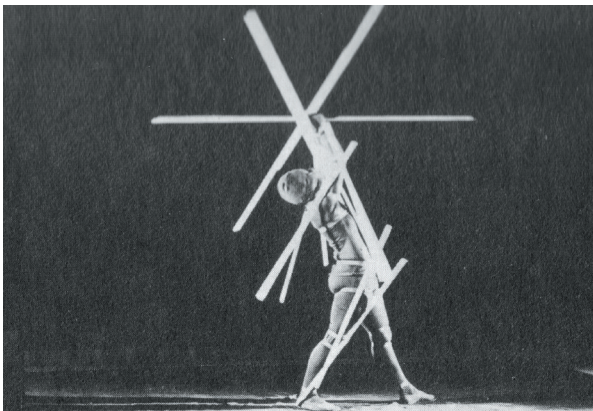
Принагідно розглянемо костюми, створені Анатолем Петрицьким для «Ексцентричних танців», поставлених балетмейстером Кас'яном Голейзовським. Відомі чотири ескізи, на яких зображені пари у різноманітних танцювальних рухах.



О. Шлеммер. Ескіз чоловічого костюма. «Тріадичний балет». Ландстеатр, м. Штутгарт, 1922 р.

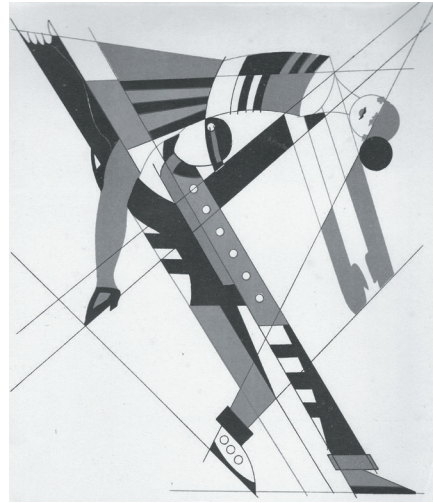
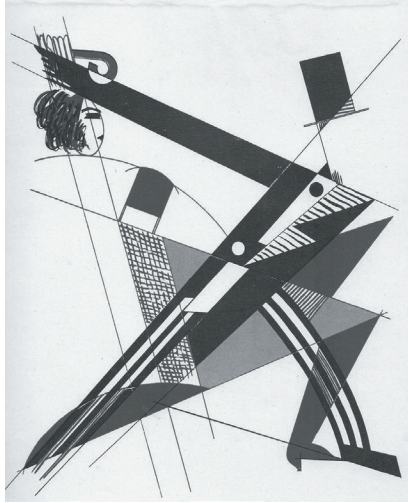
А. Петрицький. Ексцентричний танок. Ескіз костюмів. Балетмейстер — К. Голейзовський. Московський камерний балет, 1922 р.

Динамічний футуризм тут помножений на площинний супрематизм. Чорні і білі кола, маленькі та більші, відсилають до першоелементів супрематизму, серед яких коло поруч з квадратом та хрестом є найголовнішим. Петрицький деформує прямокутні форми, перекреслює їх динамічними, тоненькими, як жало, осями, створюючи силуети «зловісних особин у кепі» (13).



Сцени з хореографічної постановки. Режисер та художник — О. Шлеммер. Баугаустанц, м. Дессау, 1926–27 рр.

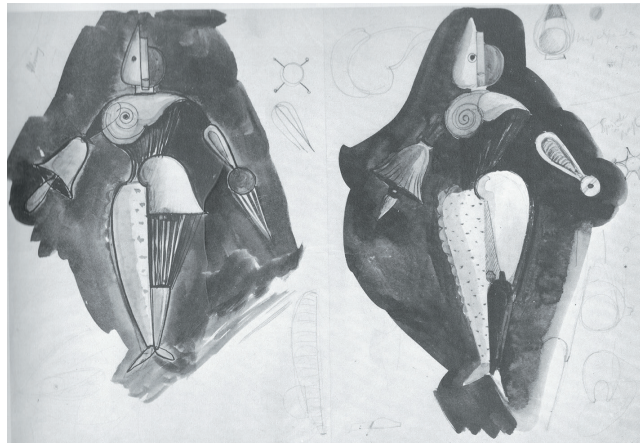
У хореографічних постановках Оскара Шлеммера в балеті Баугаузу (Баугаузтанц) в Дессау такі уявні осі балетного руху були матеріалізовані, унаочнені за допомогою довгих жердин, прикріплених до кінцівок танцівника. Тонкі жердини ніби подовжують людські кінцівки та укрупнюють, фіксують кожне танцювальне па.



А. Петрицький. Ексцентричні танці. Ескізи костюмів.
Балетмейстер — К. Голейзовський. Московський камерний балет, 1922 р.

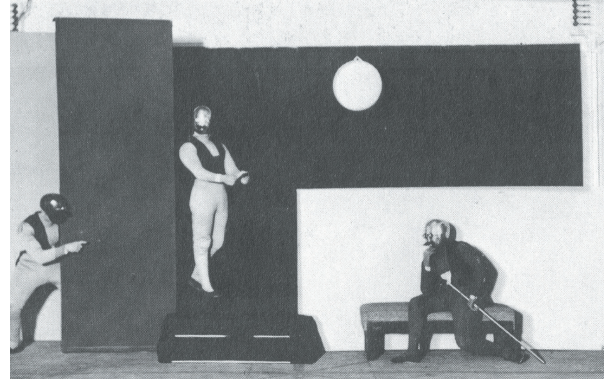
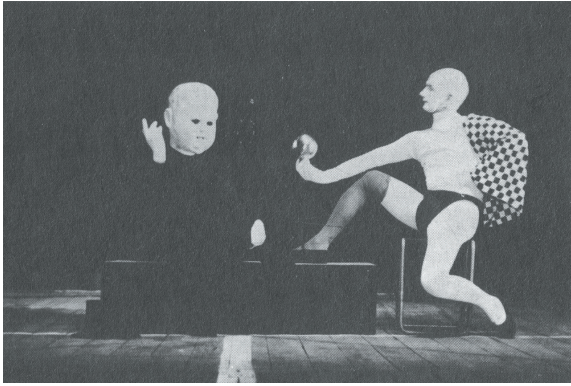
Ескізи до ексцентричних танців Голейзовського створюють відчуття джазового, синкопованого ритму. Це досягається за допомогою численних повторів простих геометричних форм, з яких складаються постаті танцівників у русі.

Мистецтву авангарду, з-поміж інших, притаманна експресіоністична стилістика, у якій комічний, пародійний ефект виникає внаслідок всіляких деформацій. З таких деформованих, гіпертрофованих елементів складається переважна більшість костюмів, спроектованих та вироблених Шлеммером для «Тріадичного балету», зокрема парні костюми Патетиків. «В усіх сценах брали участь також двоє своєрідних персонажів — патетиків (Die beiden Pathetiker). Ці скульптурні рельєфи заввишки в усю сцену персоніфікували патетичний вираз сили і мужності, правди і краси, закону, свободи і ще низки чеснот. Вони вели діалог між собою, а у певні моменти мова патетиків підтримувалася оркестром і переходила у мелодекламацію» (14).



О. Шлеммер. Ескіз костюма Патетика.
«Тріадичний балет». Ландстеатр, м. Штутгарт, 1922 р.

Експресіоністичні деформації на сцені застосовувалися не тільки для виготовлення костюмів, вони ставали невід'ємною частиною персонажа. Так на представленій фотографії гіпертрофована голова чоловічка ліворуч, яка першою кидається у вічі, вірогідно вказує на його непересічний розум, що виділяє його з маси інших персонажів. На сьогодні цей прийом часто використовується у коміксах та анімації.



Сцени з хореографічної постановки. Режисер та художник — О. Шлеммер.
Баугаустанц, м. Дессау, 1926–27 рр.

О. Шлеммер та А. Петрицький як авангардові художники свого часу віддали данину найновітнішим художнім стилям. Окрім вже зазначених кубофутуризму, конструктивізму та експресіонізму безпосередній вплив на митців мав супрематизм Казимира Малевича. Творець супрематизму підкреслював, що його стиль то не лише філософська концепція, але й «форма, котра може бути прикладна, утворивши новий стиль супрематичного оздоблення» (15).

Ідеї Малевича були адаптовані театральними художниками до потреб сценічного мистецтва. Сценографи майстерно використали основні категорії супрематизму, як-от: космізм, ритми всесвіту, архаїчні мистецькі архетипи, мінімалізм. У наведеному фото з хореографічної постановки Оскара Шлеммера у Баугаустанц наявні впізнавані стилістичні риси геометричного абстракціонізму.

Від Олександри Екстер отримував інформацію про Малевича Анатоль Петрицький (16). Розпочинаючи зі своїх ранніх творів, сценограф Петрицький використовує найновітніші супрематичні прийоми.

Ескіз костюмів до Ексцентричних танців К. Голейзовського виглядає як відверте кепкування з тогочасних непманів, постаті яких складені з супрематичних фігур (17). Це є своєрідний гібрид з креслярського конструктивізму



Сцена з хореографічної постановки.
Режисер та художник — О. Шлеммер.
Баугаустанц, м. Дессау, 1926–27 рр.



А. Петрицький.
Ексцентричний танок. Ескіз костюмів.
Балетмейстер — К. Голейзовський.
Московський камерний балет, 1922 р.

му і червоно-чорного супрематизму. Абстрактні форми конкретизуються у деталі одягу: червоний прямокутник стає циліндром, чорне коло на білому тлі обертається на манжет із запонкою, червона «булава» означає жіночу підв'язку. Безголів'я буржуазії зображено білим порожнім колом та чорним овалом.

У представленій сцені з постановки Оскара Шлеммера привертають увагу танцівники з відверто чорними головами та (частково) кінцівками. Причому чорний планшет сцени ніби поглинає чорну ж ногу центральної постаті — персонаж стає ніби одноногим, скаліченим, деформованим. Чорні лаковані шоломи на головах перетворюють танцівників на представників негроїдної раси.

Загалом, у своїй статті «Всеохопна гра тіла: мистецтво руху на українській сцені» мистецтвознавиця Ніколетта Міслер твердить, що в балеті 1920-х років на зміну орієнтальній витонченості прийшло захоплення експресивною африканською культурою. Театральні художники, створюючи сценічні костюми, використовують грубі форми, яскраві кольори, проводячи своєрідну «африканізацію» персонажів (18).



А. Петрицький. Ескіз костюмів Дівок.
«Князь Ігор» О. Бородіна.
Режисер і балетмейстер — М. Фореггер.
Державна опера, м. Харків, 1929 р.



А. Петрицький. Ескіз костюма Скомороха
«Князь Ігор» О. Бородіна.
Режисер і балетмейстер — М. Фореггер.
Державна опера, м. Харків, 1929 р.

1929-го року у Харківській опері режисер і балетмейстер-новатор Микола Фореггер, якого називали «Мейерхольд від хореографії», здійснив постановку опери «Князь Ігор». Петрицький і Фореггер вирішили «дати бій феодальній добі», напівдикунській та по-язичницькому жорстокій. Більшість персонажів вистави виглядають гротескно (19).

Сентиментальні у лібрето дворові Дівки, за тенденціями часу, перетворені на комічних негроїдів. Вони виглядають по-архаїчному монументально за допомогою супрематичних елементів — великої пласкої плями тла і широких барвистих смуг орнаментів.

Оскар Шлеммер у своїх теоретичних працях неодноразово згадує новочасний стиль дадаїзм з його рисунком, наче виконаним дитячою рукою, з використанням «готових речей» (ready made).

У Петрицького постать Скомороха — суміш органічно поєднаних примітивізму, малевичевого геометризму і майже матиссівської декоративності. Масивна машкара з бичачим оком — і боязкі кволі ніжки. Дисонансний кольоровий акорд, певно, суголосний тій музиці, яку виконує лицедій на своєму смичковому інструменті гудку (Іл. 4 кол.).

Сатиричним забарвленням позначені «Європейці» з «Червоного маку» (20). Тут супрематизм комбінується та навіть поступається дадаїзму з його колажністю, використанням шрифтів та «готових речей» (ready made). Проте у композиції чорні й білі площини та геометричні фігури: кола, червоні плашки та «булави» — відіграють значну роль.

Розглядаючи 18 оригінальних костюмів О. Шлеммера до «Тріадичного балету» зазвичай відзначають їхню «непобутовість», несхожість з речами, що використовуються у реальному житті. «Елементами ... були геометризовані форми, частково зроблені з м'яких матеріалів, підбитих ватою, частково — зігнуті листи металу або інших жорстких пофарбованих матеріалів (дерево, картон тощо)» (21). Театральний костюм у Шлеммера призначений не створювати зручність для виконавця, а покликаний моделювати, визначати пластику і рухи персонажа. Художник писав про свою роботу над «Тріадичним балетом»: «З огляду на костюми, насамперед, зачаровував матеріал — металевий блиск, кольоровий лак, форми, створені підкладкою, — це було щось нове, надихаюче» (22).

А ось як про роботу над сценічним костюмом писав Анатоль Петрицький у згадуваній вище статті з «Нової генерації» 1930-го року: «щодо костюма, бутафорії і гриму, то й тут нема потреби в красивості, театральний костюм маляр будує як функціональну річ, що вона втілює ту чи ту ідею оформлення, маляр урівноважує цю річ у загальній композиції та органічно пов'язує речі оформлення, актора й костюм механікою дії. будувати костюм також треба з-середини, керуючися не красивою зовнішністю, а відношенням його, як допоміжної форми, до образу від актора створеного, як одною з частин пов'язаних логічною механікою цілого» (23). (Іл. 5 кол.).

На питання, як було танцівникові «обживати» такі нетрадиційні конструктивістські строї, у книзі спогадів про Петрицького докладно відповіла відома балерина Валентина Дуленко, солістка балету Харківської державної опери, заслужена артистка РРФСР: «Перша моя зустріч з костюмами Петрицького в балетному спектаклі „Корсар“ на музику Адана почалася з легкого конфлікту між нами. Побачивши деякі деталі костюма Медори, партію якої я танцювала, — картонні кільця, обтягнуті парчею, оксамитові смужки, що надягалися на руки, — я вирішила, що ці кільця заважатимуть мені при танці — і в сольному, і з партнером. Про це я й сказала Анатолію Галактіоновичу під час примірки.

Він спалахнув, зиркнув на мене гнівним поглядом і, нічого не відповівши, швидко відійшов. Але одразу ж повернувся і, дивлячись убік, сердито мовив: „Перш ніж бракувати що-небудь, треба перевірити й переконатися в тому, маєте



А. Петрицький. Ескіз костюма Медори. «Корсар» А. Адана. Балетмейстер — М. Мойсеев. Державна опера, м. Харків, 1926 р.

ви рацію чи не маєте". Й різко додав: Репетируйте увесь час з тими деталями, котрі, як ви вважаєте, заважатимуть вам". І за мить тихо й по-доброму мовив: „А там видко буде". Та й пішов.

Настрій зник, але все-таки почала я репетирувати з цими „зло-щасливими" кільцями. І за кілька репетицій, поступово призвичаївшись, я вже не відчувала їх, а коли знімала кільця, то почувала себе так, ніби на мені чогось не вистачає.

У „Корсарі" костюмів у мене було п'ятеро, всі різного кольору, форми й фактури. І в кожний з них я а задоволенням вбиралася і з радістю виходила на сцену, щоб, танцюючи, прожити наданий мені відрізок часу життям моєї героїні.

Ось 2-а картина — печера корсара. Мін костюм — точна копія вбрання Конрада: білі короткі й широкі шароварчики з трьома чорними, поздовжніми шовковими смужками на них попереду. Біла сорочка з довгими рукавами, що розширюються донизу. Широкий червоний шовковий пояс тісно перехоплює стан. Фігаро з золотої парчі з'єднане попереду двома поперечними чорними смужками. На голові біла чалма, на ногах високі з темно-червоної шкіри зашнуровані чобітки. В руках невеличка дерев'яна рушниця.

Танцюю танок маленького корсара. Ще й зараз пам'ятаю відчуття легкості й ладності костюма.

Картина 3-я. Навет Конрада. При відкритті завіси звучать гучні оплески. Це глядачі зустрічають оформлення картини — крізь відкритий вхід до намету іскряться легкі хвилі моря.

У легкому шифоновому хітоні танцюю зі своїм коханим Конрадом вальс Крейслера „Радість кохання".

Картина 5-а. Сон Медори. Також зустрічається захопленими оплесками глядача, враженого новим характером поєднання барв у костюмах та світлого оформлення в цілому.

Картина 7-а. Завершальна. Безкрая морська далечінь, оповита нічною млою. Далеко в морі то підноситься на гребені хвиль, то поринає в прірву стихії самотній корабель. Потужні пориви шаленого вітру рвуть вітрила на зламаній мачті. Яскраві промені світла — чи то місяця, що на мить з'являється з-за хмар, чи далекого маяка — виривають із сірої мли людей, що марно метушаться на палубі у пошуках порятунку. Вони гинуть, викинуті штормом за борт. А корабель продовжує плисти, гнаний вітром і хвилями, — самотній, беззахисний у бурхливому морі.

Вона була короткою, ця картина. Але з самого початку й до кінця вона йшла під бурхливі оплески глядачів. Ці аплодисменти безроздільно належали художникові Петрицькому.

Спектакль „Червоний мак" на чудесну музику Р. Глієра був другим ба-летом, в якому мені довелося зустрітися з щедрим талантом Петрицького.

Цей спектакль взагалі був для нашого театру етапним. В ньому вперше звучала тема пригнобленого народу і діяли наші сучасники. Глядачі з інтересом прийняли його. Зала театру в дні вистави „Червоний мак" була майже завжди переповнена.

„Червоний мак" був у репертуарі театру багато років. Змінювалися в ньому щосезону постановники й провідні артисти, але сценічне оформлення його, так само, як і спектаклю „Корсар", завжди залишалось незмінним.

Я хочу навести тут цитату з рецензії-фейлетону на цей спектакль видатного українського письменника Остапа Вишні, саме ту, де він пише про художнє оформлення „Червоного маку“ (Журнал „Культура й побут“, №1, 1929): „Який же все-таки прекрасний спектакль „Червоний мак“. І чого тільки тут не натворив Петрицький?! Петрицький має, мабуть, не менше чотирнадцяти очей на своєму прекрасному чолі, бо ж двома очима не вловиш усі ті барви, що їх він кинув на сцену, всі ті відтінки, відблиски, гру кольорів, якими він залив, просто-таки залив увесь спектакль, заповнив ними і сцену, і людей, і станки, і залу (сонячні зайчики в залі). І коли взяти до уваги технічні та різні інші можливості (а точніше, неможливості) сцени нашої опери, то залишається тільки дивуватися, як можна при такій економії матеріалів так їх всебічно використати.

А костюми?! Немов бере він чарівний ріг і, як казковий велетень, осліплюючим каскадом кидає їх на всіх учасників — і вони виграють, міняються, мигтять, засліплюють!!!“

Так, костюми тоді були справді незвичайні, різноманітні й гарні. У Тай-Хоа їх було багато, і кожний з них відповідав моменту розвитку вистави.

Я дуже любила костюм першої зустрічі в капітаном радянського корабля: ладний, червоний ліф з кокеткою та довгими рукавчиками й білі шароварчики, вузьенькі й довгі, з конусоподібними смугами на них попереду.

Дуже гарний і незвичайний був костюм у картині „Сни Тай-Хоа“ — увесь із золотої парчі з чорною оксамитовою тасьмою. До цього костюма були дуже красиві головні убори.

Та особливо дорогим був для мене костюм з третього акту у танці з чашею — чорне кімоно з легкого шовку і а такими само довгими шароварчиками. Тут Тай-Хоа, яку пан примушує піднести радянському капітанові корабля чашу з отруєним вином, п'є її сама й вмирає, щаслива, що рятувала капітана від смерті. Збагнувши щось до цього незнане, вона перед смертю закликає своїх товаришів боротися з пригноблювачами. І хоч події в спектаклі були драматичними, проте завдяки музиці та оформленню він залишав мажорне враження боротьби, впевненості у перемозі й радість» (24).

Можна зазначити, що балетні костюми Петрицького, незважаючи на зовнішню химерність та складність, виявлялися надзвичайно зручними, та, як би ми сказали сьогодні, — ергономічними.

1920-ті роки були позначені виведенням на балетний кін фізкультурників, спортсменів, фізичних вправ. Оскар Шлеммер називав це «гімнастичними ефектами» й широко використовував у постановках балету Баугаузу.

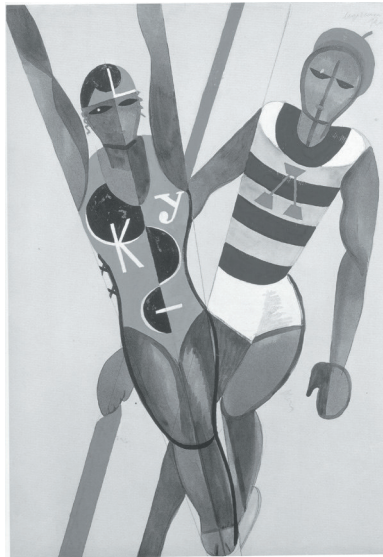
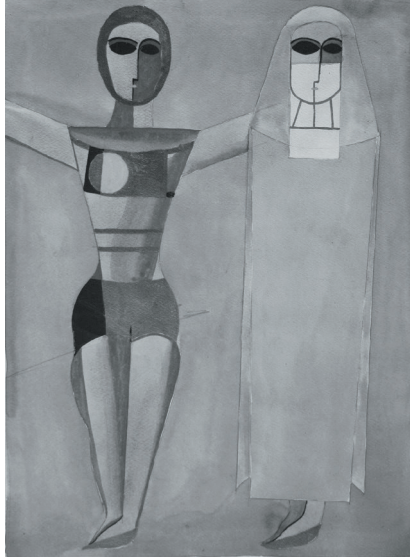


Сцена з хореографічної постановки.
Режисер та художник — О. Шлеммер.
Баугаустанц, м. Дессау, 1926–27 рр.

Він вивчав можливості людського тіла, зокрема його (тіла) здатність до трансформації, набуття чіткої геометричної форми.

Повертаючись до вище згаданої постановки «Князя Ігоря», можемо зазначити, що спортивні вправи в хореографії М. Фореггера посідали визначне місце. У половецьких танках режисер і художник поєднали східну закритість та новочасну

відкритість жіночого тіла. Петрицький перекрив танцівницю, сказати б, «від гребінців до ніг» супрематичною жовтою площиною, а «половецьке бікіні» натякає на одяг тогочасних фізкультурниць. Отже, навіть у балеті на історичний сюжет, постановники віддавали данину актуальним фізкультурі та спорту.



А. Петрицький.
Половецькі танці. Ескіз костюмів.
«Князь Ігор» О. Бородіна.
Режисер і балетмейстер —
М. Фореггер.
Державна опера, м. Харків, 1929 р.

А. Петрицький. Ескіз костюмів
Пловчинь.
«Футболіст» В. Оранського.
Балетмейстер — М. Фореггер.
Державна опера, м. Харків, 1930 р.

1930 року на кону Харківської Державопери в хореографії Фореггера був поставлений балет «Футболіст» на новочасний сюжет. І тут Петрицький, на відміну від «Князя Ігоря», не обтяжений вантажем історії, постає як ультра-авангардист, як конструктивіст і супрематист в одній особі, для якого мистецтво — це досконалий, рвучкий ритм.

У спогадах Валентини Дуленко знаходимо згадку про роботу над цим контраверсійним спектаклем: *«Балет-пантоміма „Футболіст“ на музику композитора В. Оранського у постановці М. Фореггера, хоч і мав ряд недоліків, проте був кроком уперед у житті нашого балету. Значення твору полягало в тому, що тема його була взята з сучасного життя, конфлікт у ньому розвивався між інтересами людей праці й трутнями, що залишилися в нас від минулого.»*



А. Петрицький. Ескіз костюмів Баскетболістів.
«Футболіст» В. Оранського.
Балетмейстер —
М. Фореггер.
Державна опера, м. Харків,
1930 р.

А. Петрицький. Ескіз костюмів Футболістів.
«Футболіст» В. Оранського.
Балетмейстер —
М. Фореггер.
Державна опера, м. Харків,
1930 р.

Постановник спектаклю М. Фореггер віддав перевагу пантомімі, а танцювальна сторона його базувалася на фізкультурних рухах та елементах популярних у ті часи бальних танців — фокстроту, шіммі, танго та ін.

Чимало суперечок викликав цей спектакль. Та одне було незаперечне — художник Анатолій Петрицький знову „видав“ чудеса зі свого „чарівного рога“. Фахівці й преса гідно оцінили нову роботу Петрицького. Її незмінно нагороджували дружніми оплесками глядачі.

У цій виставі артисти балету танцювали у звичних, „життєвих“ костюмах. Але завдяки Петрицькому вони сприймалися як типові представники відповідних класів тогочасного суспільства.

Приміром, дівчину-робітницю (головну героїню балету Метельницю, на представленому ескізі — праворуч. — І. М.) Петрицький вбрав у скромне, проте вишукане, спортивного плану вбрання, що добре читалося зі сцени. Неробу даму наділив хоч і ефектним, проте химерним і без смаку одягом, що відповідав її характерові, поведінці й матеріальним можливостям.

Я танцювала цю даму. Щоправда, працювала я до цього переважно в класичному репертуарі і з цим новим для мене стилем танцю зустрілася вперше. Тому, як я не старалася перевести себе на „інші рейки“, класика міцно сиділа в мені і ревниво не хотіла поступатися місцем іншому жанрові. Й ось тут на допомогу мені прийшов Петрицький. Коли на примірці я вбралася у пишну сукню з бежевого шовку, що трималася на великих довгастих, плоских і твердих подушечках, прикріплених до талії, й спробувала рухатися в цьому костюмі, я відчула одразу манеру поведінки моєї дами, завдяки стилю руху осягнула зерно образу. Так завдяки костюмові я знайшла те, чого мені не вистачало у цій ролі. Ну, а затим, розвинувши й поглибивши цю „манеру“, можна вже було провести знайдене через усю партію дами.

Саме тоді я переконалась у тому, що зі сценічним, особливо з балетним, костюмом потрібно працювати, тобто потрібно його „обжити“, звикнути до нього, зрозуміти й повірити йому. І коли його зрозумієш, тоді він обов'язково допоможе тобі у створенні образу. Це я не раз відчула на собі. Проте це не значить, що таке відбувається з усіма костюмами. Буває й так, що після всіх проб костюм доводиться міняти. Або ж, з'явившись у ньому, небажаному, доводиться потерпати, не приймаючи його внутрішньо. А це неминуче відбивається на самопочутті й танці артиста, сковує його й не дає можливості до кінця правдиво віддатися ролі, осягнути розвиток подій спектаклю.

Щодо Петрицького, то я не можу навести жодного такого прикладу. Я не пам'ятаю жодного його костюма, котрий не допоміг би мені у створенні ролі або окремого танцю. І думаю, що багато хто з артистів, виходячи на сцену, несли в серцях своїх вдячність за костюми, створені для них розумним талантом, добрим серцем і натхненною працею художника Анатолія Петрицького» (25).



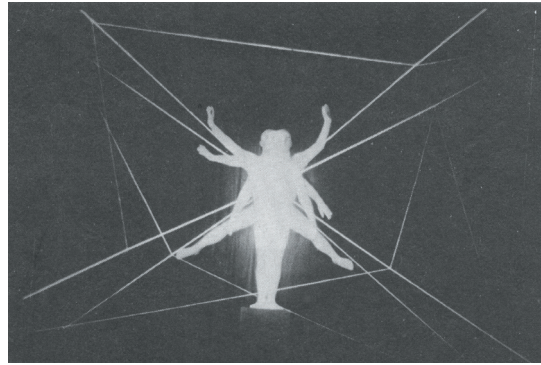
А. Петрицький. Ескіз костюмів Прибиральниць.
«Футболіст» В. Оранського.
Балетмейстер — М. Фореггер.
Державна опера, м. Харків, 1930 р.

Досліджуючи спільне у творчості двох театральних художників-авангардистів світової міри — німця Оскара Шлеммера та українця Анатолія Петрицького, варто зупинитися також на принципових розбіжностях між ними.

Шлеммер у своїй роботі послідовно залишався художником космополітичним, позанаціональним. Його футуристичні персонажі-маріонетки не мають етнічних ознак, навіть натяку на зв'язок з будь-якою з існуючих націй, єдине виключення — це негроїдні маски-шоломи, що більше нагадують атрибути космічних прибульців.

Діяли ці персонажі також у середовищі, яке не мало прив'язки до жодного реального місця на землі — у космосі, побудованому художником за допомогою конструктивістських декорацій та футуристичних світлових ефектів.

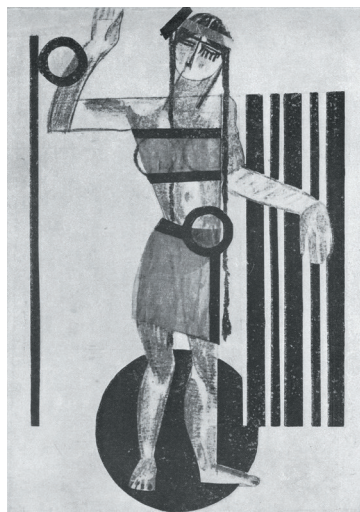
Анатоль Петрицький же, будучи авангардним художником та послідовним конструктивістом, залишався українським митцем. Його персонажі не позбавлені національних ознак, більше того, оригінальна етнічна складова зазвичай розширює персональні характеристики героя/героїні, поглиблює образ.



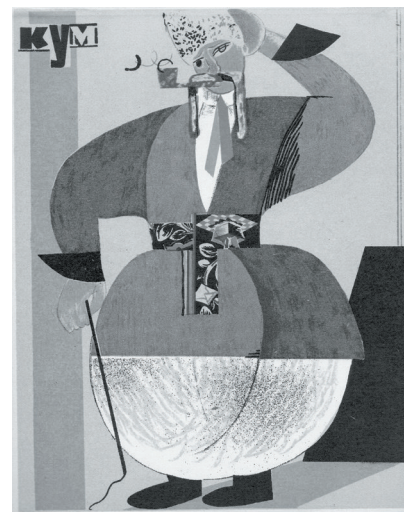
Сцена з хореографічної постановки.
Режисер та художник — О. Шлеммер.
Баугаустанц, м. Дессау, 1926-27 рр.



А. Петрицький. Ескіз костюма Цигана.
«Сорочинський ярмарок»
М. Мусоргського.
Режисер — М. Боголюбов.
Балетмейстер — Р. Баланотті.
Державна опера, м. Харків, 1925 р.



А. Петрицький. Ескіз костюма
Єврейської танцівниці.
«Корсар» А. Адана.
Балетмейстер — М. Мойсєєв.
Державна опера, м. Харків, 1926 р.



А. Петрицький. Ескіз костюма Кума.
«Сорочинський ярмарок»
М. Мусоргського.
Режисер — М. Боголюбов.
Балетмейстер — Р. Баланотті.
Державна опера, м. Харків, 1925 р.

Серга та інші прикраси з фольги, кристалитий капелюх шахраюватого Цигана; смугастий ритуальний талес Єврейської танцівниці; вишитий пояс та шапка з гречки (аплікація зі справжнього зерна) українського Кума-гречкосія — всі ці національні атрибути для Анатолія Петрицького є засобами виразності та яскравими фарбами його мистецької палітри.

Окрім того, Петрицький широко застосовував кращі надбання українського образотворчого мистецтва, які віками формувалися в національній культурі. Так, приміром, у авангардному строї Сурмача з



А. Петрицький. Ескіз костюма Сурмача.
«Турандот» Дж. Пучіні.
Режисер — Луї Лабер.
Державна опера, м. Харків, 1929 р.

опери «Турандот» використано давній іконописний прийом т. зв. виворотки, який, до речі, полюбляв також сам засновник супрематизму Малевич, коли два основні кольори міняються місцями: червона обводка навколо чорних кіл (ліворуч) перекидається на чорну обводку навколо червоних кіл (праворуч) (26). Той самий прийом застосовано в ескізі костюма Смерті з бурлескної вистави «Вій» О. Вишні в театрі ім. І.Франка. Давня іконописна виворотка органічно сполучається з новочасними аплікаціями з використанням «готових речей» (ready made). (Іл. 6 кол.).

В історії модерного світового мистецтва і Оскар Шлеммер, і Анатоль Петрицький посідають визначне місце сценографів-експериментаторів, творців нового театру. Різницю можна побачити в тому, що «Тріадичний балет» Шлеммера був реконструйований ще в середині

1970-х років, багато гастролював, є всесвітньо відомим та до сьогодні цікавим для вивчення. До 130-річчя Оскара Шлеммера 4-го вересня 2018 р. Google випустив дудл на честь художника.

12 лютого 2020 року відбудеться 125-річний ювілей Анатолія Петрицького. Маємо констатувати, що Петрицький і в Україні, і за її межами, на жаль, залишається мистцем, чия творча спадщина є відомою переважно малочисленому колу спеціалістів.



Дудл Google до 130-річчя Оскара Шлеммера.

Але беззаперечним видається те, що його сценографічний доробок — це «могутнє свідчення витривалості українського авангарду, що пережив довгі роки гноблення, висміювання і занедбання. Відкриваючи наново ці оригінальні твори, публічні виставки допомагають повернути блискучі фрагменти загубленої мозаїки до Пантеону міжнародного модернізму» (27).

Література:

1. Ukrajinska avangarda 1910–1930. / Musej suvremene umjetnosti. — Zagreb, 1990. — 232 c.
2. Петрицький А. Оформлення сцени сучасного театру. // Нова генерація. — Харків, 1930. — № 1. — С. 41.
3. Schlemmer O. Buhnenbild und Buhnenelemente, (1931). / Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. — Schirn Kunsthalle Frankfurt. — 1986. — с. 526. (переклад І. Мелешкіної)
4. Горбачёв Д. Анатолий Галактионович Петрицкий — Москва: Советский художник, 1971. — С. 56–57.
5. Утевська П., Горбачов Д. Поет, який римував лінії. / Будинок з левами. Нариси з історії українського живопису. — Київ, 2005. — С. 179–180.
6. Клековкін О. Bauhaus Totaltheater: постаті, принципи, практика. // Сучасне мистецтво. — ІПСМ, 2019. — № 13. — С. 95.
7. Schlemmer O. Buhnenbild und Buhnenelemente, (1931). / Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. — Schirn Kunsthalle Frankfurt. — 1986. — С. 526.
8. Клековкін О. Bauhaus Totaltheater: постаті, принципи, практика. // Сучасне мистецтво. — ІПСМ, 2019. — № 13. — С. 95.
9. Горбачёв Д. Эксперименты 20-х. // Архидея. — Киев, 2003. — № 5. — С. 119–120.
10. Утевська П., Горбачов Д. Поет, який римував лінії. / Будинок з левами. Нариси з історії українського живопису. — Київ, 2005. — С. 182–183.
11. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні. / Український модернізм. 1910 — 1930. — НХМУ, 2006. — С. 13.
12. Горбачёв Д. Анатолий Галактионович Петрицкий — Москва: Советский художник, 1971. — С. 56–57.
13. Там само. — С. 37.
14. Клековкін О. Bauhaus Totaltheater: постаті, принципи, практика. // Сучасне мистецтво. — ІПСМ, 2019. — № 13. — С. 95–96.
15. Малевич К. Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. / Котович Т. В. Энциклопедия русского авангарда. — Минск: Экономпресс, 2003. — С. 312.
16. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні. / Український модернізм. 1910 — 1930. — НХМУ, 2006. — С. 13.
17. Міслер Н. Всеохопна гра тіла: мистецтво руху на українській сцені. / Інсценізація українського авангарду 1910–1920 років. Мудрак М., Руденко Т. — Нью-Йорк: Український музей, 2015. — С. 77, 79.
18. Там само. — С. 81.
19. Горбачёв Д. Анатолий Галактионович Петрицкий — Москва: Советский художник, 1971. — С. 72–73.
20. Там само. — С. 68–69.
21. Клековкін О. Bauhaus Totaltheater: постаті, принципи, практика. // Сучасне мистецтво. — ІПСМ, 2019. — № 13. — С. 95.
22. Schlemmer O. Buhnenbild und Buhnenelemente, (1931). / Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert. — Schirn Kunsthalle Frankfurt. — 1986. — С. 526. (переклад І. Мелешкіної)
23. Петрицький А. Оформлення сцени сучасного театру. // Нова генерація. — Харків, 1930. — № 1. — С. 42.
24. Дуленко В. Майстер балетного костюма. / Анатолій Петрицький : Спогади про художника. — Упоряд.: Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. — К.: Мистецтво, 1981. — С. 44–47.
25. Там само. — С. 47–48.
26. Горбачов Д. Vad boy Анатоль Петрицький. / Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації зі збірки Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. — Київ-Львів : Майстер Книг, 2012. — С. 7.
27. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні. / Український модернізм. 1910 — 1930. — НХМУ, 2006. — С. 14.

УДК 792.038.(477)

Тетяна Руденко /Київ/

ТЕАТРАЛЬНІ СТРОЇ ВАДИМА МЕЛЛЕРА І АНАТОЛЯ ПЕТРИЦЬКОГО В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

До поля зору мистецтвознавців завжди потрапляють проекти театральних костюмів, а саме ескізи, як приклади авангардних творів митців. Їх часто сприймають як окремі самодостатні твори. Головною причиною дослідження виключно ескізів також є відсутність самих костюмів. А втілення творів на сцені можна досліджувати лише за монохромними світлинами з вистав 1920-х, які збереглися. Під час експонування виставок театрального авангарду відвідувачі часто питають, а як насправді виглядали потім костюми, чи справді вони мали чіткі геометричні форми, складні конструкції, як реалізовувалися чудернацькі головні убори? Дане дослідження висвітлює наявність в колекції Театрального музею групи «віднайдених» авангардних театральних костюмів авторства Вадима Меллера та Анатолія Петрицького, що розкривають підхід до виготовлення авангардних костюмів та демонструють кінцевий результат, а саме одяг, який реально діяв на сцені у 1920-х роках.

Театральний костюм є важливою складовою художнього образу вистави. Костюм доповнює та взаємодіє зі сценографією як великою формою у просторі сцени. Він презентує не лише історичні реалії та смислове навантаження п'єси, ідеї, втілені режисером і сценографом, а й характер персонажа, його звички та емоційність. Методи створення театрального костюма залежать і від часу, визначеного п'єсою, і від реалій сучасного життя, матеріальної ситуації. Художник може імітувати історичну моду, відштовхуючись від часу написання п'єси, або створювати цілком унікальні твори мистецтва за формою, кольором, конструкцією, закладаючи особливості конкретного образу у виставі. Адже театральне дійство це також взаємодія з уявою глядача, і від побутового костюма театральний відрізняється, насамперед, виразним проявом функцій гри.

У фондах музею зберігається 195 театральних костюмів, період побутування яких охоплює кінець XIX — початок XXI століття. Найстаріші раритети колекції це театральні костюми корифеїв української сцени Миколи Садовського, Марії Заньковецької, Марка Кропивницького. Костюми майже не відрізняються від тогочасного повсякденного одягу, це зумовлено і тематикою драматургії, і її втіленням, реалістичним підходом до оформлення вистави. Якраз з періодом авангарду пов'язано створення театральних костюмів як мистецького об'єкта, де надважливим елементом стає форма та колір. З авангардних в колекції значиться один костюм з вистави «Газ» Г. Кайзера 1923 року та частина костюма до ролі Робітника до тієї ж вистави.

Кожний музейний виставковий проект виростає із наукового дослідження, є продовженням дослідження. Під час розробки концепцій та тематико-експозиційних планів науковець заглиблюється в тему, вивчає окремі предмети. Внаслідок чого відбувається навіть перевірна наукова атрибуція окремих музейних предметів.

Так під час роботи у 2012 році над створенням альбому «Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації з колекції Музею театального, музичного та кіномистецтва України» вдалося атрибутувати костюми, які надійшли до колекції ще 1926 року. Зовнішній вигляд двох костюмів ретельно описаний, також є рік надходження, який приблизно орієнтує у часі, але відсутня інформація щодо назви вистави, персонажа, театру, художника. Наприклад, опис одного з них: «виконаний із лантухового матеріалу. Комір відкладний пофарбований в коричневий колір. Поверх нього нашито другий жовтий комір з гострими зубцями, під які підкладено три дротини. Під коричневим коміром зелений з гострими зубцями. Комір застібається на гаплик збоку, а на горлі на кнопку. Основний матеріал чорний» (1). (Іл. 1 кол.).

Досить неочікувано, що за основу взято лантухову тканину. Але такі були реалії театру 1920-х. Лантуховий матеріал був доступний та дешевий, а також це давало можливість підійти до виконання костюма як до полотна, до мистецького твору. Малюнок наносився вручну, це гарантувало винятковість та неповторність образу. Лантухова тканина, звичайно, не могла використовуватися в Іспанії для виготовлення одягу вельмож, але в театрі все можливо. До переваг такої фактури треба додати ще — вона гарно тримає форму та об'єм. Фарба використовувалася клейова, такою ж фарбою Петрицький створював ескізи. Чи можна припустити, що сукня розфарбована автором особисто?

У фонді рукописів Першого державного театру ім. Шевченка знаходимо склад працівників театру на 12 лютого 1919 року (2). Це трохи раніше, ніж треба для даного дослідження, але це найближче в часі до 1921 року, дати постановки «Камінного господаря» Лесі Українки в цьому театрі. Після переліку постановників та акторів йдуть художники-декоратори, починаючи з Марії Кітчнер, — актриси Марії Морської (справжнє прізвище — П'єткевич-Фессінг), яка під цим псевдонімом робила художні твори, а також Яків Булгаков та Іван Крилов, Кость Масляний та Софія Паульсон, окремо прописаний маляр Касьян Нестеренко. А ще бутафори, мебельники, кравці та кравчині. Це все свідчить про повноцінний декораційний цех. Але, навіть якщо Петрицький не наносив фарбу власноруч, то контролював виготовлення костюма точно як художник вистави. Хоча є певні деталі, які все ж таки не дають повністю відкинути авторство розпису безпосередньо на сукні. По-перше, достатньо сміливо виконано спрощення малюнка навіть, вийшов інший варіант оригінальної композиції, по-друге, через зміну кольору основи додано чорний контур деяким деталям. Таке означення контуру чорною фарбою можна спостерігати на одному з авторських ескізів декорацій до цієї ж вистави (3). Але важливо навіть просто з'ясувати, що це костюм за ескізом великого Анатолія Петрицького. Отже, завдяки відповідному ескізу з колекції музею встановлено, що костюм до невідомої вистави це сукня до ролі Донни Соль з вистави «Камінний господар» Лесі Українки в Першому державному театрі імені Шевченка (режисер Олександр Загаров, 1921 р.) (4) Також за текстом програми постановки з'ясувалося, що роль Донни Соль виконувала Варвара Маслюченко, актриса, дружина Остапа Вишні (5). Фактично таким чином встановлено ще і меморіальність даного театального костюма.

Треба зауважити, що лантухова тканина та її різновиди стали справжнім трендом у виготовленні костюмів не тільки у 1920-х. В часи, коли повернулася сценографія на українську сцену, художники знову звертаються до

умовності й театральності. Наведемо декілька прикладів за різні роки: Світлана Олешко, режисер, зазначала, як влаштували перші вистави театру «Арабески» на початку 1990-х, костюми вони виготовили з мішків (реальних мішків з-під картоплі, які вона випросила в батьків) (6). В цей же час Мирон Кипріян використовує лантухову тканину для костюмів у виставі «Ісус син Бога живого» 1994 року (режисер Федір Стригун, Театр ім. М. Заньковецької). Згодом Андрій Романченко — у «Нареченій ранкової зорі» А. Касони, 2009 рік (режисер Євген Курман, Донецький муз-драм театр), Борис Орлов — у «Зачарованому» за І. Карпенком-Карим, 2015 рік (режисер Андрій Білоус, Молодий театр) і багато інших. Але костюми часто пофарбовані однотонно, таких розписів ручної роботи, як у 1920-х, художники вже не використовують.

Другий костюм, який було також атрибутовано, це сукня Донни Анни з тієї самої вистави «Камінний господар» Лесі Українки. (Іл. 2 кол.) Верхня частина зроблена з чорного коленкору (бавовняна тканина полотняного переплетення, зазвичай використовувалася для виготовлення книжкових палітурок), а низ з лантухового матеріалу. Комір та манжети обшиті білим призбореним газом (напівпрозора тканина). Вгорі сукня розмальована золотавою фарбою. З правого боку на грудях зображено біле коло. Нижня частина — половина фарбована бронзовою фарбою із зеленим візерунком, половина чорною із червоним розписом. Знизу пришито фарбовану золотавою фарбою кайму (7). Значні потертості та осипання фарби ускладнюють сприйняття кінцевого результату з авторського ескізу Анатолія Петрицького (8). Фарби та колір майже відповідні на малюнку та на тканині, і цього разу навіть нанесено бронзову фарбу, що характерна для техніки художника. Якщо верхня частина майже точно відтворена, то нижня має змінене співвідношення кольорів. Така творча сміливість у кінцевому результаті так само може свідчити про авторство Петрицького.

В колекції музею зберігається ціла низка ескізів костюмів митця до вистави «Камінний господар» Лесі Українки в Першому державному театрі імені Шевченка. І це надзвичайно вагома інформація про використання кольору у виставі. Наявність двох костюмів з одної вистави таких різних у виконанні, свідчить про певні складнощі сучасної реконструкції саме у доборі тканини. Але ці проблеми виглядають не такими значними, як, наприклад, вибір кольору, коли з історичних документів збережено тільки чорно-білі світліни.

Наступний великий проект, який дав поштовх для дослідження театральних костюмів — виставковий проект «Курбас у Києві», що відбувся в МТМК України 2017 року. Перший з костюмів зберігається в колекції музею як костюм з вистави «Газ» Г. Кайзера в Мистецькому об'єднанні «Березіль» 1923 року в постановці Леся Курбаса. Костюм подарований музею театром «Березіль» у 1929 році (9). Театральний одяг належав актору Степану Шагайді, про що свідчить також підпис на самому костюмі. Костюм складається із блузи і штанів з полотняної тканини. Але цей костюм не відповідає жодній з фотографій з вистави, що збереглися в колекції музею. Костюми та сценографію, точніше конструкцію, до вистави робив Вадим Меллер, художник-авангардист Курбасівського «Березоля». Костюми розділялися на групові та індивідуальні. До групових належали робітники і робітниці, а також капіталісти. А до індивідуальних усі інші: син мільярдера, офіцер, донька

мільярдера, інженер. У програмі до вистави зазначено, що Степан Шагайда виконував дві ролі: Другого Чорного пана та Сина робітника (10). Режисерського примірника до вистави не збереглося, але збереглися спогади про неї. Актор запам'ятався сучасникам у своїй першій ролі: «Височенний Степан Шагайда з широким жестом у монолозі Сина височів над масою, що слухала його, і немов надихав її...» (11). Це відбувалося в IV дії під час мітингу робітників. Це все пояснює, чому вигляд костюма Шагайди не відповідає костюму Робітника, оскільки він до іншої ролі, а саме ролі Сина робітника. Костюм виконаний з полотняної тканини, а поверх нанесений малюнок. В даному випадку це чорні чіткі графічні риси на краях рукавів, а на комірі зроблено в характерній для творів Меллера манері ступінчасту розтяжку блакитним кольором, саме як на авторському ескізі. Говорити про авторство важко, по-перше, в списках робітників МОБу зазначаються 9 художників-декораторів, по-друге, костюмів у виставі було, як і учасників, 45. З них тридцять робітників та робітниць. Це просто неможливо фізично.

Від костюма Робітника в колекції музею є тільки штани. Вся складність задуму Меллера, форми та крою предмета описана в його інвентарній картці: «Штани полотняні довжиною 99 см до поясу. Пофарбовані в блакитний колір. Бавовняний пояс білого кольору 5,5 см. Спереду застібається на чотири металевих гудзика. Ззаду пришито шлейку з того ж матеріалу, пофарбованого в червоний колір, яка переходить через плече і спереду застібається на два гаплика. З лівого боку крило розміром 38x26,5 см. З одного боку нашито чорну смугу шириною 4 см. Крило пофарбовано в брудно-фіалковий колір» (12).

На світлинах до вистави блуза з костюма Робітника повністю співпадає з блузою Сина робітника. Правий рукав коротший за лівий. Такий фасон створює зоровий ефект закачаного рукава, як символу праці. Це дало можливість в експозиції виставки «Курбас у Києві» поєднати деталі костюмів та відтворити костюм Робітника, який був важливою дійовою особою у виставі. Адже вдалося продемонструвати весь шлях втілення костюма на сцені: авторський ескіз, костюм. Величезна кількість світлин підкріплювала та унаочнювала дію персонажа в костюмі на сцені (Іл. 3 кол.).

Також увагу привернули два костюми ще з перших надходжень 1920-х, відомо тільки, що вони надійшли до фондів у 1928 році. Один костюм у вигляді комбінезона з головним убором, другий — накидка з подібним головним убором. За зовнішніми ознаками було зрозуміло, що костюм належить початку 1920-х, також відчувався якийсь зв'язок із «Березолем». Але вистав раннього періоду МОБу з такими костюмами не було. А зв'язок підтвердився, ним був художник Вадим Меллер, який працював і в Театрі ім. Гната Михайличенка, і в «Березолі». І тут я згадала, де бачила вже цей «шолом». Це був ескіз костюма Вадима Меллера до композиції «Небо горить» в Театрі ім. Гната Михайличенка 1921 року (13). У цій виставі Меллер виступив як автор костюмів та руху, що зазначено в афіші до вистави. І це не випадково. Митець на той час вже мав досвід роботи в балетній студії Броніслави Ніжинської, що називалася Школа рухів. Також створив безліч образів для композицій Ніжинської. А коли вона виїхала за кордон, він радився з нею про можливість очолити заняття в студії, про що свідчить листування митців з архіву Бібліотеки Конгресу США.

Марко Терещенко запроваджував метод колективної творчості, про що написав брошуру «Мистецтво дійства» у 1921 році (14). Він зазначав, що

до революції театр був привілеєм буржуазії, а тепер він належить пролетаріату. І хоча Терещенко реально був режисером та керівником колективу, себе як автора книжки зазначив — представник колективу артистів ім. Михайличенка. Кожний може бути актором, долой (геть) диктатуру режисера, письменника, тексти писалися разом на революційну тематику. Авторами текстів до постановки «Небо горить» виступили Гео Шкурупій, Олексій Слюсаренко та Михайль Семенко. Постановка по жанру окреслена як композиція колективної творчості. На афіші вказані керівники фактур: загальної композиції — Марко Терещенко, музики — М. Вериківський, а участь виконавців у творчому процесі зазначена як творчість, а після перелічені всі учасники-актори. Сам колектив мав назву не театр, а колектив артистів «Мистецтво дійства». Вадим Меллер виступив автором костюмів та постановником руху. Костюми та композиція руху, які можемо спостерігати на одному з небагатьох фото з постановки вказують на альянз з відомою картиною 18 століття. Твір називається «Присяга Гораціїв» французького художника Жака-Луї Давида (1784 рік).



Жак-Луї Давид. Присяга гораціїв



«Небо горить»

Давид зобразив момент, коли трое братів підняли руки в римському привітанні, вони клянуться перемогти або померти. Батько простягає їм бойові мечі та благословляє на подвиг. Вони йдуть на бій та вірять у перемогу справедливості. В картині на перший план поставлені ідеали патріотизму, громадянськості і самопожертви в ім'я батьківщини, що було суголосно настроям у постановці «Небо горить»¹. До речі, Вадим Меллер міг особисто бачити твір в Луврі у 1912-1914 роках, де він навчався в майстерні Антуана Бурделя та виставлявся в Салоні Незалежних з власними полотнами. Пози, в яких виступають брати, сама композиція та одяг у вигляді хітону з хламидою та шоломом майже точно відповідають фото з постановки «Небо горить» (15). Героїчний пафос картини «Присяга Гораціїв» 1784 року відносить цей твір до революційного класицизму. Саме це наштовхнуло Меллера на таке вирішення рухів на сцені. Як художник із ґрунтовною художньою освітою та культурно-мистецьким досвідом, він часто звертається до історії, історичних сюжетів та постатей. Якщо розглянути його костюми до руху в студії Ніжинської, там також побачимо декілька відсилок до древніх культур. Так, наприклад, костюми до «Ассирійських танців» є ремінісценцією рельєфів з

¹ На ідею порівняння композиції на фото та картині наштовхнула Дарія Кондакова, старший викладач кафедри світової літератури та теорії літератури факультету іноземної філології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, кандидат філологічних наук (PhD), за що я їй дуже вдячна.

палаців ассірійських царів в Дур-Шаррукені, що датуються 700 роками до н.е., зокрема зображення Царя Саргона II з офірним цапом (16, С. 165).

Отже, як описаний авангардний костюм Вадима Меллера в інвентарній картці: «Сорочка бавовняна смугаста пофарбована в жовто-червоний колір, місцями переходить в жовтий, а місцями в червоний. На краях рукава та вирізу для шиї жовтий колір переходить в чорний. Одного рукава нема, а другий розрізний і має на кінці петельку для руки. Ширина прямого кінця рукава 27 см. Ззаду до вирізу на шиї нашито шматок матерії у вигляді фартушка, зрізаного під гострим кутом шириною 53 см. Спереду теж фартушок шириною в 32 см, до якого вгорі пришито шматок овальної форми, взятий на підкладку з лантухової тканини. Літери: К.Г.» (17) З такими ініціалами в афіші вдалося знайти актора Коляденка Г., на жаль, більше про нього нічого невідомо (18). (Іл. 4 кол.).

В конструкції костюма закладено історичний одяг з картини через призму кубо-футуризму. Цей театральний одяг узагальнює та поєднує в собі і умовний хітон, і хламиду. З фотографії ще видно, що не вистачає паса, яким підперезані всі учасники композиції. Шолом трансформувався у круглий головний убір, що складається з рівних чотирьох клинів, також має збоку видовжену нашивку, що, можливо, символізує нащичник шолома, захисну бокову панель. Костюм зшитий із бавовняної світлої смугастої тканини, пофарбований вручну, щоби передати складні переходи кольору та малюнка з ескізу Вадима Меллера. Таке ретельне вивчення матеріальності предмета важливе для атрибуції, зокрема, визначення авторства. Усі розглянуті експонати складають уявлення про реальний творчий процес створення костюма, який не закінчувався авторським ескізом, а продовжувався навіть під час пошиття, зважаючи на карколомні форми модерного театального одягу, та під час нанесення оригінального малюнка.

ВИСНОВКИ. Часто видається, що робота в музеї — це щось дуже просте і надзвичайно доступне для будь-кого. На перший погляд, немає нічого складного у тому, щоб описувати пам'ятки, а потім, за нагоди, розміщувати їх в експозиції. Насправді ж музейна робота — це складний перманентний розумовий процес. Музеї видаються bastionami однозначних і чітких знань. В реальності ж, музейникам часто випадає діяти в умовах неповного знання. Поглиблюючи наукову атрибуцію пам'яток можна віднайти цілком нові знання. Цим, зокрема, і обумовлена специфіка наукової роботи в музеї. Музей не займається репродукцією — він постійно створює нові смисли. У випадку із комплексом театральних костюмів художників-авангардистів Вадима Меллера та Анатолія Петрицького з колекції МТМКУ було відкрито, що в Україні зберігаються надзвичайно рідкісні твори авангардного мистецтва — театральні костюми. Це важлива новина не лише для української, а й світової культури, оскільки саме авангард є ефективним ключем для розуміння проблем сьогодення. Отже, проведена наукова атрибуція показала, що наша історико-культурна спадщина є багатшою, ніж ми вважали досі. На жаль, музейні працівники зараз не перебувають у фаворі. Проте, своєю щоденною роботою вони роблять нашу країну багатшою, хоч і не в економічному, але в культурному сенсі. Завдяки зусиллям музеїв Україна стає в один ряд із провідними цивілізованими державами.

Література:

1. Костюм. МТМКУ. Інв №Рч 280 зм.
2. Реєстр працівників Державного драматичного театру на 12 лютого 1919 року. МТМКУ. Інв. № Р 1772.
3. Петрицький А. Кладовище в Севільї. Ескіз декорації до вистави «Камінний господар» Лесі Українки в Першому державному театрі імені Шевченка. МТМКУ. Інв №Е 1022.
4. Петрицький А. Ескіз костюма Донни Соль з вистави «Камінний господар» Лесі Українки в Першому державному театрі імені Шевченка. МТМКУ. Інв №Е 1015
5. Програма вистави «Камінний господар» Лесі Українки в Першому державному театрі імені Шевченка. МТМКУ. Інв №П 4652.
6. Нечай О. Театр «Арабески»: перформанси в музеях і вистави у в'язницях. Стаття. <https://amnesia.in.ua/arabesky>
7. Сукня. МТМКУ. Інв. №Рч 282 зм.
8. Петрицький А. Ескіз костюма Донни Анни з вистави «Камінний господар» Лесі Українки в Першому державному театрі імені Шевченка. МТМКУ. Інв №Е 1015.
9. Меллер В. Костюм з вистави «Газ» Г. Кайзера. Мистецьке Об'єднання «Березіль». МТМКУ. Інв.№Рч 204 зм.
10. Мистецьке Об'єднання «Березіль». Програма до вистави «Газ» Г. Кайзера 1923 року. МТМКУ. Інв №П 13983.
11. Стрелкова Є. Фрагменти спогадів // Лесь Курбас. Спогади сучасників. — К., 1969. — С.164–165
12. Штани з костюма Робітника з вистави «Газ» Г. Кайзера. Мистецьке Об'єднання «Березіль». МТМКУ. Інв.№Рч 254 зм.
13. Меллер В. Ескіз костюма до композиції «Небо горить». МТМКУ. Інв №Е 7856.
14. Терещенко М. «Мистецтво дійства» Київ, 1921.
15. Фото з композиції «Небо горить», колектив артистів ім. Гната Михайличенка, 1921. МТМКУ. Інв №Ф 68/2 сф.
16. Тесленко І. Орієнтальні мотиви в авангардній сценографії України (перша третина ХХ ст.) // Збірник Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури. Харків. 2012. — 209 с.
17. Сорочка. Інв №Рч 268 Зм.
18. Афіша до композиції «Небо горить». МТМКУ. Інв №А 2320.

УДК 7.038(477.54)«19»(043.3)

Тетяна Павлова /Харків/

«ЛІСОВА ПІСНЯ» У ПРОЕКТІ ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА 1929 РОКУ

Надзвичайною рисою провідних художників авангарду, вихованих у мистецькому колі Харкова, є їхня універсальність, що відповідала викликам Українського Відродження. Розпочинає цей ряд Василь Кричевський, започатковуючи Український архітектурний стиль (або український модерн). Надалі Василь Єрмілов і Борис Косарев приймають естафету кардинального оновлення усієї царини мистецтва в Харкові, який в 1920–1930-ті роки набуває центрального значення в художньому житті країни, однією з найяскравіших сторінок якого стає театр.

Театральний кін не був головною ареною художніх амбіцій Єрмілова, і на відміну від художників найближчого кола, себто Косарева і Цапка, які реалізували себе передусім у цій сфері, його театральний доробок не дуже великий. По значній перерві після конструктивістськи оформленої вистави «Газ» (1923) (Іл.1), у 1929 р. він створив сценографію до «Лісової пісні» Лесі Українки. То є значущий факт. За спостереженням Оксани Забужко, Драгоманов, Леся Українка, Скворода — ось три найважливіші постаті для 1920-х років. Саме тоді виходять перші багатотомні видання творів Лесі Українки (у 7 томах в 1923–25 роках і в 12 томах у 1927–1930).

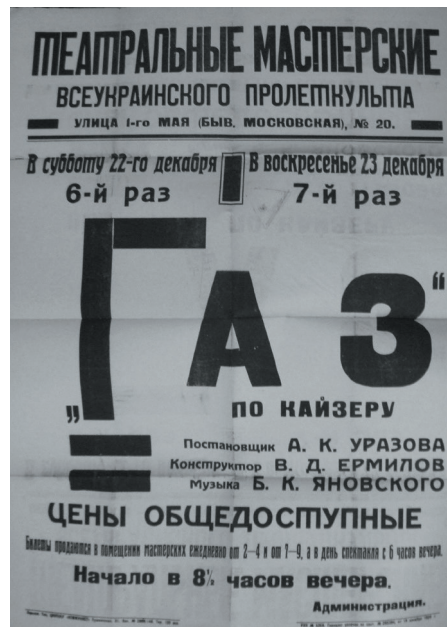
Як же харківський художник переклав видатний твір української драматургії на мову часу жорстких соціальних мобілізацій? Постає питання, чи була ця постановка в оформленні Єрмілова зреалізована? Однак маємо до розгляду матеріал низки ескізів, які зберігаються в ЦДАМЛМУ і ХХМ.

Передовсім, у 1926 році «Лісову пісню» було поставлено у Театрі Державної драми ім. І. Франка (реж. Є. Коханенко) в декораціях Матвія Драка. Із його сценографією був добре обізнаний Єрмілов. Двома роками пізніше, оформлюючи український розділ на Міжнародній виставці друку в Кельні, художник створює серію альбомів «Ukraine», що висвітлювали кульмінаційні події Радянської України 1920-х рр. Деякі з них були присвячені театральному життю, як-от: «Березиль» і «Театр ім. І. Франка» (1). Сторінки

фоліанту, присвяченого Держдрамі, під шмуцтитудами засвідчують найважливіші спектаклі театру в фотографіях та відгуках преси. З-поміж них — «Вій» М. Гоголя у декораціях Анатолія Петрицького, «Сон літньої ночі» Шекспіра в «речовому конструктивізмі» Василя Комардьонкова («колір, форма, орнаментация українські» (2), «Полум'ярі» А. Луначарського й «Лісова пісня» в художньому оформленні Матвія Драка. Щоправда, на відміну від інших, останню виставу подано тільки у фотографіях, жодних коментарів чи відгуків з преси на цих сторінках немає. Знаменно: Єрмілов виконує в цьому альбомі шрифтовий шмуцтитуд до «Лісової пісні», може вперше торкаючись твору Лесі Українки.

Із-поміж низки сценографічних ескізів Єрмілова, позначених 1929 р., увагу привертають замальовки декорацій, передовсім до І дії. «Органоподібний» (в дусі Ф. Леже) стрій дерев подекуди прикрашають аплікації поодиноких квітів та гілочок з листям, що провіщають весну (Іл. 2 кол.). На узліссі, «повитому ніжним зеленим серпанком», дерева розступаються, відкриваючи простір неба й ледь намічене озеро «в зелених берегах, як у рутвянім вінку» (саме так подає замальовку І дії Леся Українка. У сценографії М. Драка ця сцена з «Лісової пісні» натомість вражає натуральністю картинного, пейзажного образу, окремі елементи якого, грубо випилані з фанери, ніби втілюють предметно уречевлений пейзаж якогось сезанніста, розкладений на окремі структурні фрагменти — дуб, береза, очеретяні зарості. Бачимо гібридне поєднання конструктивних засад просторового рішення (які, вочевидь, вже панували на сцені Держдрами) з певними акцентами пастозного постімпресіоністичного живопису.

У декорації Єрмілова перший план позначено пнями-кулісами (натяк на ті дерева, що перебувають під загрозою вирубування). Абсолютно симетричні, вони дуже ефектні у своїй пластиці, композиційною побудовою нагадують іконні лещадки. Себто топографічні елементи ікони, що не тільки вибудовують простір, а й визначають його якісний статус. Водночас ті пні і дерева прикрашені декоративними лубочними квітами й гілочками з листям, подібно до грубих наклейок, а самий малюнок ще й вирізаний і на-



Іл. 1. В. Єрмілов. Афіша до вистави «Газ». 1923.

клеєний на картон, створюючи багат шарову структуру, яку Єрмілов дуже поцінував. Окрім того, декорації викликають ренесансні образи «прекрасного світу», що рясніють своєрідними квітковими «гербаріями», нагадуючи, про малярські взірці флорентійської школи.

Кулісна побудова ерміловської декорації начебто відповідає узвичаєним вимогам сцени, але тут спостерігаємо щось глибше. Перед нами — пастиш класичного сюжету уславленої «Прімавери» Боттічеллі. І то не випадково — світ героїв Лесі Українки близький до неї, отож аналогії з флорентійською алегорією цілком слушні. Єрміловські персонажі з «Лісової пісні», — міфічні постаті в прозорих шатах, — так само наче зійшли з почту Венери Боттічеллієва взірця — ті ж таки духи природи, німфи й грації. Трансформуючи пластичні лінії Боттічеллі в такий спосіб, Єрмілов ніби накладає образи Мавки та її посестер на світові зразки, зіставляє з архетипами. Німфа полів Хлора, що тікає від Зефіра в картині Боттічеллі, Харити в ніжному танку і природні духи лісу, вогню, води й вітру з «Лісової пісні» в ескізах Єрмілова. Під невагомими, злегка забарвленими зеленню хітонами у нього прозирають вабливі контури тіла, і це також нагадує чарівні мотиви прозорості у «Весні». Але, на відміну від цнотливих драпірувань Боттічеллі, тут навмисно виокремлений штрих, — Єрмілов старанно вимальовує всі ті анатомічні подробиці, що їх ренесансний художник дбайливо приховав у складках одягу. Доречно тут пригадати скандальну історію щодо нібито створеного Єрміловим «ліжка для спарування», що набула розголосу після публікації В. Поліщука на сторінках його видання «Авангард» (4).

Прочитується в замальовках Єрмілова й архітектоніка картин Боттічеллі, його система декорацій з центральною побудовою: куліси з аркою, утвореною кронами дерев, яка є по суті сакральною нішею, «місцем богоявлення», що ефектно увиразнює постать Венери, подібна до Мадонни. А тут — бачимо лісове озеро, як уособлення душі природи, що укупі зі «старезним дубом» і «плакучою березою» так само включені в низку героїв «Лісової пісні». Усього в ерміловських ескізах нараховуємо дев'ять персонажів. Уява розміщує увесь цей «склад дійових осіб» у пейзажному замальовку для сцени з I дії, що й дає можливість побачити цілісну картину. Вона унаочнює наші припущення про особливі паралелі творчої думки українського мистця з картиною Боттічеллі.

Лісова Мавка у Єрмілова — неначе посестра Боттічеллієвих грацій (Іл. 3 кол.). Та, певна річ, тут не видно ані її мінливих очей, ні обличчя, — зведені догори руки прикривають його. Адже це вже зовсім інша Мавка, аніж та, що у першій дії виходить із лісу, пишно завітчана, з розпущеним волоссям. Той щасливий образ зостається поза увагою художника. Це засвідчує така деталь: замість атрибуту лісової царівни — пишного вінка з квітів або «зоряного» вінця зі світляків, що ними Лукаш прикрасив Мавку (цей мотив, до речі, був використаний М. Драком), замість цього, — скромний віночок — атрибут традиційного українського костюма, заплетені коси прикрашають стрічки. Зміна образу відповідає акцентам у II дії, себто поступкам на догоду коханому (а більше — його матері): спідниця з набиванки, фартух, стрічки в косах демонструють вже оте «селянське», звичне для ока. Усе це, хоч і не відображає багатства традиційних українських строїв, але і поза межею «лісового царства». Себто це вже не та, вдягнута «не по-наськи» лісова царівна, що постала перед враженим Лукашем у I дії. А ще й не селянка. Не забуваймо, що це Мавка з 1929 року. Передовсім важить те,

що на цей час мистецький декаданс і все, що можна було підвести під ту категорію, було вже безповоротно засуджено, а селянська тема набула особливої гостроти з початку колективізації.

Та перетворення Мавки на «селянку зразка 1929 року» все-таки не відбулося. Таку «колгоспницю», і, скорше, не з власного бажання, Єрмілов вичавив з себе хіба що в другому варіанті Килини, чий одяг, на відміну від I варіанту, вже далекий від багатства справжнього українського костюма. Певною мірою символіка образу «Українки» постає з цигаркової коробки. Згодом Єрмілов наближається до того, що стане невдовзі нормативом, — «національне за формою, інтернаціональне за змістом». Перший варіант образу Килини явно надихався колоритною ремаркою Лесі Українки, яка виводить на сцену повновиду молодицю «в червоній хустці з торочками, в буряковій спідниці». Порівнявши II варіант Килини з першим, бачимо, де саме попрацювала цензура, уніфікуючи барвисті українські строї до бляклого загальника — уніформи костюма з-поміж «народів СРСР». Грайливу хустинку «Килини I» позбавлено найменшої кокетерії в «Килині II»; викіт, прикрашений коралями; рябенька плахта (додана Єрміловим), кептарик з орнаментом — безслідно зникли в образі «пролетарки» з другого варіанту. В ескізі Килини II все спрощене й збідніле: зблякли візерунки, зникла улюблена мистцем строката плахта, відкриту шийку прикрив якийсь комірець чоловічого зразка, на кшталт Лукашевого (Іл. 4 кол., 5).

То були часи, коли не можна було торкнутися селянської теми, не зачепивши «класового питання». Але Єрмілов не став принаймні робити з Килини «куркульку», навпаки, перетворив її на пролетарку. Її образ вирішується як антипод до «дітей дикої природи», — перейнятих екзистенційним смутком персонажів «Лісової пісні», чиї голоси несуть метафізичну тривогу. Другий варіант Килини показує загальну тенденцію «виправлень», які торкнулися усього мистецтва, демонструючи цілковиту знекровленість образу, примару тих кліше соцреалізму, що згодом запанують у змалюванні «зразкової радянської колгоспниці». Початок тим змінам покладений з часів тотального наступу на своєрідність національного самовираження, себто на особисту індивідуальність, людяність, духовність — усе, що безжалюдно косила «колективізація». Єрмілов ще й потрапляє під підозру в «ересі сексизму» у зв'язку зі згадуваною вже публікацією В. Поліщука. Цілковим ймовірно, що переробки були вимушеним наслідком розголосу, штучно роздуханого з приводу цієї публікації в журналі «Авангард».



Іл. 6. Єрмілов. Килина (II варіант). Ескіз костюма до драми Л.Українки «Лісова пісня». 1929. Пап., акв., олів., кол.олів. ЦДАМЛМУ.



Іл. 5. В. Єрмілов. Лукаш. Ескіз костюма до драми Л.Українки «Лісова пісня». 1929. Пап., олів., кол.олів. ЦДАМЛМУ.

Чому у вирішенні образу Килини Єрмілов не пішов шляхом карикатури? Як, скажімо, це зробив Матвій Драк, чия грубезна, огрядна Килина втілює «класо-

вий підхід» до образу «куркульки». Схоже, Єрмілов не міг подолати якоїсь внутрішньої шаноби до селянки, навіть щодо такої бруталної і заземленої постаті, як Килина. У ті часи художник принаймні мав чітко виявити свою позицію щодо селянського питання. Чи не тому Єрмілов «пролетаризує» Килину і замість гострих елементів інтерпретації врешті-решт вдається до уніфікації? Власне, це було засобом пристосування до загальної ситуації, що правила в країні, і водночас, єдино можливим способом пошанування суто національного, бодай у такому спрощеному, навіть спримітивізованому вигляді (Іл. 6).

Палітра жестів у ансамблі ерміловських персонажів з музичною ритмікою варіює ті два мотиви, що їх задано Венерою Боттічеллі в «Прімавері» — її правою і лівою рукою, які апелюють до цнотливих жестів з іконографії античної Венери, її скульптурного канону. Та не тільки жіночі постаті перегукуються з персонажами флорентійської картини. Спостерігаємо, що за натуру для Лукаша править Меркурій Боттічеллі. Єрмілов лише одягає його в строї українського парубка (майже як у «Енеїді» Котляревського, — поєднання античних героїв з українським колоритом). Подібної трансформації зазнають інші герої, як-от: Той, що греблю рве, чи Перелесник (Іл. 7, 8).



Іл. 7. В. Єрмілов. Перелесник. Ескіз костюма до драми Л.Українки «Лісова пісня». 1929. Пап., акв., олів., кол.олів. ЦДАМЛМУ.



Іл. 8. В. Єрмілов. Той, що греблю рве. Ескіз костюма до драми Л.Українки «Лісова пісня». 1929. Пап., акв., олів., кол.олів. ЦДАМЛМУ.

Дядько Лев і Лісовик не мають очевидних прототипів з-поміж персонажів «Весни», адже їм не місце в саду Венери, хіба що уособлювати старезні дерева. Вони налаштовані на ліс і його життя, і в їхніх зображеннях присутній якийсь характерний атрибут, як-от стовбур дерева, до якого прикляк Лісовик, чи гілляка-ціпок в руках у дядька Лева. Усі персонажі сценографії Єрмілова дещо скуті, абрисі їхніх тіл тяжіють до дерев'яного стовбура. Утім, таке рішення дуже органічне. Тут простежуються певні асоціації з тим напрямком, чиї витoki у скульптурі ведуть до початку ХХ ст., і який відлунив у харківському авангардному колі.

Русалка Польова в Єрмілова, хоч і створена неначе за лекалами Боттічеллі, — не безжурна німфа полів Хлора, котра, уособлюючи любовний шал, грайливо втікає від ніжного вітерця Зефіра (порівняймо постаті обох русалок також із відповідними образами іншої картини — «Народження Венери»). У Єрмілова вона перетворюється на сомнамбулічну істоту, немов упокорену владою сну. Не рятують навіть атрибути праці: огрядний сніп і серп у її руках. І вже зовсім утопленицею виглядає в Єрмілова водяна царівна — Русалка-озерянка. Ці разючі відмінності тим прикметніші, що герої на-

чебто наслідують пластику Боттічеллієвих персонажів (Іл. 9 кол.). Подібні зіставлення спрямовують осмислення драми Лесі Українки, як дуже близької за тематикою, в інше русло. Адже містерія любові й складного поєднання земного і небесного твориться вже у дисгармонійному світі. Утім, тотальні зміни, що відбулися в Україні по майже двадцяти роках після створення «Лісової пісні», ще більше спотворили світ природи і природних почуттів. Все наче у полоні дурманного сну: духи природи позасинали під тотальним наступом «серпа і молота». Одміни в пластиці жестів Боттічеллієвих образів, наслідуваних Єрміловим, маніфестують безповоротні втрати. У Килини й Лукаша жести перейшли у розряд буденних. Їх образи будуються на дещо зухвалих жестах самоствердження, як-от: «руки в боки». Змінивши трансцендентний жест Меркурія на протилежний — земний і буденний, Єрмілов визначає його як розрив із Небом. У інших (Мавка, Русалки й дядько Лев) жести в своїй замкненості несуть тугу трагічної самотності. Руки ерміловських русалок і Мавки сплетені, їх годі розчепити. Як ці болісні жести одмінні від тих грайливих переплетень, які зазвичай бачимо в Боттічеллі (ніжне ритмічне плетиво рук трьох Грацій, — майже маньєристична риса флорентійського майстра), — тут ці жести набувають ознак фатальності, приреченості.

Русалка Польова тримає у руках серп, але це вже знаряддя її уярмленості, вона наче християнська мучениця. Натомість справжньою володаркою «серпочка» виступає Килина. В її руках ця «зброя» (відвойована у змаганні з Мавкою) спрямована в протилежний бік. Прикметно, що то починалася доба жорсткого імперативу «серпа і молота», коли ця державна символіка на радянських теренах вже набула відчутної гостроти. Питання: куди «дивиться» серп чи молот — ставало справою ідеології й цензури, а спроби змінити канон зображення цих атрибутів праці (наприклад, інакше розташування серпа щодо молота) розцінювали мало не як ідеологічно шкідливу диверсію, спрямовану вчинити підступний замір (себто «посварити» селянство і робітничий клас) (Іл. 10 кол.).

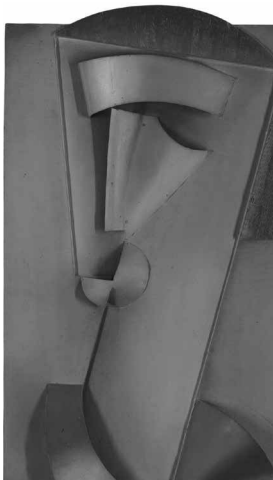
Конструктивістський підхід у вирішенні сценографії до «Лісової пісні» залишається базовим, хоч він і має приховані альянзи. Єдине, що зберегло простір творчої думки Єрмілова, — то власне декорації. Певним чином конструктивістська тема відлунює і тут — у розташуванні постатей характерна для Єрмілова композиція, знайома з його портретів 1920-х років. Себто перехрестя основної вертикалі тіла і нахиленої під кутом голови, утворюють тему жертвовного хреста. Немовби тіло й голова, що завжди звисає під значним кутом, перебувають у неподоланному антагонізмі, як проблема конфлікту почуттів і обов'язку, який не випадково зринає у ці роки, адже багато хто вимушений був робити такий вибір. Настав час кризи конструктивізму як життєбудівної мистецької стратегії. Про що ж свідчить така промовиста з'ява основної проблематики класицизму? Її оживлення однозначно говорить про реакцію суспільства на тиранію абсолютизму.

І все ж ансамбль персонажів і декорацій з «Лісової пісні», створений Єрміловим, за пластичним вирішенням дуже співзвучний почту Венери, античному театру міфу, в якому вічно розгортається філософія любові земної і небесної. Але ж чи отримуємо ми ту світлу елегію, що описує містерію любові, яка твориться на небі й на землі і потребує зусиль всіх сил природи? На відміну від візуальності флорентійського майстра, у загальних інтонаціях ерміловського «театру» переважає депресивне забарвлення. Вочевидь, тут порушено природний плін речей, відсутня гармонія між небом і зем-

лею. Туга, якою просякнута драма Лесі Українки, відчутно резонує з особистими переживаннями художника, приправленими смутком, тугою за втраченим коханням.

Певна річ, Єрмілов, окрім художньої спадщини Ренесансу у тлумаченні образів «Лісової пісні» й пошуках образотворчого матеріалу, вдається ще й до язичницької стихії, своєрідного джерела того буття природи, що так переконливо зображали художники цієї доби. Але є й інші, більш глибокі причини. Слід зауважити такий парадокс, притаманний авангарду I третини ХХ ст. Попри скандальні заяви про рішуче відмежування від колишньої художньої спадщини, ритуальні повалення фетишів великого мистецтва, у багатьох з «бунтарів» музейні ремінісценції так чи інак проступають з полотен. У подібних замахах на шедеври проявлявся певною мірою максималізм авангарду.

Саме цей несподіваний омаж Боттічеллі, що відкривається у сценографіях для «Лісової пісні», в контексті загальних принципів формотворення, на які Єрмілов спирається в авангардному експерименті, виробляючи власну художню систему, в якій формується його конструктивізм, дозволяє вивести своєрідну формулу його стилю. Єрмілов віднаходить її в оригінальній інтерпретації людської постави, що є його особистим посланням і стилістичною рисою водночас. Йдеться не про що інше, як хрест, — який став знаковим одкровенням в супрематичному мистецтві Малевича. Але у Єрмілова він набуває нового сенсу (л. 11, 12).



Іл. 11. В.Єрмілов. Автопортрет (Рельєф). 1924. Місцезнаходження невідоме.

Іл. 12. В.Єрмілов. Портрет О.Почтенного. 1924. Дерево, мідь, насипка. Колекція К.Григоришина (Москва).

У змалюванні людської постаті «хрест» Єрмілова утворюється з перетину основної вертикалі хребта й шиї, неприродно спрямленої, з лінією, яку утворює голова, зазвичай похилена донизу. Дослідження зіставлень виявили таку цікаву деталь (виведену з композиції того ж таки канону Боттічеллі). Нахил голови його постатей становить 30° або 60°, де за канonom перший — виражає динамічну тенденцію, а другий — спокій. Прямокутний нахил завжди був однозначним символом зламу і смерті. Тут маємо унаочнити формульне вираження конструктивістського канону. Але, на відміну від Малевича, його виведено саме з класики. В основі ерміловського «хреста», його формоутворення, лежить конструктивістське перетворення класичної «лінії краси», сприйняте крізь призму Боттічеллієвих образів. Передусім це Венера з «Весни», чий виразний хіазм (майже на грані маньєристичного зламу) або S-подібна лінія в Єрмілова перетворюється на Z-подібну (конструктивістський прийом, що замінив у накресленні спіралі хвилясту лінію кутастою), найхарактерніший символ доби, зокрема титульного напрямку

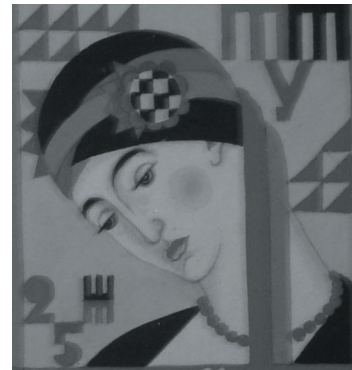


Oskar Schlemmer, Signet für das Bauhaus, entworfen 1923

Іл. 13. О.Шлеммер.
Емблема Бавгауза.

конструктивізму. Тут піддається переосмисленню класичний з часів стародавньої Греції канон людської постаті (Іл. 13).

Цю ідею найперше було висловлено Єрміловим ще на початку 1920-х у царині прикладної графіки (рівноправність об'єктів мистецтва, характерна для ідеології «виробничого» мистецтва), в нині широко відомій обгортці для цигарок «Українка» (1922). З авангардною зухвалістю Єрмілов використав символ українки в поєднанні традиційного образу з чічками, стрічками й королями, з тим планом сучасності, як вимагав того випуск цигарок для жінок. Цей образ, створений вочевидь за законами сакрального зображення, викликає певні алузії з іконами, зокрема з улюбленим Єрміловим образом Ангела з лівої частини «Євхаристії» з Київського Михайлівського Золотоверхого монастиря. Апелювання до нього засвідчує той факт, що пізніше він використав його у колажі, де з-поміж інших «клеєм» був і портрет Пікассо. Уподобаний Єрміловим в цій мозаїці поворот голови Ангела в $\frac{3}{4}$ з легким нахилом впізнаємо в «Українці», де божественний прообраз ще й посилений експресією нахилу (Іл. 14). Стрічки, що стрімко падають донизу, так нагадують орар Ангела з «Євхаристії». Таким особливим підтекстом наділений образ, який можна назвати титульним для всього українського мистецтва, що за іронією долі з'явився... на коробці для цигарок (тут ще й мотив рівноправності жінок). У лініях, що вибудовують конструкцію голови, спостерігається зіткнення двох протилежних мотивів: з одного боку — гармонійний нахил (що більше тяжіє до «спокійного» кута) голови, а з іншого — трагічного прямого кута, який прокреслює жорстка лінія стрічок — знак зламу (підкреслимо, ним позначено наскрізну національну тему, в цьому контексті — українські строї). Той злам додає макабричних асоціацій: зі стрічок увиразнюється подоба смертельної коси, що ніби спрямована й на цілковиту долю України. Цей образ вражає бездоганною, блискучою формою граничного лаконізму. Але річ у глибокому сенсі цього образу, котрий уособлює трагічну долю України, промовисті знаки графічної мови, драматичне поєднання кольорів — червоного і чорного (традиційне). Певною мірою він асоціюється з образами, створеними Нарбутом, де українська жіноча тема невіддільна від образів смутку, покори, туги. Пригадаймо ще й «Катерину» Шевченка, де похилий силует становить основу образу. Цей, заглиблений у віки, мотив розвивали далі бойчукісти. Нагадаймо, що на початку 1920-х Єрмілов уже побував у застінках «чрезвычайки» і мав уявлення про «гуманізм» влади Рад. Звідси виток подвійного коду у цьому образі.



Іл. 14 В. Єрмілов. Ескіз оформлення цигаркової коробки «Українка». 1922 р. Папір, на картоні, гуаш. ХХМ.

Наприкінці 1920-х драматична тенденція в творчості Єрмілова ще більше посилилася, дійшовши граничного вираження саме в образах персонажів драми «Лісова пісня», яка стала лебединою піснею в хронописі авангардних звершень Єрмілова у 1920-х. Напередодні жахливих подій колективізації, що так безжально порушили природний плін життя — поля й

лісу, ставка і річки, і цілого світу українського села, Єрмілов створив дивовижний ансамбль — русалок польових і озерних — застиглих, закладких, немовби з піднятими шиями. У цей трагічний час увесь міфопоетичний пласт українського світу вже приречений на знищення разом із тими міфічними деревами, яким загрожувала сокира промислової цивілізації ще в часи творення Лесею Українкою «Лісової пісні». Це очевидно у зіставленні цих образів з гармонійним світом картин Боттічеллі, які мали першорядне значення в особистому «музеї» Єрмілова.

Промовисте навертання до часів Відродження для європейських мистців маніфестує ознаки чергового приходу класицизму на сцену авангарду — нове зацікавлення ним в руслі західних пошуків, а для авангардистів підрадянських часів — ще й рятівна ніша.

Єрмілов використав ресурс досягнутого ренесансними майстрами канону в зображенні людини і вивів свою «формулу», в якій закарбовано не тільки естетичний результат художніх пошуків того часу. Накладання на образ «людини природної» шаблону перфектної «механічної людини», яку уособлює емблема Бавгауза Оскара Шлеммера (що відгукнулася в «Портреті О. Почтенного»), виявляє драматичне зіткнення — як неподоланий досі конфлікт і розчарування в технократичній утопії.

Література:

1. В. Єрмілов. Альбом для Міжнародної виставки «Преса» у Кельні. «Державний драматичний театр ім. І. Франка» (Архів держ. наук. бібліотеки ім. В. Г. Короленка, Харків).
2. П.Б. «Сон літньої ночі» в театрі ім.І. Франка // Нове мистецтво. — 1926. — № — С.10.
3. Леся Українка. Лісова пісня. — Х.: Фолио, 2010.
4. Сонцвіт Василь [Поліщук В.]. Художник індустріальних ритмів // Авангард (Харків). — 1929. — №3. — С.145-155.

УДК 792.038 (477)

Світлана Валуца /Київ/

АВАНГАРДНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ПОСТАНОВЦІ УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ КОМЕДІЇ

(ПОСТАНОВКА РЕЖИСЕРА В. ВАСИЛЬКА П'ЄСИ
М. СТАРИЦЬКОГО «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»
У 1920-Х РР. НА СЦЕНАХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ)

Сьогодні викликає інтерес питання авангардних тенденцій на українській сцені на початку ХХ століття. Один з учнів Леся Курбаса, фундатор театального музею, нар. артист УРСР Василь Василько (Миляев), для першої своєї режисерської постановки узяв комедію М. Старицького «За двома зайцями». Необхідно зазначити, що такого успіху вистави ніхто не очікував. Про процес створення спектаклю В. Василько занотував у своїх театральних щоденниках, що зберігаються у фондах Музею театального, музичного та кіномистецтва України (далі — Музей).

Відомо, що В. Василько поставив у різних театрах України 4 варіанти комедії «За двома зайцями» М. Старицького. В роботі про вистави Мистецького об'єднання «Березиль» М. Гринишина підкреслює, що: «...Спектакль «За двома зайцями»

М. Старицького також став незаперечним лідером серед сценічних інтерпретацій української класики 1920-х рр. Чотири його версії В. Василько послідовно втілює в «Березолі» (прем'єра — 25 лютого 1925 р.), Одеській держдрамі (прем'єра — 13 січня 1926 р.), тоді харківському театрі ім. І. Франка (прем'єра — 6 березня 1926 р.), харківському Червонозаводському театрі (прем'єра — 6 квітня 1929 р.). Відтак, «За двома зайцями» — один з перших прикладів тиражування вистави у пореволюційному українському театрі, за чотири сезони вона «запліднила» собою репертуар чотирьох різних українських театрів, встановлюючи окремий принцип інтерпретації української драматургічної класики, формуючи своєрідну стилістику її сценічного ставлення» (1, С. 271).

Проте що ж відчував сам режисер, коли взяв до роботи відому комедію М.Старицького. Ось, що він зазначав: « 20.02 має бути генеральна репетиція моєї постановки «За двома зайцями», на якій будуть представники преси, робкори і т.і.

Стан мій дуже тяжкий, я абсолютно самотній: режштаб проти мене, політком злякався і послав телеграму Курбасові, щоб брав на себе відповідальність і негайно приїхав, лаборант ще дитина і до того захворів. Люба² до того зла за роль Проні (певна, що я на зло їй дав), що признається, що ніяких особистих відношень не може бути, раз так...

І от сижу прибитий тим, що не знаю, чи добре я розв'язав масу, чи ні, і у нікого не можу знайти поради.

Боротьба не на життя, а на смерть.

Пливи — вплинеш — твоє щастя, втонеш — раді будуть.

Ех, актори, актори, цілуватись міцно і говорити гучні фрази ви спеціалісти, а коли дійде дійсно пожертвувати амбіцією в ім'я спільної справи — 90% не піде на це» (2).

В той же час сам Л. Курбас дуже негативно й різко ставився до «старого» українського театру та його фундаменту — драматургії, це вимагало від молодого режисера-постановника абсолютно кардинальної ідейно-естетичної актуалізації класичного твору. Проте у другій пол. 1920-х рр. Курбас визнав вплив класичного українського театру на глядачів, на чії смаки та гаманець змушений був орієнтуватися ще не до кінця удержавлений «Березиль». М. Гринишина наголошує, що: «... той факт, що з усіх «інтерпретаційних» робіт даного періоду саме вистави за українською класикою і серед них «За двома зайцями...» В. Василька здобули успіх у публіки й отримали прихильність критики, доводить, що метод виявився ефективним» (1, С. 272).

В той же час сам Л. Курбас висував високі вимоги до психофізичного апарату актора, пластичної, мовної виразності виконавця. Дослідниця березильської культури Н. Єрмакова звертає увагу на те, що: «Втім, самими лише «вимогами» він (Лесь Курбас — прим. В. С.) не обмежувався, створивши режим роботи, який змушував акторів регулярно й всебічно розвивати власну творчу особистість. Домінування експресіоністичної чи будь-якої іншої художньої доктрини не відміняло жодної з вимог до фахового навчання. Вправи, етюди, студії могли варіюватися, проте, ніколи — не скасовуватися» (3).

Отже, на зламі двох епох відбувалась перебудова української театральної культури, тобто — «зміна коду, шифру культури», коли культурі (зокрема театру) треба було створити нове світосприйняття й впорядкування, самій навчитися засобам виразності молодій епохи, — і тоді з'являється особистість, яка дає «ім'я добі». Ця визначна мисія випала Лесеві Курбасові — він стає знаковою особистістю епохи

¹ Актриса Любов Гаккебуш, дружина В. Василька.

модерного національного театру, який потім назвуть «класичним авангардом» та «українським Відродженням».

При обговоренні Режштабом постановки В. Василька «За двома зайцями» першим виступив сам режисер: «Хочу нагадати одну історію: коли пригадаємо собі обговорення всіх наших постановок, тоді ясно стане всім, що майже ніхто не міг точно сконцентрувати принципи своєї постановки. Я гадаю, що з моєю постановкою сталося подібне явище. Сталося ціле непорозуміння. Мені приписували, що я взяв за принцип використання індивідуальності актора. Це погане непорозуміння. Я ставлю п'єсу в плані загостреної подачі сучасного побуту, це постановка по лінії фіксації побуту як, наприклад, «Протигази», тільки тут з метою зачепити дрібне міщанство. Я замислив дати театральне загострення, не доводячи до плану цирку чи до одвертої буфонати, не впадаючи в реалізм. Це був план, згідно з яким я працював, який для мене ясний, згідно з ним я намагався подати спектакль у цілому. В цьому плані я зустрівся з деякими утрудненнями. І це не вина актора, це я зазначаю. Такі явища були й у інших режисерів, що актор не міг дати того, що режиссер хотів. <...> Я свідомо пішов на другий план з режисерською вигадкою, це не значить, що я безграмотна і безпомічна людина. Я працював і вклав усе, що знав, прогнав чотирьох акторів, які мене не задовольняли. Я хотів побудувати цікаві ролі, і мені здається, що мною дещо пророблено в тому напрямку — дати актору добру роль» (4, С. 333).

І хоча в своїх театральних щоденниках В. Василько дорікав своїм колегам з режштабу за їх зауваження щодо його постановки «За двома зайцями», на нашу думку, ті зауваження виявилися слухними. Так Ф. Лопатинський, якого В. Василько вважав своїм опонентом, при обговоренні наголошував, що: «Щодо п'єси висувалися такі зауваження, що загострена подача — це не є такий принцип, на якому можна будувати спектакль, бо вимога загостреної подачі виливається у наших акторів у різний бік. Звернено увагу на те, що треба звести гру акторів до одного спільного знаменника. <...> Добрі сторони спектаклю: дуже добре зроблена сцена Копилевича і Супчика. Щодо гри акторів: надзвичайно приємно вражає там, де актори відбилися від натуралістичного трактування, наприклад гра Балабана, багато гарних епізодів у Гірняка, конче потрібно звести всіх акторів до одного спільного знаменника. Щодо Проні: роль дуже нещаслива, невиразна. Роль породила те, що актриса, бажаючи якнайбільше видобути зі своєї ролі, побудувала її також у певному змішанні планів, і навіть амплуа, без очевидного порядку, без певного видимого і прийняттого для публіки порядку. Чим пояснити, що у всіх жіночих ролях, за винятком Химки і Лимарихи, закінчення такі, що створюють одноманітність. Одноманітні мізансцени (перекручування Проні і Сірчихи, потім батька і т.д.)» (4, С. 334–335).

Свої думки виказувала і Б. Тягно: «Коли почалася 1-ша дія — базар робив дуже сильне враження своєю організованістю одного руху, однієї і тієї самої інтонації; це було цікаво. Сприймалось дуже добре і тримало публіку на одній висоті. 1-ша дія дуже довга. Враження таке: мене добре вдарили по голові, мене держить, але як тільки сходять на діалоги, зараз же тон спадає. 3-тя дія: повільний темп не був витриманий. Ходкевич як перукар — вся його фігура пропала, вона себе не виправдала. Треба вирівняти ідеологічний бік: коли ми руйнуємо старий побут, то мусимо щось здорове йому протиставити, що може бути позитивним. Перукар і Химка — певна неурівноваженість» (4, С. 336–337).

Опонент В. Василька Ф. Лопатинський кинув репліку, що «Конструкція при рампі сіра» (4, С. 336).

Підсумовуючи обговорення нової прем'єри, Курбас підкреслив, що: <...> «Вистави я не бачив. <...> На репетиції сьогодні погано грали. Я вважаю, що спек-

такль страждає однією основною хибою: в ньому немає якоїсь однієї установки на спектакль. Режисер не поставився до питання, яке він розв'язує, у нього немає одного принципу, покладеного в основу. <...> Пропущено те, що є всією цінністю побутового театру: щоб глядач пізнав на сцені свого знайомого з такої-то вулиці і схопив сенс даної ідеї, що ходить по сцені. На мій погляд, побут обов'язково треба використовувати. Більше наближати до чисто театральної маски — це буде цілком можливо при тій масі живих спекулянтів. Послідовна, гарна сцена в останній дії де НЕП іде живий;...» (4, С. 336–337).

Пізніше Василько з радістю буде писати у своїх щоденниках про те, що сказав Курбас переглянувши виставу «За двома зайцями», а саме: «Вчора виставу «Зайців» дивився Курбас. Треба зазначити, що перша дія йшла дуже мляво і сіро, далі вирівнялись. Після спектакля Курбас мені сказав: «Є деталі, про які можна посперечатись, але в цілому хороший, яскравий, з кров'ю спектакль. Приємно дивитися і публіка сприймає теж дуже добре».

Це для мене найбільше визнання, нарешті і Курбас визнав мою роботу. Приємно і дає сили надалі робити» (5, С. 72–74).

Дослідник творчості Василька П. Кравчук зауважив, що у своїй автобіографії, яку написав згодом, режисер відзначав постановку «Мірандоліні» Гольдоні, де намагався віднайти свій творчий почерк (6, С. 43).

Необхідно зазначити, що і при постановці «За двома зайцями» Василько також намагався впровадити свої творчі критерії, а саме відкинути побут класичного українського театру, переробив текст п'єси М. Старицького.

Драматург І. Ярошенко став автором переробки, а одну сцену написала, на прохання режисера-постановника, відома поетеса і драматург, донька Старицького Л. Старицька-Черняхівська. Постановник відомий сюжет класичної української комедії переніс у 1925 рік. Саме таке завдання було поставлене ним авторам переробки. Режисер вважав, що глядач повинен відчувати себе весь час у театрі. Отже за задумом постановника, <...> «рух—ось, що мусить бути стрижнем спектаклю. Слово — другорядний чинник. (Хоча пізніше звертаючись до постановки Курбасівських «Гайдамак», Василько віддасть належне звуку і слову великого Т. Шевченка — прим. С.В.). Воно є продовженням руху, воно мусить вириватись у актора, охопленого стихійним рухом, динамічністю п'єси, як необхідне завершення пластичної будівлі даної ролі. Ніяких пауз, ніяких затримок! Ніяких переживань! Актори — це комедіанти, що не соромляться своєї професії... Театр — це театр!» (7, С. 7).

Завершуючи 6-й том своїх театральних щоденників, Василько зазначав важливий для себе факт: «25 березня ц.р. я дебютував в революційному українському театрі як режисер моєю постановкою ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ. Сценарій мій і Шмаїна. Слово В. Ярошенко, П. Щербатинський, Л. М. Старицька-Черняхівська, Френкель.

Постановка ця тепер, після семи вистав, можна сказати певно, має успіх у широкого пролетарського громадянства, прийнята пресою і визнана Курбасом — це для мене найвищий факт за останній рік.

18.05.1920 р. я дебютував «Базаром» як режисер в психологічному театрі. Тепер дебютував в революційному.

Поспіх моральний і матеріальний моєї постановки накладає на мене обов'язок і слідуючу постановку дати добру.

А поки що учуся в режштабі, в станції досвіду у Леся Курбаса.

11 березня 1925 р. Київ. В. Василько» (5, С. 72–74.).

Як ми зазначали вище, на постановку переробленої комедії М. Старицького В. Василька запросили до Одеської держдрами (прем'єра відбулась 13 січня

1926 р.) і в театр ім. І. Франка (прем'єра 6 березня 1926 р.), і вже у 1929 році він зробив спектакль у Харківському Червонозаводському театрі.

Огляд преси на виставу в Одесі показав, що вона користувалася популярністю і у критиків, і у глядачів. Х. Токарь: «От пьесы Старицкого ничего не осталось, за исключением названия, двух невест за которыми гонится герой пьесы. Переработавший пьесу т. Ярошенко В. щедрой рукой не только разбросал, а в 3-х актах дал блестящий сгусток «радостей и печалей», чайный и надежд нынешнего городского мещанства, в которое НЭП вдохнул сладкие мечты, которые начинают скрывать, покуда это возможно, «цветы жизни» которые ловко приспособляются к современному укладу, одновременно его проклиная. ... чеховской внешностью.

Голохвостый, «голова» промторга и базаркома, и «под Перекопом сражался», «в тюрьме» сидел «до февральской, до октябрьской и после октябрьской революций», у которого вообще «триста лет кровушку пили» — герой дня. ...

На этой канве новой для Одессы режиссёр Василько дал яркий невиданный даже в этом театре спектакль широкого динамического масштаба. Каждый эпизод, несмотря на свою мимолётность, разработан с величайшей точностью. Живой таким напряженным действием. Хорошо разыгравший роль Голохвостого Шумский. Безграничная какая-то и здоровая глотка, хлестаковщина наших дней, вранье без запинки, пренебрежительное чувство ко всему, наплевательское отношение на «своих» — вот из этих элементов Шумский вытянул живой и яркий образ Голохвостого» (8).

Склад акторів вистави «За двома зайцями» у виставі Одеської держдрами:

Голохвостий — Ю. Шумський

Проня — П. Нятко

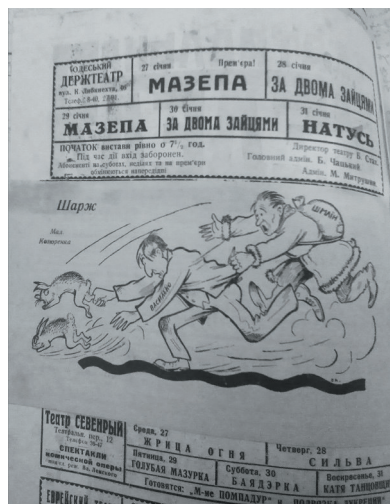
Сірко — І. Замичковський

Сіркова — Є. Хуторна

Лимериха — Мацієвська

Капилович — Лисовський

Супчик — Ковалевський



Невідомий кореспондент Вечірніх вістей в Одесі ділився ось такими враженнями про виставу В. Василька: «Спектакль оставивший очень яркое, живое и цельное впечатление. Прекрасное впечатление от спектакля дополняет удачное исполнение центральных ролей. На первое место, по праву следует поставить Шумского, сыгравшего очень ярко живую фигуру авантюриста Голохвостого. Артист играл легко с острым юмором» (9).

Необхідно нагадати, що сутністю авангардизму ХХ століття є карнавал, театралізація. Ідеї сценографів задавали тон усій сценічній дії. Дія ставала іронічною, грайливою, а іноді навіть химерною. По суті вистава «За двома зайцями» стала візитною карткою режисера В. Василька. В Одесі він повторив «березільську» постановку в оформленні за ескізами В. Шкляєва, прем'єра відбулася в січні 1926 року. У березні того ж 1926 р. і у харківському театрі ім. І. Франка в оформленні художника М. Драка.

У січні 1929 року у Харківському Червонозаводському театрі відбулася прем'єра вистави в оформленні Бориса Косарева. За основний принцип оформлення сценічного простору художник запропонував стилізовані в дусі декоративно-живописної традиції українського народного театру мальовані декорації (10, С. 258). «Голохвостий, Проня, Сірко, Сірчиха, Галя — згадував Б. Косарев у 1980-х, — це те середовище дрібних крамарів, дрібних торговців, яке стало «живильним бульоном» для далеких від нової радянської дійсності поглядів і звичаїв. Світогляд головних героїв цілком у тій, дореволюційній епосі (тому імена міняти їм не мало сенсу), до нового ладу намагалися пристосуватися, не намагаючись переробити себе.



Косарев Б. Ескізи гриму Проні, Голохвостого, Сірка.

Міняли лише костюми і професію (іл. 1–5 кол.). Голохвастий у мене був не в традиційній піджачній парі, не з котелком, у чому заведено було подавати цей персонаж, а в галіфе зі шкіряними вставками, у темно-синій тужурці військового покрою, у чоботах і з портфелем — така собі ділова людина кінця 20-х років. Колишнього цірюльника видавали на помаджене й розчесане на прямий проділ, як у прикажчика, волосся й ретельно підстрижені тоненьки вусики» (11, С. 193). (іл. 3 кол.).

З щоденників Василька ми знаємо, що він мав задум «у дрібних подіях малого міщанського середовища як у краплі води відобразити болячки сучасного побуту» (12, С. 41). Режисер вважав, що під час дії у виставі має бути багато сміху, який очищає, і це не гумор, не іронія, а саме сарказм: «Я розумів що мій задум — програма-максимум, але дуже хотілося довести виставу саме до такої «кондиції»» (13, С. 240). Художник Б. Косарев відчув і підтримав у декораційному оформленні режисерський задум вистави в цілому, пом'якшив своєю декораційною манерою. Кореспондент М. Романовський після вистави наголошував: «Робота художника заслуговує на похвалу, особливо тому, що в ній відчувається повне розуміння режисерської лінії вистави» (14, С. 5).

Отже, можемо зробити висновки, що постановочна ідея В. Василька набула яскравого втілення в сценографії Б. Косарева. Вистава «За двома зайцями» повністю захопила художника, адже він співпрацював із режисером односторонньо. Відомо, що Василько був прихильником яскравої театральної форми, різкого гротеску, іронічної ігрової свободи, яка спростовувала будь-яку обмеженість, що підкреслювали колеги ще за часів курбасівського режистабу. А це ознаки авангарду на сцені

національного театру, що не побоявся показати В. Василько у своїй тоді першій виставі. «Реальна дійсність повинна відтворюватися на сцені засобами театру, а не засобами життя», — таким було творче кредо режисера. Шукати нових рішень подачі правди життя на сцені необхідно шляхом театралізації, узагальнень і відбору виражальних засобів» (13, С. 240).

В 2012 році у Музеї була створена виставка з нагоди 115-річчя ушанованого українського сценографа Б. Косарева «Борис Косарев. Харківський модернізм». У створенні виставки брали участь науковці науково-дослідного відділу фондів музею, серед них головний зберігач Т. Руденко, старший науковий співробітник О. Конова, і відомий художник-сценограф А. Романченко. Сучасний художник відчув манеру і мистецький стиль Косарева, відтворивши лубочно-жанрову атмосферу вистави «За двома зайцями». Це демонструють і фото з виставки «Борис Косарев. Харківський модернізм». Музейна виставка підтвердила намір режисера В. Василька і художника Б. Косарева повернути глядачам не абстрактне видовище у театрі, світовідчуття театру як свята.



Література:

1. Гринишина М. М. Старицький «За двома зайцями». Мистецьке об'єднання «Березіль». Український театр ХХ століття: Антологія вистав/За заг. Ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасного мист-ва НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — С.271.
2. Василько В. Театральні щоденники. МТМКУ №10368, Том 6-й (з 14.03.1924 р. по 11.03. 1925 р.) — С.72–74.
3. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід/ Наталя Єрмакова; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. — К.: Фенікс, 2012. С.203.
4. Курбас Лесь. Філософія театру/Упоряд. М. Лабинський. — К.: Видавництво Солюмії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.
5. Василько В. Театральні щоденники. МТМКУ №10368 Том 6-й (з 14.03.1924р. по 11.03. 1925р. — С.72–74.
6. Кравчук П. І. В.С. Василько-режисер. — К.: Наукова думка, 1980. — С. 43.
7. Віхрев В. Шлях режисера//Театр, 1940, № 6.
8. Токарь Х. «За двома зайцями» газета «Известия» 15/1 26. № 1834.
9. «За двома зайцями» Одес.Держдрама. //«Вечерние вести» №799. 14/1 1926 г.
10. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до Теа-Кіно-Фото: Монографія//Автори: Т. Павлова, В. Чечик. Відповідальний за випуск: Л. Лихач — К.: Родовід, 2009. — С. 258.
11. Красильникова О. Борис Вавильевич Косарев вспоминает//Советские художники театра и кино. — Вып.6. — М.: Сов. художник, 1984.
12. Кузякіна Н. Становление украинской советской режиссуры. — Л.: ЛГИТМИИК, 1984.
13. Василько В. Театру віддане життя. — К.: Мистецтво, 1984. — С. 240.
14. Романовский М. Открытие сезона в Червонозаводском театре: «Марко в пекле»// Харьковский пролетарий (Харьков). — 1928. — 6 ноября.

УДК 725.1(092)(477.64)+792.2(09)(477.64)+72(092)(477.64)

Олена Мокроусова /Київ/

УЧАСТЬ АРХІТЕКТОРА ПАВЛА АЛЬОШИНА У ПРОЕКТУВАННІ ТЕАТРУ В ЗАПОРІЖЖІ (1930 р.)



Павло Альошин. 1931 р.

Архівний спадок видатного українського архітектора Павла Федотовича Альошина виділяється за кількістю і різноманітністю збережених документів. Свій архів ретельно формував і зберігав сам архітектор й заповів державі. Завдяки цьому у другій половині 1960-х рр. був утворений великий особовий архівний фонд Альошина в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (ф. 8, 1094 справи). Його повнота не має прецедентів серед архівних матеріалів українських архітекторів. Зважаючи на залученість П.Ф. Альошина до багатьох процесів і подій в архітектурі України, у фонді архітектора відклалося чимало документів, які там навіть не очікуєш зустріти.

Такими виявилися матеріали, пов'язані з проектуванням театру у м. Запоріжжя. Відмітимо, що Павло Альошин театри майже не проектував, — у його практиці було лише кілька студентських проектів театральних споруд, але практичної реалізації вони не мали. І хоча роль архітектора у проектуванні будівлі в Запоріжжі не була провідною, саме йому ми завдячуємо збереженій інформації.

До роботи над грандіозним проектом театру в Запоріжжі П. Альошин долучився завдяки своїй адміністративній діяльності: на межі 1920–1930-х рр. він був головним архітектором проектного бюро НКВС, а незабаром «Діпроміста» — Державного інституту проектування міст (більш відомий за російським скороченням — «Гипроград»). Це дуже важлива проектна інституція в історії архітектури України, можливо навіть, свого часу найважливіша. Власне інститут був заснований 12 вересня 1930 р. на базі об'єднання двох проектних Бюро — НКВС УРСР та з проектування Великого Запоріжжя, і Комісії з планування Донбасу. «Діпромісто» займалося розплануванням та проектуванням забудови для радянських індустріальних міст — Харкова, Кривого Рогу, Запоріжжя, Артемівська, Горловки та інших міст Донбасу. В переліку робіт за 1930-1931 рр. П.Ф. Альошин вказує керівництво проектуванням 2-ї черги кінотеатру, Будинку книги Дніпробуду та житлових будинків для Запоріжжя (5, арк. 112 зв.).

Значна частина проектів «Діпроміста» не була реалізована, або реалізована не в повному обсязі. До таких нереалізованих архітектурних задумів, яких чимало залишила по собі рання радянська епоха, належить і проект величезного театру орієнтовно на 1800-2000 глядачів у Запоріжжі. Його мали збудувати не в дореволюційному центрі колишнього Олександрівська, а на території так званого Великого Запоріжжя, що планувалося й проектувалося у 1929-1932 рр. як лінійне соціалістичне місто нового типу.

Театр мав обслуговувати і місто, і грандіозний промисловий об'єкт — Дніпробуд (будівництво ДніпроГЕСу розпочалося 1932 р.), який власне став поштовхом до розбудови самого Великого Запоріжжя. Його ядром стало Шосте селище (поблизу Дніпрогесу). Тому місце для театру обрали на одній із запланованих центральних магістралей, що з'єднувала селище і ДніпроГЕС. Будівлю планували поставити окремо зі значним відступом від червоної лінії забудови, що давало можливість бачити театр з різних ракурсів.

Якщо говорити про історію архітектури — Запоріжжя чи України в цілому, то документи з архівної справи фонду П. Альошина трохи розчаровують. Тут немає креслень театру чи якихось фотографій, детального архітектурного опису ми також не знаходимо. Але навіть текстові матеріали, що збереглися, дають певне уявлення про архітектурний задум і разом з тим неочікувано стають цікавими для істориків театру.

Збереглися докладні стенограми двох нарад 1930 р., в яких вельми активну участь брав Павло Федотович. Власне тому вони відклалися у його архіві. Крім висловлювань самого П. Альошина, протоколи зафіксували виступи не тільки архітекторів, а й фахівців у галузі театрального мистецтва. Зокрема, дуже розлого виступав Вадим Меллер (1884–1962) — видатний художник-авангардист, сценічний художник, який оформлював масові революційні свята, спектаклі, створював архітектурні проекти. У 1922 р. він починає співпрацю зі знаменитим театром Леся Курбаса «Березиль», у 1926 р. в Харкові реконструює для нього приміщення. В. Меллер був активним прибічником «культурного синтезу» — програми, котра повинна була об'єднати архітектуру, театр, кіно, простір, просвітництво. Отже, участь Вадима Меллера в обговоренні запорізького театру зовсім не була випадковою. Його тодішні естетичні та ідейні уподобання відобразилися у виступах.

До речі, архітектурна бригада, до якої входив В. Меллер, поділила Першу і Другу премії грандіозного міжнародного конкурсу на кращий проект Харківського театру музичного дійства, що відбувся у 1930 р. (2, С. 20–21; 3, С. 5–30). Театральна будівля нового типу мала відображати ідеологічне значення театру у розвитку радянської культури. Цей конкурс був напрочуд представницьким — подано 144 проекти, майже дві третини — іноземних авторів. Втім, практичних наслідків змагання кращих митців епохи не мало. Але новітні підходи до проектування театрів, які виявив саме харківський конкурс, знайшли своє продовження у проектних ідеях будівлі для Запоріжжя. Це трансформація глядацького залу та сцени, змінна форма самої сцени, активна участь глядачів у театральному дійстві, новітні сценічні та технологічні прийоми тощо (1, С. 78–84). Нагадаємо, що в цей період відбулися конкурси на проектування синтетичного театру в Новосибірську й Свердловську, оперно-драматичного театру в Ростові-на-Дону, нових за формою театрів в Мінську, Ашгабаді, Москві тощо. Всі напрацювання конкурсів, їхнє обговорення та проблеми були, безумовно, відомі українським архітекторам.

На відміну від історії кількох важливих конкурсів радянської епохи, пов'язаних з проектуванням театральних видовищних споруд, тема нереалізованого запорізького театру залишається майже невідомою ані історикам архітектури, ані історикам театру.

Збереглися протоколи двох нарад за 27–28 липня та 21 грудня 1930 р., які відбулися в Харкові — тодішній столиці УРСР. В липні на нараді були присутні архітектори, які працювали у проектному бюро НКВС: П. Альошин, М. Даміловський, В. Заболотний, Й. Каракіс, Л. Каток, Юровський, Н. Манучарова, А. Шеремет, Ф. Амосов, Л. Кисилевич, П. Хаустов, П. Савич, Г. Таранов, С. Венгеровський, Бельський, Гвоздецький, Зюзін-Зінченко, Головченко, Грінберг. Більша частина цих імен тією чи іншою мірою відома дослідникам радянської архітектури України, деякі з них успішно працювали в Києві. І майже всі названі особи були пов'язані з Павлом Альошиним — його давні колеги чи колишні студенти. Головував на нараді завідувач проектним бюро НКВС Ханзон, присутніми були й представник Харківської міськради Рязанцев, а також директор видовищних закладів Запоріжжя Островський. Оскільки представників громадських організацій на засіданні не було, нарада вважалася закритою.

Перше вступне слово було надано Павлу Альошину. І в першу чергу він відмітив, що архітектори отримують від замовників проектування застарілі завдання і програми. Тому Альошин запросив на засідання художника Вадима Меллера, режисера Леся Курбаса й актора Гната Юру, щоб краще зрозуміти потреби нового театру. Наскільки нам відомо, відгукнувся лише В. Меллер.

Один з учасників засідання — Рязанцев пропонував знищити сцену як конструктивний елемент театру, затиснутий з боків стінами; відійти від традиційної схеми ярусного розташування місць в залі з партером, бельєтажем, ложами тощо. За зразок мали братися давньогрецькі театри чи навіть Колізей.

Крім того, на новий театр покладалися завдання, які мали відобразитися й в архітектурі: «Наш театр нельзя рассматривать только как театр постановок, его нужно рассматривать как нечто такое, где может производится массовая сборная работа по воспитанию и перевоспитанию наших рабочих и трудящихся масс. Здесь должно происходит театральное образование, элементы массовой агитации (...) наша сцена... должна быть организатором массовой демонстрации» (4, арк. 9). Ця риторика цілком відповідала радянській програмі театру нового типу, яка поєднувала власне театр з іншими формами дозвілля радянської людини. Для цього призначалися також палаци праці, робітничі клуби, палаци культури тощо, що й сьогодні залишаються важливою ознакою, своєрідним маркером радянської дійсності.

Не випадково, враховуючи завдання максимально наблизити театр до пересічного глядача, учасники наради по запорізькому театру обговорювали можливість додати до нього функції цирку та мюзик-холлу. Пропонували також влаштувати кімнату радіо-постановок, звідки могло транслюватися все, що відбувається на сцені. У фойє мали показувати кіно. Новаторством проекту стало й те, що зал і сцена були між собою пов'язані. «Мы можем зрителя при любой постановке влить в самый театр и выключить». Три просценіуми давали можливість одночасно показувати три епізоди постановки. Вище зали проходила галерея, де режисер міг розмістити другий оркестр.

Докладно зупинився на роботі свого проектного колективу молодий Йосип Каракіс (1902–1988) — студент П. Альошина, що тільки у 1929 р. закінчив Київський художній інститут. Він був одним з головних розробників проекту і як архітектор дивився на справу реалістично: «Мы говорим о старом театре и новом театре, но довольствоваться областью фантазии нельзя. Это есть чистая фантазия, так как в теперешний момент, когда мы от старого театра не отрешились, он как факт существует и мы с ним... должны считаться (...)» (4, арк. 37). Можливо, до такого розуміння архітектора привів власний життєвий досвід, пов'язаний з театром: у 1918 р. юнак працював художником-декоратором Вінницького театру. Перші роки навчання в КХУ (це 1925–1926 рр.) також працював театральним художником під керівництвом М. Бурачека. Замість загальних ідеологічних розмірковувань Й. Каракіс хотів отримати суто практичні зауваження і рекомендації до поданого ескізного проекту, але врешті ніякої конкретики від учасників нарад не почув.

Об'єктивну точку зору на розвиток радянського театру висловив і молодий архітектор Володимир Заболотний (1898–1962) — один з найвідоміших учнів П. Альошина. Він справедливо відмітив, що швидко відійти від старих театральних форм не вдасться, бо немає нових за формою п'єс: «опера как таковая за один день не исчезнет и музыка, которая имеет свою историю и свои глубокие корни, в два счета не может быть отрезана от настоящего» (4, арк. 21–22).

Дуже цікавим виявився виступ художника Вадима Меллера. Підтримавши в цілому ідею створення театру нового типу та критикуючи театр, побудований на не-

пманських основах, він одночасно побоювався — цілком слушно, «что, увлекшись театром массовых действий, увлекшись громадным масштабом, мы легко можем заблудиться и превратить театр в такое здание, где значительную часть постановок будет почти невозможным осуществить из-за чрезмерных пропорций. Мне кажется, что в наше время создать единый тип советского театра, по-моему, очень трудно...» (4, арк. 39).

П. Альошин погодився з тезою В. Меллера, — шукаючи ідеальне вирішення всіх питань, не знайти відповіді, який саме театр будувати. Як завжди, Павло Федотович висловився помірковано, говорив про довготривалий перехідний період між старим і новими формами театру (4, арк. 52).

Вступивши в дискусію, головуючий Ханзон нагадав про економічну складову проекту. Якщо прийняти до уваги всі ідеї і побажання, то вартість будівництва ставала надвисокою — приблизно 14 мільйонів рублів за одними підрахунками і 25 мільйонів за іншими. Тобто ця сума перевищувала, приміром, вартість грандіозного Держпрому в Харкові, на будівництво якого у 1926–1928 рр. витратили 19 мільйонів. Цікаво, як Ханзон представляв собі майбутнє театрального мистецтва. Він вважав, що надалі не буде масового відвідування театрів, — вдома по радіо люди будуть слухати будь-яку п'єсу.

Завершуючи нараду, було обрано комісію, яка мала поїхати до Запоріжжя, щоб розглянути всі ескізи на місці. До її складу включили архітекторів В. Заболотного, Г. Таранова, Л. Кисилевича, художника В. Меллера, режисера Леся Курбаса та кількох представників влади.

Майже через півроку після змальованого засідання відбувся громадський розгляд проекту Запорізького театру. Засідання, як і попереднє, проходило в Харкові, за участю великої аудиторії. Першим дали слово П. Альошину. Про архітектуру зали театру мав доповісти Й. Каракіс, якому на виступ дали 30 хвилин.

П. Альошин знову розпочав з того, що видане інституту «Діпромісто» завдання на проектування з програмою довелося кардинально доопрацювати у зв'язку з новими поглядами на радянський театр в цілому. «Целый ряд художников Украины — Василько, Меллер, Курбас нами были привлечены к деятельному участию в этой работе... сегодня можем уже заявить, что старый театр ... совершенно непригоден для нового советского зрителя (...)» (4, арк. 63–64).

З доповіді П.Ф. Альошина ми дізнаємося, що проектанти отримали консультацію спеціаліста сцени (як його охарактеризував сам архітектор) Ервіна Піскатора (1893–1966), видатного німецького режисера-новатора ХХ ст. 1931 р. режисер-комуніст переїхав до СРСР. Разом зі знаменитим архітектором, ідеологом школи Баухауз Вальтером Гропіусом, він розробив проект «Тотального театру» в Берліні (1928 р., не реалізований). Отже, ми можемо трохи умовно порівняти проект театру для Запоріжжя з берлінським і зрозуміти, на які ноу-хау орієнтувалися творці радянського театру нового типу — амфітеатр глядацького залу, рухливі сцени, партер і майданчики для оркестру, екрани для кінофільмів, максимальна механізація процесів тощо.

Як новаторську ідею Альошин подає рішення, за яким невід'ємний елемент старого театру — каса як «придаток», винесений поза будівлю, всередині залишено лише зал і фойє. Для кас запроектували окрему будівлю, яка стояла на одній з театром площі і архітектурно була з'єднана з театральною спорудою. До завершення масштабного будівництва саме ці каси мали слугувати театром. Тобто ми можемо уявити розмір цих кас і задуманий масштаб в цілому. Три фойє спроектували так, щоб там можна було легко монтувати макети, експонати, фотографії, «где зритель перед спектаклем как бы начиняется тем, что он должен увидеть» (4, арк. 83).

Й. Каракіс трохи детальніше розповів про систему з трьох сцен — звичайної, розвинутого просценіуму та арени, яка давала можливість ставити просторові постановки. «Арена запроєктирована не стационарно, а в зависимости от потребностей, она механическим образом открывается в полу...» (4, арк. 88). Місця розташовувалися амфітеатром, щоб глядачі могли побачити вистави зверху.

Під час вистави, в разі необхідності, відбувалися різноманітні переміщення партеру, який складався з кількох платформ, що рухалися. З основної сцени також можна було перейти в разі необхідності на арену. Ще одним нетрадиційним рішенням стало влаштування місця для демонстрацій — проходу крізь зал шириною 4 м, для чого також треба було переміщувати арену. В цілому вся ця механізація сьогодні здається занадто складною, хоча в архітектурі розважальних закладів, починаючи з останньої третини ХХ ст., ми знаходимо приклади окремих трансформацій театрального й концертного просторів.

Крім традиційних для театру допоміжних приміщень, автори запорізького театру додали фізкультурний зал, бібліотеку, читальню, та спеціальну кімнату для рефлексіологічної лабораторії — для вивчення глядача та актора. Після двох проголошених доповідей надійшло чимало питань — як загального характеру, зокрема, про вартість будівництва, так і щодо уточнення дрібних технічних деталей.

Зображень майбутнього театру ми не маємо. Втім, вочевидь, будівля була вирішена у формах конструктивізму, що починався як новаторський авангардний рух в архітектурі, а на 1930 р. був пануючим стилем. Про це свідчить і оцінка образу театру, надана одним з учасників Т. Романицьким: «Я мушу звернути увагу на зовнішній вигляд театру. Коли ми проходимо мимо театру за старої доби, ми відчуваємо настрій храму, коли ми зупиняємося біля нового театру, радянського театру, ми відчуваємо настрій гарний, сильної міцної фабрики і це надзвичайно добре» (4, арк. 93).

Порівнював сцену з виробництвом і В. Меллер, підкреслюючи, що дореволюційні інтимні драми, які глядач старого театру немов бачив у шпарину замка, геть застарілі і непотрібні новому суспільству. «Заканчивая, я хочу сказать следующее: я считаю, что этот проект является в высшей степени интересным, авторы проявили большую изобретательность, поскольку я являюсь до некоторой степени соавтором в смысле некоторых указаний, я удивлен, что авторы в сравнительно короткое время овладели сложной задачей» (4, арк. 100).

Завершив обговорення Й. Каракіс, підкресливши, що автори подали не закінчений проект, а тільки ескіз, основну схему, яка перебачала ідеологію театру. Він зауважив, що театр на 1800 глядачів не може вважатися театром соціалістичного типу — для того має бути не менше 5000 місць. Вочевидь, архітектор рівнявся на деякі аналогічні зразки, що були на слуху в професійному середовищі. Приміром, театр у Харкові розраховувався на 4000 глядачів, Палац культури Пролетарського району Москви — на 6000, театр у Свердловську (нині — Єкатеринбург) — взагалі на 8000. Саме цей конкурс виявив нереальність багатьох мрій про новий масовий театр, тому незабаром програми конкурсів почали переглядати в бік зменшення об'ємів та спрощення вимог (1, С. 81).

Друга нарада з розгляду проекту запорізького театру закінчилася прийняттям позитивної резолюції — більшість присутніх її підтримали, проти ніхто не висловився (4, арк. 123).

На завершення нашої розвідки важливо підкреслити, що збережені виступи, хоч і різні за глибиною та розумінням проблеми, зафіксували не лише історію проектування однієї театральної будівлі, а відобразили серйозні концептуальні пошуки у створенні видовищних споруд радянської епохи. Театр в Запоріжжі на 1800–2000

глядачів у цьому сенсі мав стати зразковим і одночасно слугувати експериментальним майданчиком розвитку нового видовищно-театрального пролетарського мистецтва. Сьогодні озвучені у виступах ідеї та пропозиції звучать так само утопічно, як і в першій третині ХХ ст., незважаючи на модернізацію в наш час театру та інших видовищ в цілому.

Література:

1. Дудка О.М. Розвиток формотворення театральних будівель під впливом творчих конкурсних ідей 1920-1930-х років // Вісник національного університету «Львівська політехніка». Архітектура. — 2016. — № 856.
2. Кучеренко З.В. Вадим Меллер. — К., 1975.
3. Петрова Ольга. Експресивний конструктивізм Вадима Меллера // Каталог виставки Національного художнього музею України «Пригоди авангарду. Вадим Меллер. Ніна Генке-Меллер. Ніна Ветрова-Робінсон». — К., 2005.
4. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ). Ф.8.— Оп.1.— Спр.248.
5. ЦДАМЛМ. Ф.8.— Оп.1.— Спр. 501.

УДК 78.01+ 78.06+781.1«ХХ»

Анна Приходько /Київ/

РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО АВАНГАРДУ ХХ СТОЛІТТЯ: СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Реалізація рецептивної стратегії, спрямованої на освоєння культурної спадщини, в тому числі мистецтва авангарду, у кожний історичний проміжок часу відбувається по-різному. Створюючи твір як певний тип авторського висловлювання митець задає рецептивну стратегію — «структурно-сміслову установку твору, що обмежує інтерпретаційний вибір читача на рівні експлікації (дешифрування мовних та метатекстуальних кодів) і водночас позначає парадигму герменевтичних показників для спрямованості розуміння (Г. Г. Гадамер), що в кінцевому підсумку сприяє виникненню „складної гри позиціями“ (Ю. М. Лотман) між текстом і сприймаючою свідомістю» (З, С. 16). Формуючи рецептивні стратегії, автор орієнтується на імпліцитного читача, який володіє певним культурним досвідом і може надати правильну (адекватну) інтерпретацію авторському задуму. Іншими словами, рецептивна стратегія провокує читача на діалогічне створення власних моделей сприйняття художнього твору.

Оскільки, відповідно до теорії рецептивної естетики, категорія цінності твору є історично змінною, а сам твір сприймається як історично відкрите явище, у кожному історичному проміжку часу будуть виникати все нові, часом зовсім протилежні, рецептивні моделі.

Створення цілісної картини побутування музичного авангарду ХХ століття дозволить розширити межі сприйняття означеного мистецького напрямку в контексті тогочасного соціокультурного процесу і простежити зміни рецептивних моделей у залежності від суспільно-політичної ситуації та власних слухацьких переваг.

XX століття стало дійсно переломним в історії художньої культури. У музичному мистецтві минулого століття відбулося чимало змін: насамперед, це експерименти з композиційно-технічною мовою, відмова від мелодичної лінії, розбіжність слухового матеріалу із нотованим (візуально партитура тотально-серіального або мікрополіфонічного твору сприймається як поліфонічна тканина, в той же час на слух це неможливо розпізнати), багатопараметровість композиції. Відзначимо також відсутність емоційного контакту з виконавцем у творах «технічної» музики, записаних на звуконосії, велику кількість напрямків та технік (серіалізм, алеаторика, сонористика, просторова музика і т. ін.), які вимагають залучення різних механізмів сприйняття та викликають складнощі не тільки непідготовленими слухачами, а й деякими професіоналами.

Змінилася не просто техніка як система виразних засобів, не просто розширився діапазон образних, жанрових та інших можливостей музики. Поступово змінилася сама її естетика, сутність, уявлення про те, що таке музика взагалі. До нових прийомів у техніці музичної композиції XX століття передусім зараховують додекафонно-серійну техніку, принципи серіалізму, стохастичного методу композиції, конкретної та електронної музики. Зазвичай, умовно ці техніки відносяться до надбань авангарду першої та другої хвилі. Стосовно українського музичного авангарду подібна періодизація є спірною: «перша хвиля», як така, у музичній культурі України не отримала настільки яскравого вираження, як аналогічне явище у західноєвропейському музичному мистецтві. У додекафонній техніці працювали, зокрема, композитори Галичини: С. Туркевич-Лукіянович, Т. Маєрський, Т. Кассерн, Ю. Коффлер. Освіту вищезазначені митці отримали в Європі, наслідуючи західну традицію. С. Туркевич-Лукіянович багато часу провела у Відні (відвідувала лекції А. Шонберга), — природно, що музичне життя столиці Австрійської імперії позначилося на її творчості. Композиторка повернулася до Львова у 1934 році, а 1944 року назавжди покинула Україну. Т. Маєрський закінчив консерваторію Галицького музичного товариства (1911) та Лейпцигську консерваторію (1913). На долі композитора відбувся сумнозвісний 1948-й рік, але незважаючи на звинувачення у «формалізмі», Маєрському вдалося залишитися професором Львівської консерваторії, де він працював з 1927 року. Т. Кассерн здобував освіту в консерваторії польського музичного товариства у Львові, далі у консерваторії в Познані (1926), пізніше емігрував до Америки. Ю. Коффлер, учень А. Берга, навчався у Віденській консерваторії (1924). Примітним видається факт започаткування Ю. Кофлером у Львівській консерваторії, де він працював з 1925 року, курсів атональної музики.

Також доволі умовно можна розглядати творчість українських модерністських композиторів як частину нового європейського мислення. І. Савчук характеризує тенденції українського музичного модернізму наступним чином: «У 1920-ті таких актуальних моделей (адаптованих під мистецький ужиток. — І. С.) було кілька: „під Скрейбіна“ (ранній Лятошинський, Ревуцький, частково Косенко), „під Рахманінова“ (Косенко), „під Вагнера“ (Людкевич), „під Дебюссі“ (Якименко), „під Пуччіні“ (Барвінський), „під ново-віденців“ (Ю. Коффлер, частково Б. Лятошинський). Завдяки різноманітним стильовим орієнтаціям ... то був вельми важливий період прискореного опанування сучасного естетичного досвіду, „вписування“ самих себе в європейський музичний контекст» (13, С. 64).

Тож, український музичний авангард першої хвилі не сформувався як самобутня течія, і виявлявся лише подекуди у творчості окремих митців (Т. Маєрського, Т. Кассерна, Ю. Коффлера, С. Туркевич-Лукіянович).

Композитори нового покоління, відомі як представники об'єднання «київський авангард» (В. Сильвестров, В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Загорцев, В. Паце-

ра, П. Соловкін, та ін.), вже давно стали класиками української музики. Не завжди в їхніх творчих інтенціях, особливо авангардного періоду 1960–70-х рр., вбачалася естетична вартість. Цьому сприяли як політико-ідеологічні чинники, що багато в чому визначали хід розвитку українського мистецтва (в тому числі музичного), так і сама складність сприйняття музичного авангарду, особливо невідповідними, інформаційно-ізолюваними слухачами тогочасної УРСР.

В українському музичному авангарді 1960–70 х років спостерігаються паралелі з тенденціями авангардного руху, характерними для першої та другої хвиль європейського авангарду, але з розривом подекуди майже у 50 років (табл. 1).

Таблиця 1

ХРОНОЛОГІЯ АВАНГАРДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ЗАХІДНОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

| Західний авангард | Рік написання | Український авангард («київський авангард») | Рік написання |
|--|---------------|---|---------------|
| Додекафонно-серійна техніка | | | |
| А. Веберн, Оркестрова п'єса №1 (без опусу) — історично перший відомий твір, в якому використовується додекафонно-серійна техніка | 1913 | В. Сильвестров, П'ять п'єс для ф-но | 1961 |
| | | В. Сильвестров, Quartetto piccolo | 1961 |
| | | В. Сильвестров, Тріо для флейти, труби і челести | 1962 |
| | | В. Сильвестров, Містерія для флейти і шести ударних груп | 1962 |
| | | Л. Грабовський, Характерні п'єси для ф-но | 1962 |
| | | В. Годзяцький, ф-но цикл Автографи | 1962–1963 |
| Пуантилізм | | | |
| А. Веберн, Струнне тріо, ор. 20 — основи пуантилізму | 1927 | В. Годзяцький, Весела сюїта (№3 Скептик) | 1962 |
| Конкретна музика | | | |
| П. Шеффер, Концерт шумів | 1948 | В. Годзяцький, 4 етюди для магнітофона | 1964 |
| Електронна музика | | | |
| К. Штокхаузен, Етюд I і Етюд II — перший електронний твір | 1953–1954 | В. Годзяцький, Софія Київська муз. до к/ф | 1966 |
| | | В. Годзяцький, музика до м/ф Камінь на дорозі | 1968 |
| Стохастичний метод композиції | | | |
| Я. Ксенакіс, Метастазис | 1954 | Л. Грабовський, Гомеоморфії для ф-но | 1968–1969 |
| Інструментальний театр | | | |
| Дж. Кейдж, Водяна музика | 1952 | В. Сильвестров, Драма (елементи інструментального театру) | 1970–1971 |

Орієнтація представників «київського авангарду» на засвоєння новітніх композиторських методів музичного вираження багато в чому визначалася політико-ідеологічним середовищем, яке безпосередньо впливало на розвиток українського мистецтва з початку ХХ століття. Саме у цьому вбачається причина наслідувального характеру творчості «київських авангардистів» в контексті західного радикального руху.

Нечисленні атонально-додекафонні інтенції С. Туркевич-Лукіянович, Т. Маєрського, Т. Кассерна, Ю. Коффлера на початку другої половини ХХ століття ще залишалися невідомими. Не дивно, що першим українським додекафонним твором вважається «П'ять п'єс» для фортепіано (1961)¹ В. Сильвестрова, тоді як першим світовим використанням даної техніки значиться «Оркестрова п'єса №1» (1913) А. Веберна. На думку Г. Мокреєвої, перше використання додекафонії сталося у «Фортепіанному квінтеті» (1961) В. Сильвестрова. Дослідниця вважає, що «про якийсь вплив (ново)віденської школи не може бути мови, оскільки до моменту закінчення свого Квінкету Сильвестров абсолютно не знав їхньої музики, якщо не вважати прослуханого по радіо під час трансляції з „Варшавської осені 1960“ Концерту для 9-ти інструментів тв. 24 Веберна» (11, С. 252). Г. Мокреєва дотримувалася думки, що «до цих нововведень композитор прийшов шляхом інтуїції» — так само, як і до дванадцятитонової техніки в наступному творі «П'ять п'єс для фортепіано» (там само, С. 252). Але із спогадів самого В. Сильвестрова дізнаємося, що п'єси були домашнім завданням, «яке ми виконували, коли проходили серію першого роду» (1, С. 35)². У тому ж 1961 р. В. Сильвестровим написано (теж у додекафонній техніці) твір «Quartetto пікколо». Потім створені «Тріо для флейти, труби і челести» (1962) та «Містерія для флейти і шести ударних груп» (1962) з використанням серійно-додекафонної техніки композиції. 1962 року з'явилися «Характерні п'єси» для фортепіано Л. Грабовського, а у 1962–1963 роках В. Годзяцьким написано, переважно в додекафонній техніці, фортепіанний цикл «Автографи». Пізніше, 1965 року В. Загорцев написав кuartет «Об'єми» з використанням серійної техніки.

Прийоми електронної музики вперше в Україні почав застосовувати в музиці до мультфільмів та кінофільмів В. Годзяцький, — це була єдина можливість розкрити художній задум за допомогою використання «антимузичних» засобів виразності. «Чотири етюди для магнітофона» (1964)³ — перший новаторський експеримент В. Годзяцького у практиці «конкретної музики» (нагадаємо, що «народження» конкретної музики відбулося в 1948 році, з появою «Концерту шумів» П. Шеффера). Одним із перших в Україні В. Годзяцький звернувся до полістилістики («Сюїта для 4-х віолончелей»; назви частин: «Веселун», «Мрійник», «Скептик», «Ледар»).

На творчості «київських авангардистів» позначилася захопленість музикою К. Штокхаузена. В. Сильвестров зізнавався, що в симфонії для камерного оркестру «Спектри» (1965) йому «не вдалося досягти тієї відчуженості, яка була у Штокхаузена. Я ним тоді захоплювався» (1, С. 36). Інтересу до творчості німецького композитора не приховував і В. Годзяцький — композитор згадував: «Вивчення дванадцяти-

¹ У творі, окрім додекафонної техніки, присутні елементи пуантилізму (П'єса №3).

² Недостатню інформованість в арсеналі композиційно-технічних засобів і естетичних тенденцій західного авангарду українські композитори компенсували власними силами: І. Блакков листувався з І. Стравінським, Е. Варезом, П. Хіндемітом, П. Булезом, К. Штокхаузенем; В. Годзяцький самостійно перекладав підручник з додекафонної техніки письма — «Керівництво по композиції з 12-ма тонами» Х. Єлінека та «Вправи з контрапункту, заснованому на дванадцятитоновій техніці» Е. Кшенека, за допомогою яких «київські авангардисти» знайомилися із серійною технікою композиції.

³ У редакції 1965 року — «Чотири домашні скерцо для побутових предметів та фортепіано»: 1. Полтергейст розважається; 2. Емансипована валіза; 3. Реалізація квартири 29/1; 4. Антисвіт у «скрині» (під «скринією» автор мав на увазі фортепіано).

тонової системи та творів К. Штокхаузена позначилися на всіх творах тих років, які складають основу, ядро моєї композиторської діяльності» (7, С. 54).

Надихнувшись музикою і композиційною системою Я. Ксенакіса, Л. Грабовський створив цикл «Гомеоморфії» (1968–1970)⁴. Про зародження власного творчого методу алгоритмічної композиції композитор пізніше напише: «Коли я збирався писати „Гомеоморфію“, уявляв собі потужні звукові блоки, конгломерати, які насуваються, витісняють, валяться один на одного. Але як все це втілити? Допомогла математика. <...> Це і є алгоритмічна композиція. <...> Почав цей напрям <...> Яніс Ксенакіс, а я продовжую його розвивати трохи в іншому аспекті» (6).

У такий спосіб «молодь, яка щойно звільнилася від диктату вузівських програм і не встигла ще заразитися державним конформізмом» (5, С. 4), опановувала досягнення західноєвропейського авангарду, знаходячи своїх прихильників та виробляючи власні принципи комунікації з реципієнтами.

Незважаючи на культурний підйом УРСР, позначений рухом «шістдесятництва», «Україну того часу столичні сноби сприймали виключно як країну популярного фольклору, але без будь-якої вартісної професійної музики, літератури, живопису чи кіно...» (2, С. 110). «Сенсаційна репліка „На Україні з’явилися додекафоністи!“ <...> викликала остовпіння, здивовану недовіру, а потім — гомеричний регіт московських композиторів, присутніх на одному зі своїх засідань», — згадував Л. Грабовський (там само, С. 110).

«Пережити нам довелося чимало, адже музика наша сприймалася більш ніж негативно. Так, тодішній ректор Київської консерваторії А. Штогаренко та інші називали нас „апологетами буржуазної ідеології“. У такому ж наклепницькому дусі друкувалися про нас статті в пресі», — ділився спогадами В. Загорцев (9, С. 8). Загалом рецепція творчості «київських авангардистів» у радянському музикознавстві залежала від пануючих ідеологічних постулатів, тому майже у кожній публікації чи доповіді увага акцентувалася на відповідності твору ідейним засадам соцреалізму. Приміром, у «Редакційних бесідах» журналу «Советская музыка» (1970) лейтмотивом звучать апеляції до відсутності «ідейності» у мистецтві «київських авангардистів»: «Мені здається, що у В. Сильвестрова просто немає відповідальності за свою продукцію. У його музиці <...> немає ідеї, немає справжньої художності. Навіть якби хтось знайшов в „Спектрах“ красиві форми, це не додало б їм суспільно корисного значення» (М. Михайлов) (10, С. 13); «У творчості В. Сильвестрова <...> упускається головне — ідейність і змістовність мистецтва» (А. Штогаренко) (14, С. 25).

У подібних звинуваченнях, позначених впливом ідеологічних стереотипів радянського мистецтвознавства, інструментом впливу на потенційного реципієнта ставала музична критика. Ідеологічна ангажованість рецепції мистецьких радикальних проявів актуалізувала проблему слухачької рецепції. У ситуації інформаційного дефіциту «горизонти очікувань» слухачів часто формувалися під впливом офіційних видань, зорієнтованих на «боротьбу із формалізмом» та «ідеологічно невизначеністю». Не дивно, що один із нечисленних концертів, у програмі якого значилися твори «апологетів буржуазної ідеології», публікою був сприйнятий неоднозначно⁵. «На цьому концерті було досить багато відвідувачів, які вели себе по-різному: одні посміхалися, вставали й виходили із залу, інші уважно дослухали програму до кінця», — писав С. Лісецький (8, С. 211), якому музика, що звучала, також здалася тоді занадто дисонантною та складною для сприйняття.

⁴ «Гомеоморфії 1–2» (1968–1969) для фортепіано, «Гомеоморфія 3» (1968–1969) для 2-х фортепіано, Гомеоморфія 4 (1970) для великого симфонічного оркестру.

⁵ Йдеться про концерт з творів К. Дебюссі, А. Шонберга, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, що відбувся 17 грудня 1966 р. у Київській філармонії.

1970-ті роки для композиторів «київського авангарду» позначилися періодом «замовчування». Навіть Кантата на вірші Т. Шевченка В. Сильвестрова майже двадцять років чекала своєї прем'єри на батьківщині. Композитор зізнавався: «Коли я створив цю кантату, я пройшов усі кола пекла щодо хорових колективів...» (1, С. 96). Справді, чотири хормейстери відмовили В. Сильвестрову у виконанні твору: «Прийдіть, я Вам покажу, що це неможливо заспівати» (там само, С. 97). Але окрім виконавської складності, у долі «Кантати» велику роль відіграло тогочасне політико-культурне середовище. Ще з 1960-х, у відповідь на активну культурну діяльність нової генерації митців-шістдесятників (серед яких і композитори «київського авангарду», в тому числі В. Сильвестров), почався моральний тиск та офіційне замовчування. Через звинувачення у «формалізмі» та «бездієвності» перед «апологетами буржуазної ідеології» закрилися концертні зали та двері видавництв. «Шістдесятництво» було розгромлене чередою арештів (І. Світличний, Є. Сверстюк, В. Стус, В. Марченко та ін.). Багато хто з митців на довгі роки виявився видаленим з літературного та мистецького процесів.

Шевченківські тексти, використані у Кантаті, зокрема, у другій і третій частинах («За горами гори», «А поки що — мої думи»), — це уривки з поеми «Кавказ». Як відомо, поема була присвячена знайомому Т. Шевченка — офіцеру Якову де Бальмену, який загинув на Кавказі, відстоюючи чужі для українця інтереси імперської армії. У творі викривається злочинність російського імперіалізму, оспівуються жертви царського режиму та зображується нескорений народ. Можна провести паралель із дисидентським рухом української інтелігенції (у тому числі рухом «шістдесятників»), яка намагалася відстоювати свободу художньої творчості, боролася з національним поневоленням, але на початку 1980-х років була «розгромлена» владою. Навряд чи, підбираючи вірші, композитор свідомо намагався створити цю паралель, але важко уявити, що «дух часу» не вплинув на творчу особистість митця, на процес та результат створення ним художніх цінностей. В. Сильвестров прекрасно розумів, що проблема концертного життя Кантати — не лише у виконавській складності: мало місце ще й політичне підґрунтя, пов'язане саме з шевченківськими текстами.

Кантата була виконана без відома автора лише у 1990-х роках голландським хоровим колективом. Українська прем'єра відбулася у 1995 році (хорова капела «Думка» під орудою Є. Савчука). 2009 року Кантата виконувалася в Естонії талліннським хором духовної музики «Orthodox Singers» під орудою В. Петрова. Виконавці були запрошені із Санкт-Петербурзьких колективів та ризької опери: «Сил власних солістів, — за словами диригента, — не вистачило б, щоб осилити задум твору» (12, С. 11). Подібна доля спіткала В. Сильвестрова, В. Загорцева, А. Нікодимовича (окрім невиконання творів, митця було звільнено з викладацької посади у Львівській консерваторії; не маючи коштів на існування, наприкінці 1970-х він емігрував у Польщу) та інших «шістдесятників», твори яких звучали у багатьох країнах Європи і США, але залишалися невідомими в Україні аж до 90-х років.

Загалом як виконання, так і дослідження творчості композиторів-«шістдесятників» радянським мистецтвознавством тривалий час залишалися поза увагою через невідповідність їхніх мистецьких інтенцій вимогам пануючої ідеології соціалістичного реалізму. Лише з початком лібералізації мистецького простору у 1990-ті роки (зі зміною соціально-політичного контексту) почала створюватися рецепція, вільна від засилля постулатів соцреалізму.

Досліджуючи доробок «київських авангардистів», О. Зінькевич однією з перших заклала фундамент якісно нової рецептивної моделі, що базувалася на дослідженні естетичної складової твору із залученням знань світової гуманітаристики. Нагадаємо, дослідниця однією з перших опублікувала стенограми засідань-цьку-

вань авангардистів (147). Піднімаючи питання щодо визначення українського авангарду як такого, О. Зінькевич дійшла висновку, що бунтарство «шістдесятників» виражалось «насамперед у використанні заборонених видів композиторської техніки, засуджених як ворожі» (4, С. 144). Культурі українського музичного авангарду 60-х, на думку О. Зінькевич, притаманна «полярність офіційній культурі», що «проявляється в усьому: вона не обслуговувала державу, реалізуючи свободу вибору; орієнтувалася <...> на автокомунікацію» (там само, С. 147).

Незважаючи на соціокультурно-політичну ситуацію, спрямовану на боротьбу з формалізмом, переслідування та утиски «відступників» від соціалістичного реалізму, діяльність «київських авангардистів» все ж таки була орієнтована на західні авангардні тенденції. Тому, на наш погляд, під українським «авангардом» (не стільки в сенсі радикальності музичної мови, скільки у радикальності дій) передусім мається на увазі активне протистояння політиці тоталітарного режиму у відстоюванні власних художніх інтересів. Крім того, у загальному контексті української музики того часу твори «київських авангардистів» мали статус радикальних.

Отже, основними детермінантами соціокультурного простору українського музичного авангарду 1960–70-х рр. виступали:

- політико-ідеологічне середовище, що безпосередньо впливало на розвиток українського мистецтва протягом усього ХХ століття. Саме в цьому бачиться причина наслідувального характеру творчості «київських авангардистів» в контексті західного радикального руху;

- альтернативний інтелектуально-духовний простір, сформований світоглядом «шістдесятників», що дозволяє обумовити діяльність композиторів не як творців авангарду (маючи на увазі відповідні композиційно-технічні засоби), а як таких, що творять в «ситуації авангарду» (Д. Мілько) — на рівні ідейних і естетичних пріоритетів;

- соціально-політичні та культурно-ідеологічні умови існування «шістдесятників» (у тому числі й композиторів «київського авангарду»). Незалежно від власного бажання кожен митець залишається пов'язаним із проблемами свого часу та своєї країни, беручи участь мистецтвом у загальному соціокультурному бутті держави.

Рецепція українського авангарду останньої чверті ХХ століття відбувалася переважно з позицій, відповідних до вимог соцреалізму, і лише зі зміною соціокультурного середовища, вже у незалежній Україні почали складатися нові рецептивні моделі. Часова дистанція зумовлює зміну горизонту читацьких очікувань та сприйняття творчості на принципово нових концептуальних засадах.

Література:

1. Валентин Сильвестров. Дождаться музыки. [Текст] Лекции — беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. — К. : Дух і Літера, 2010. — 368 с.
2. Грабовский Л. «Фрол Скобеев» (воспоминания об Игоре Блажке) [Текст] / Л. Грабовский // Музыкальная академия. — 2012. — № 1. — С. 108–111.
3. Давыдова Е. М. Рецептивная стратегия в драматургии [Текст] / Е. М. Давыдова // Вестник РГГУ. — 2010. — № 2 : Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». — С. 15–27.
4. Зінькевич Е. Новая украинская музыка в системе национальной культуры [Текст] / Е. Зінькевич // Collegium. — 1994. — № 1. — С. 143–148.
5. Зінькевич Е. Український авангард [Текст] / Е. Зінькевич // Музика. — 1992. — № 4. — С. 4–5.
6. Кириловська Т. Леонід Грабовський: «Я лише починаю жити!» : [інтерв'ю с Л. Грабовським] [Електронний ресурс] / Т. Кириловська. — Режим доступу : <http://molbuk.ua/vnomer/kultura/31218-leonid-grabovskijj-jalishepochinajuzhiti.html>
7. Кузик В. Один із «бунтівної п'ятірки» 1960-х : [композитор Віталій Годзяцький] [Текст] / В. Кузик // Музика. — 2012. — № 1. — С. 52–57.
8. Лісецький С. Й. Українську музику 60-х років ХХ століття грає піаніст Борис Де-

- менко [Текст] / С. Й. Лісецький // Наукові статті. Рецензії. Навчально-методичні матеріали. — К., 2009. — 276 с. 9.
9. Ми — з шістдесятих [Текст] // Музика. — 1989. — № 2. — С. 6–9.
10. Михайлов А. В. Некоторые мотивы музыкального авангардизма [Текст] // Искусство и общество / А. В. Михайлов. — М. : Наука, 1978. — С. 66–83.
11. Мокреева Г. Статьи, письма, воспоминания [Текст] / [Сост. И. Блажков]. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. — 500 с.
12. Репсон К. Кантату на слова Тараса Шевченко споют без акцента / К. Репсон // Postimees. — 2009 (7 апреля). — С. 11.
13. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення. [Текст] / І. Б. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — 156 с.
14. Штогаренко А. Редакционные беседы [Текст] / А. Штогаренко // Советская музыка. — 1970, № 7. — С. 25.

УДК 778.038.071.1 ДЕСЛАВ (477+44)

Анастасія Канівець /Київ/

УКРАЇНСЬКА ДІАСПОРА У СВІТОВОМУ АВАНГАРДІ (ЕЖЕН ДЕСЛАВ)

І. БІОГРАФІЧНА ДОВІДКА

Непересічною постаттю в історії світового кіноавангарду був Ежен Деслав (20.12.1899, с. Таганча Канівського повіту Київської губернії — 10.09.1966, Ніцца (15, С.22)). Справжнє його ім'я — Євген Слабченко. І народився він в родині Єлизавети Іванівни й Антона Федоровича (рахівника Мартинівського бурячно-цукрового заводу (8, С. 27)) Слабченків.

З початку Української революції юнак став активним її учасником. Займався громадською діяльністю (зокрема, був одним з фундаторів пластунського руху в Білій Церкві), потрапив в оточення Симона Петлюри і Володимира Винниченка, брав участь в антигетьманському повстанні Січових Стрільців. Далі — невелика, проте важлива для долі майбутнього митця «дипломатична» сторінка. 11 січня 1919 р. він стає другим аташе у складі Надзвичайної дипломатичної місії УНР в США, виїжджає з України, проте візу на в'їзд до країни не одержує (тоді це не було чимось надзвичайним) і 1 липня 1919 р. наказом міністра закордонних справ УНР Володимира Темницького офіційно звільнений. Слабченко лишається в Європі, живе у Відні, Празі, Подебрадах (1920–1923 рр.), з Володимиром Гайдовським-Потоповичем і Юрієм Гончарівом-Гончаренком бере участь в організації пластунських дружин. Далі їде до Франції, де деякий час заробляє на прожиття, працюючи робітником на автомобільному заводі «Рено» (8, С. 27–28).

Втім, незабаром відбувається перехід до кіногалузії. У квітні 1924 р. Слабченко закінчує курси кіномеханіків, а навесні 1925 р. стає слухачем російської навчальної



Євген Деслав

кіностудії (до її закриття восени того ж року). Серед викладачів були як представники російської еміграції, так і французькі кінематографісти, зокрема представник «першого авангарду» Жан Епштейн. Останній навчив майбутнього режисера користуватися виражальними засобами кіно — монтажем, крупним планом, подвійною експозицією, оптичною деформацією, нестандартними прийомами монтажу тощо (8, С. 28).

Ще під час навчання Євген Слабченко опановує ремесло журналіста, готуючи повідомлення для розділу кінохроніки емігрантської газети «Русское время» (весна 1925 — літо 1926 рр.). Слід думати, співпраця з часописом розпочалася завдяки редактору — киянину Олександрові Філіпову (8, С. 27–28). Як журналіст Слабченко мав своє обличчя: ексклюзивна інформація з кінематографічних «кулуарів», де він був «своїм»; лаконізм в поєднанні з темпераментом і виразним авторським ставленням до матеріалу; схильність до самореклами (17, С. 223–225). В тій чи іншій мірі ці риси проявлятимуться і в його творчій і громадській діяльності. Журналістський досвід же згодиться і згодом, при співпраці з Всеукраїнським фотокіноуправлінням: у 1927 р. емігрант стане кореспондентом журналу «Кіно», дописуватиме й до інших українських видань. Писатиме і для інших країн, зокрема для спеціалізованих часописів Праги, Софії, Бухареста (17, С. 225)).

Втім, журналістикою він не обмежується: у 1926 р. працює в театрі — електротехніком і декоратором (у паризькій Опері), помічником режисера (в театрі Жоржа Пітоєва), встигає тримісяч провчитися на юридичному факультеті Сорбонни, нарешті, стає одним з організаторів Монмартрського гуртка з вивчення кіномистецтва. З тих пір професійне життя Євгена Слабченка-Деслава буде пов'язане з кіно (8, С. 28).

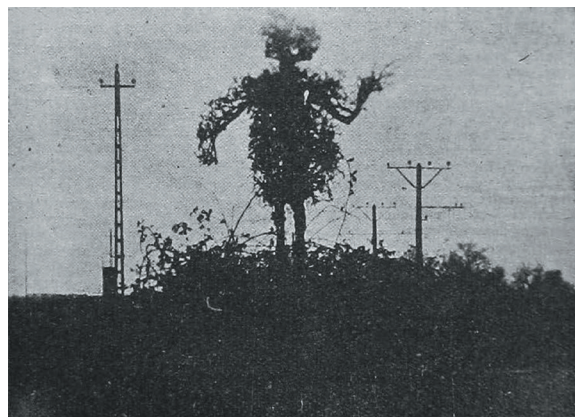
У 1928 р. з'являються «Марш машин» та «Електричні ночі», що принесли Євгену Деславу світову славу. 1929 р. виходить «Монпарнас», слідом — низка інших яскравих робіт. Втім, сталося так, що митцю чимало довелося працювати на чужих проєктах; зокрема, він працював другим режисером, активно займався озвучуванням (наприклад, перевів низку німих кінокартин у звукові для французької кінокомпанії (14, С. 5). Кінематографіст сам писав про себе у листі до Є. Бачинського: «Я маю в Європі репутацію доброго кінотехніка (фільмовий декупаж, мізансцена, дубляж і монтаж)» (7, С. 19). Підтверджувала ці слова й преса: «Його хист і любов до праці стали легендарні та забезпечили назавше йому добре місце в цій корпорації». Не кидає Деслав і журналістську й літературну діяльність (наприклад, готує збірку нарисів про кінематографічний Париж «Сінеасти і Ведети» українською мовою). Бере участь в громадській діяльності діаспори: живучи на французькій Рив'єрі, стає уповноваженим Українського Червоного Хреста і бере участь у допомозі українцям за кордоном (1).

В роки Другої світової війни режисер у пошуках роботи потрапляє в Іспанію, працює для Спілки «Середземноморське кіно» в Мадриді та в Швейцарії, продовжує писати. Згодом повертається до Франції. У повоєнний час відкриває для себе новий вид культурницької діяльності. Відвідавши в надії на роботу Канаду, він побував в Осередку української культури і освіти у Вінніпегу, що мав свої архів, бібліотеку й музей. Це підказало ще один шлях збереження й популяризації української культури. Митець із запалом збирає пов'язані з Україною книжки й документи, незабаром формує чималу колекцію україніки (8, С. 29–31). До кінця життя Євген Деслав поєднує мистецьку та громадську діяльність. Втім, в історію він увійшов передусім як кінематографіст.

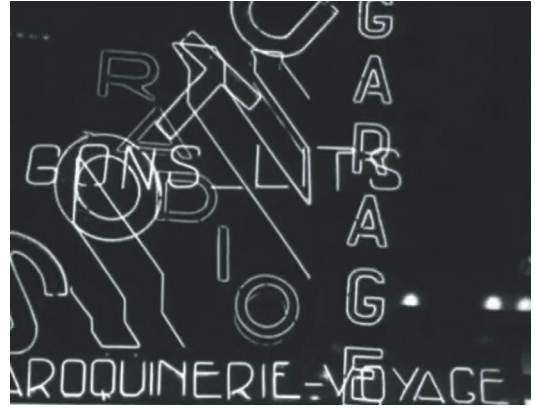
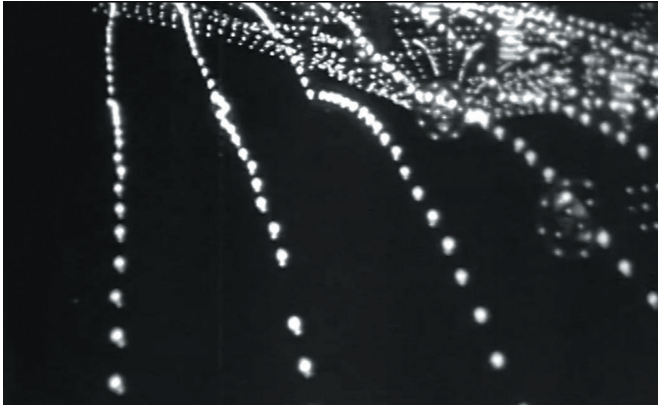
II. ФІЛЬМИ ЕЖЕНА ДЕСЛАВА ЯК ЗРАЗОК КІНОАВАНГАРДУ

У своїй статті в часописі «Фільмліга» 1928 року Деслав ділився своїм баченням кіно, що охопило низку принципових засад кіноавангарду: «Я вважаю монтаж віссю кінематографічного мистецтва (...) Досягти нервів глядача найшвидше, найефективніше і найсильніше — ось завдання монтажера. Я рішуче прийняв «монтаж атракціонів» нових російських кінематографістів. Я намагався повністю звільнитися від літератури та театру. Я намагався робити тільки кіно, чисте кіно...» (21). Роком раніше вийшов його «Марш машин», що цілком відповідав новим засадам. Це кількахвилинна композиція з крупних планів працюючих механізмів, поєднаних ритмом і свого роду візуальними «римами». Деслав так коментував свій фільм: «Ритм образів зменшує до нуля ту їхню складову, що є документальною та навчальною». Таке авангардистське обігрування машинних мотивів дало британському режисеру-документалісту і кінознавцю Полу Рота підстави віднести «Марш машин» до зразків окремого різновиду абстрактного кіно – «фільмів патернів» (the pattern film), що включали зокрема стрічки, побудовані на образах механізмів чи архітектурних елементів (24, С. 60). Щоправда, американський дослідник Жан-Крістофер Горак побачив у фільмі і досить чітку тематичну конструкцію, зокрема, частини, присвячені вугільній промисловості, будівництву, військовій справі тощо. Виходячи з цього, він писав і про документалістський підхід у фільмі, і про його ідеологічне звучання — прославляння піднесення машини над людиною. На його думку, Деслав мимовільно підтримав дофашистську ментальність (22, С. 7). Варто зазначити, що подальша творчість режисера не засвідчує «культу машин» (в 1932 р. він, щоправда, фільмує побудованих на візуальних трюках «Роботів» на тему заміщення людей машинами (25), проте фільм не зберігся, і важко говорити, в якому ключі розроблена тема). «Марш машин» справив чимале враження і на критику. Наприклад, «New York Herald» відзначила, що фільм «створює відчуття потуги і сліпої сили, що його іноді з користю застосовували символісти в кіно. Кадри — рідкісної краси і ... вражаючих ефектів, що показують фахового оператора, який знає технічні можливості кіно» (26, С. 89) (оператором, до речі, був Борис Кауфман — брат Дзиги Вертова і Михайла Кауфмана, згодом — знаний майстер на Заході). А Джон Мур з британського «Close-Up», пишучи у 1932 р. про «машинний комплекс», що охопив усі роди сучасного мистецтва, не без іронії резюмував: «Кожен режисер, від Фріца Ланга до Джо Штернберга, у певний період своєї кар'єри мав напад машинного комплексу і дав нам кадри безупинного крутіння коліс; але все, що могло бути показане про машини, вже зроблено в «Марші машин» Євгена Деслава» (23, С. 80). Цікаво, що в цій статті відбулася «зустріч» двох класичних зразків кіноавангарду, пов'язаних з Україною: далі дослідник пише про «Ентузіазм» Дзиги Вертова як опанування «машинного комплексу» вже на новому мистецькому й ідейному рівні.

Другою знаковою роботою Деслава стали «Електричні ночі» (1928 р.). Їх переважно відносять до специфічного кінематографічного жанру «міських симфоній», популярного в 1920-х рр. Щоправда, дія «міських симфоній» переважно відбувається вдень, Деслав же обрав незвичну форму, показавши нічні картини Парижа, Берліна, Лондона, Праги. У створеному збірному образі нічного міста виразно



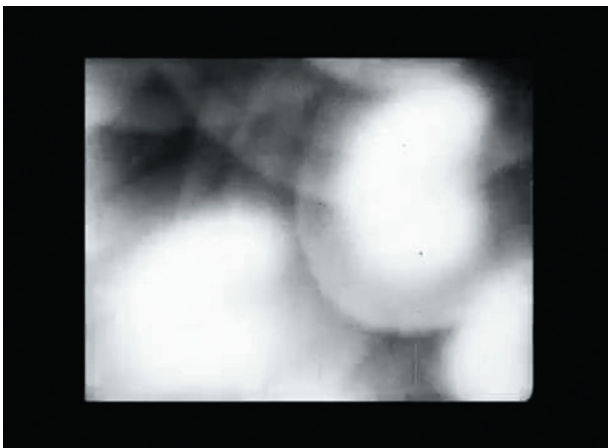
Кадр з фільму «Роботи». 1932 р.



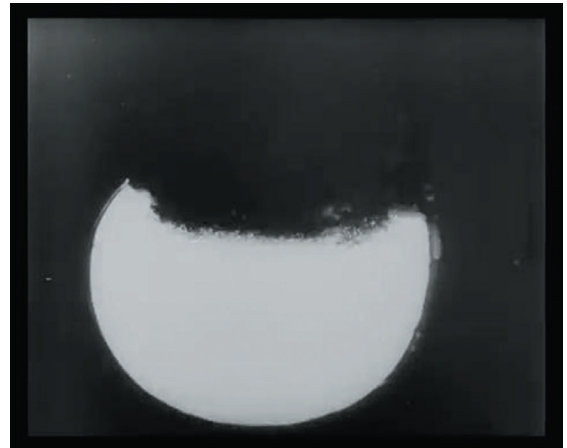
Кадри з фільму «Електричні ночі». 1928 р.

проявився авангардистський культ технічних здобутків цивілізації: «Я впевнений, що сучасна ніч, населена дивним, співаючим світлом, не подібна до жодної іншої ночі в інші часи», — коментував режисер свій фільм (19). У такому ключі «зчитував» фільм і глядач, принаймні фаховий. Часопис «Діло» писав: «"Електричні ночі" належать, по думці фахових критиків, до найкращих творів фільмового мистецтва, зокрема у охопленні цього «електричного дня», який є висловом теперішнього модерного життя» (13, С. 3). Режисер належав до тих майстрів авангарду, які намагалися сполучити репрезентацію урбаністичного простору, з його характерними оптичними ефектами і ритмічним рухом, із принципами «чистого кіно» (ненаративна форма, монтаж короткими планами, незвичні ракурси, гра зі світлом, оптичні ефекти, ритм, гра з рухом і зміною його темпів) (17). Дійсно, сам візуальний ряд, взятий поза своїм урбаністичним контекстом, більше нагадує «опуси» і «симфонії» Вальтера Рутмана, Ганса Ріхтера, Вікінга Еґґелінґа, ніж «міські симфонії» Пола Стренда, Роберта Флорі, того самого Вальтера Рутмана чи Михайла Кауфмана. Цікавим є порівняння Деслава з іншими майстрами абстрактного кіно, що його зробив Пол Рота. Навівши цитату кінознавця Айвора Монтеґю про те, що екран є дошкою для Еґґелінґа і вікном для Ріхтера й Рутмана, він додав: «абстракції Деслава є патернами фотографічної реальності, складеними разом, щоб утворити ритмічну єдність» (24, С. 60).

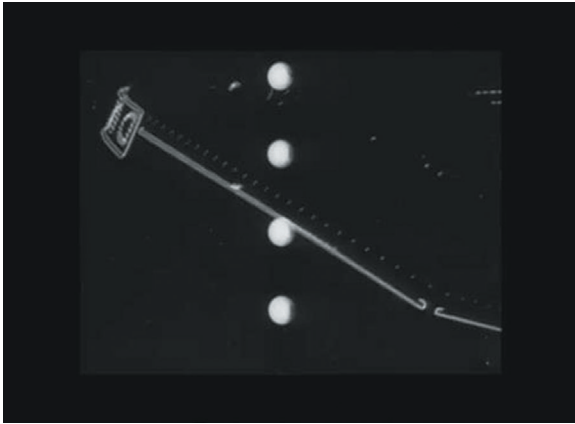
Третьою знаменитою роботою 1920-х став «Монпарнас» (1929 р.). Ця робота вже ближча до «звичайних» «міських симфоній», із картинами району, його мешканців і, звичайно, творів мистецтва. Є в ньому і кадри знакових постатей мистецького світу Парижа, зокрема, одного з чільних представників кіноавангарду Луїса Бунюеля. «Із правдивим захопленням прийняла париська публіка і його фільмову студію «Монпарнас», в якій Деслав схопив у майстерний спосіб пульсування життя в цьому середовищі всіх націй і рас», — писала газета «Діло» (13, С. 3).



Кадри з фільму «Електричні ночі». 1928 р.



Кадр з фільму «Опус 2» Вальтера Рутмана. 1921 р.



Кадри з фільму «Електричні ночі». 1928 р.



Кадр з фільму «Діагональна симфонія» Вікінґа Еґґелінґа. 1924 р.



Кадри з фільму «Монпарнас». 1929 р.



Луїс Бунюель у фільмі «Монпарнас». 1929 р.

Окремий напрямок у творчості режисера — стосунки із звуковим кіно. Тут Деслав знову ж таки виступав з позицій максимальної реалізації мистецьких можливостей кіно. У 1931 р. режисер говорив, що, на його думку, стовідсотково «мовний» фільм себе не виправдав, що майбутнє — не за реалістичною звуковою картиною в кіно, і в своєму звуковому («тоновому») фільмі він застосував синтез

звуків, заміну їх музикою (3, С. 3). Писав, що досі звук в кіно був «цікавинкою», він же хоче перетворити його на «ліричний чи психологічний фактор», «організуючи звуки навколо образів, на жодній реалістичній основі ... але на продовженні чи повній зміні видовища життя». Цікаво, що режисер, на відміну від багатьох тодішніх кіномитців, розумів значення тиші, яку порівнював з відсутністю дії в німому кіно і розрізняв різні її функції в кінотексті (20, С. 61–62).

З озвучуванням пов'язана й історія Деславого документального «фільму про фільм» (режисер один із перших зацікавився цим жанром (25)). «Автор «Кінця світу» побудований на кадрах зйомки фантастичної драми «Кінець світу» режисера Абея Ганса. Деслав входив до знімальної команди (займався озвучуванням), а ще до того співпрацював з Гансом як асистент на знімальному майданчику стрічки «Наполеон» (15, С. 23). «Автор...» як документальний фільм цікавий використан-

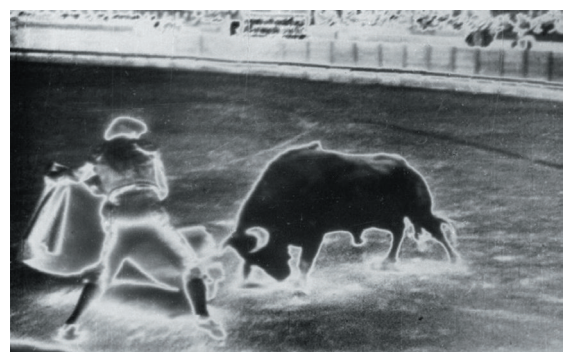
ням авангардистського інструментарію: відсутність чіткого наративу, ритмічність, гра з образами, де кадри-знаки фактично відриваються від свого референта (наприклад, плани фрагментів механізмів звукозаписувальної апаратури нагадують «Марш машин»; характерна також оптична гра з обличчям героя, що поступово переходить у світляну пляму).

Цікавим періодом у творчості Євгена Деслава стали 1950-ті рр. У 1956 р. виходить фільм «Картини в негативі», створений з використанням «негавізії» — поєднання в одному кадрі позитивного і негативного зображення, що дає цікавий візуальний ефект (зокрема, білих тіней і чорного світла) (25). Це було подальшою розробкою ідеї використання можливостей негативного зображення, що його апробацією став п'ятихвилинний «Негатив» 1931 р. «Картини в негативі» здобули для автора почесний диплом Венеційського МКФ за пошуки в зображувальній техніці кіно і високу якість фільму (перша подібна нагорода українця на цьому фестивалі) (11, С. 3).



Кадр з фільму «Картини в негативі». 1956 р.

Деслав продовжив роботу над своїм методом «негавізії», тепер вживаючи термін «соляризація» (25). 1957 року на мадридській кіностудії виходить «Фантастична візія», документальний повнометражний фільм про Іспанію, унікальний застосуванням суцільної соляризації зображення (15, С. 22). Ефект від цього прийому влучно описала мюнхенська «Українська літературна газета»: «Здається, що кожний кадр хтось малював, ліпив, особливо романтично насвітлював. Рельєфність образу, поетичність, романтика, своєрідна «малярськість» кожного кадру досягнена Деславом (ним уперше в історії кіно) завдяки оригінальному винаходу, так зв. «соляризації»» (11, С. 3). При цьому у фільмі помітний власне «експериментальний» підхід до соляризації: сцени з нею чергуються зі звичайними кадрами довільно, не несучи додаткового концептуального зображення.



Кадри з фільму «Фантастична візія». 1957 р.

Авангардистом-поступовцем Ежен Деслав лишався все життя, експериментуючи, вивчаючи нові мистецькі форми. Зокрема, у ті ж 1950-ті рр. він звертається до телебачення (26, С. 91), причому не лише як практик, але й як теоретик: наприклад, бере участь у XII міжнародному конгресі кінотехніки в Туріні з доповіддю «Сучасна техніка телефільму» — першим аналізом техніки телевиробництва у різних країнах на переломному етапі 1960-х (4, С. 298).

Говорячи про творчість Євгена Деслава-кіноавангардиста, варто наголосити, що він представляє Україну в «західному» авангарді, який ще в роки його роботи розмежовували з радянським. Різниця в них полягала передусім у відмінному підході до матеріалу і ролі монтажу. На думку Пола Рота, представники західного авангарду схильні були знімати об'єкт так довго, наскільки він становив для них інтерес, і сполучати цей план з іншими на основі форми зображуваних об'єктів. Радянські ж режисери керувалися конструктивним принципом, підпорядковуючи монтаж ідеї (24, С. 60). Таким чином, радянський авангард орієнтувався на соціальне завдання, ідеологію, надаючи при цьому змісту формальним елементам. Абстрактний кіноавангард же відзначався самоцінністю формалістичних пошуків. З іншого боку, можна побачити в цьому і увагу до об'єкта, «очищеного» від конотацій. Втім, «очищення» це позірне: кінодослідження властивостей зображуваного, подекуди непомітних для неозброєного ока, характеризує цілком конкретний культурний світогляд, а отже, ідеологію — але в цьому випадку не соціальну, а урбаністичну, з пафосом технічних і мистецьких досягнень доби. Яскравим представником такого мистецького світогляду був і Ежен Деслав.

III. ЕЖЕН ДЕСЛАВ І УКРАЇНА

Впродовж всього життя Євген Деслав-Слабченко не тільки не замовчував, але й за можливості демонстрував своє походження, що мало працювати на промоцію ідеї української культурної самобутності. Характерний момент: в контракті зі шведськими кінокомпаніями він прописав умову вказувати на його фільмах, що йтимуть у Швеції, національність режисера. Це був політичний акт — протест проти відмови СРСР на визнання національності українських емігрантів у їхніх паспортах (13, С. 3). Звісно, Деслав розумів, що ситуація з «громадянством» його фільмів була далеко неоднозначною. В своєму інтерв'ю Святославу Гординському в 1931 р. він говорив: «Правда, мені не дуже приємно, що мої фільми не все йдуть як українські, але що ж поробите? Ідеологічно належу до молоді франк-

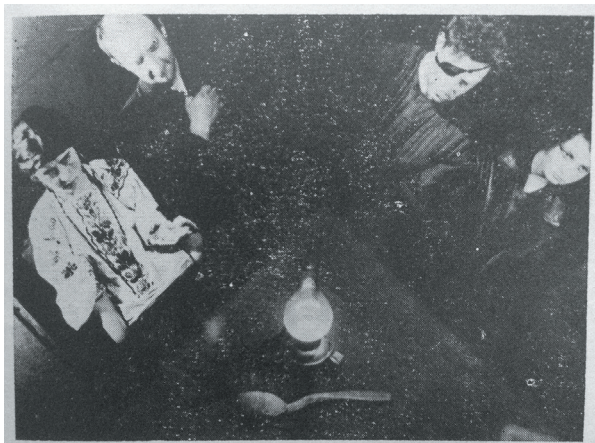


Ежен Деслав. Рисунок Святослава Гординського. Париж, 1931 р.

ської шкали кінооператорів і за такого мене й беруть. По суті я французький режисер (...) І французька преса вважає мене своїм по кіношколі» (3, С. 3). При цьому, визнаючи радянську владу окупаційною, митець не відмовлявся від зв'язків з українськими культурними колами, приязно озивався про українське кіно («Воно високої мистецької якості і не його вина, що воно з незалежних від нього причин не змогло ще завоювати світові екрани»), його найяскравіших представників — Довженка (з яким, до речі, був особисто знайомий і листувався (4, С. 297–298)), Кавалерідзе, Лопатинського, Бучму. Цікавим, до речі, є зауваження щодо «Землі»: «підхід у нас обох суто український: ми оба орієнтуємося на ритмічне розуміння кіна» (3, С. 3). Фактично, тут Деслав говорить про близькість авангардних пошуків українській культурній традиції.

Ще 1927 р. Деслав засновує товариство Друзів українського кіно, що мало сприяти популяризації останнього у Франції (26, С. 90), а з березня 1928 р. стає офіційним представником ВУФКУ у Франції. Він повідомляє французькому читачеві про українське кіно (17, С. 229), і навпаки: регулярно пише в українські часописи

фільму «Євген Деслав. Фантастична мандрівка», називає дату 1930 р. (15, С. 23). За дослідженнями же французького кінознавця Любомира Госейка, спільна робота ВУФКУ й Деслава (що підготував літературний і режисерський сценарії, режисерські нотатки (25)), зйомки були розпочаті у 1931 р., далі призупинилися і відновилися у 1932 р.; зрештою, оскільки тематично кінострічка резонувала з Голодомором, робота зупинилася остаточно і матеріал був знищений (12, С. 54). Роботу над фільмом здійснювало експериментальне об'єднання Київської кіностудії (25). У монографії дослідника з діаспори Бориса Береста «Історія українського кіна» опублікований кадр з підписом: «Кадр ч. 36 — «Біля голодного столу» — з експериментального фільму ВУФКУ «Людина з хлібом». З кіноарх. Є. Деслава (1930–32).» (2, С. 185). Разом із тим, у № 7 журналу «Кіно» за 1928 р. опублікований кадр з фільму «Людина з хлібом» експериментальної групи фото-кіноаматорської секції ТДРК (Товариство друзів радянського кіно). У супровідній замітці повідомлялося про завершення цієї роботи на тему сільгоспкомуни 1921 р. та її боротьби за збереження хліба для весняного посіву (16, С. 14). Чи робота над фільмом тривала далі, чи причиною плутанини стало неправильне датування матеріалу з архіву Деслава, чи насправді існували два фільми з однаковою назвою (що малоймовірно) — тема для подальшого дослідження.



404. Кадр ч. 36 — «Біля голодного столу» — з експериментального фільму ВУФКУ „Людина з хлібом”. З кіноарх. Є. Деслава (1930–32).

Кадр з фільму «Людина з хлібом» в «Історії українського кіна» Б. Береста, 1962 р.

Кадр з фільму «Людина з хлібом» в журналі «Кіно», №7, 1928 р.

Українська тема в кінотворчості Деслава також заслуговує на окремий розгляд. Ще в 1930 р. у пресі з'явилася інформація, що режисер має знімати на Прикарпатті великий звуковий фільм (13, С. 3). У 1931 р. писали про те, що у Станіславівському воєводстві мали проходити зйомки повнометражного звукового фільму Деслава «Гуцульщина», на закупівлю якого вже зголосилися кілька країн. Втім, місцева влада не дала дозволу на кінозйомки, і проект так і не відбувся (6, С. 5). В 1938 р. з'явилася новина про те, що наступного року Деслав зніме документальний фільм про Карпатську Україну. Але на заваді цьому стала війна (5, С. 1). Тим не менш, зустріч з Україною в документалістиці режисера таки сталася. У 1943 р. швейцарський кі-

14 КІНО

ПО КІНО ФАБ

«Закони шторму»
Шляхи, що вивели нашу революційну романтику. Героїка боротьби й перемоги, героїка буднів цієї боротьби

Що робить одеська кіно-фабрика?
В розмові з асистентом директора Одеської кіно-фабрики Т. Орловим спільно спробували відповісти на ці питання: Цяні дніми, сказав Т. Орлов, більшість режисерів закінчили монтаж і лише кілька фабричній свої картини. Можна вважати, що місяць-два буде відведений місяцем на пропрацювання роботи режисерів і фабрикою «Біля голодного столу» — реж. Перетин; «Митрошка салдат революції» — реж. М. Терещенко; «Закони шторму» — реж. Солоний; великий фільм «Дізнай Гітлера» — реж. Тасін то-що. Після прийому цих фільмів режисери знову повернуться до роботи над іншими фільмами. Деякі з режисерів уже розробили сценарії й готуються до постановки. Так — реж. Гречер готується до постановки фільму «Мандрівка Жорж»; Стабінський «Два дня сталевого» (Горюха, Селіванова, а Чарлз); «Зір цих часів розподілених тем мають бути поставлені ще й інші, про що фабрика повідомить «Кіно» внаслідок.

«Малі й дорослі»
Проблема дитячого фільму — складна з одного боку треба фільм оформити так, щоб він відповідав вимогам часу, з іншого — це робота, яку ніхто не береться знімати в наш час. Робота акцентується в напрямку удосконалення композиції кадру. Показмо кадр з цієї роботи.

Приїждь Бернарда Гейке
До Москви приїждь відомий німецький «кіно-артист» Бернарда Гейке, який братиме

гого — був справжнім дитячим фільмом. В цей галузі радянська кінематографія зробила крок до мала. Лише за останній час на сторінках кіно-преси з'являються відомості про дитячий фільм. Подімо кадр з Сокольницької дитячої картини «Малі й дорослі», що його ставить реж. Басіляно.

«Ланіна»
Режисер Перетин, відомий своїми попередніми постановками революційних

та побутових фільмів, кінець ставити для ВУФКУ новий фільм під назвою «Ланіна». Показмо кадр з нього.

«Митрошка салдат революції»
«Митрошка салдат революції» має бути справжньою радянською комедією, що влітатиме в пригод одного се-

«Малі й дорослі»
Експериментальна група ФКЛС (фото-кіно аматорська секція) ТДРК

ВУФКУ й «Національ»
За угодою з німецькою фірмою «Національ-фільм» ВУФКУ надіслано до Берліна сценарій Д. Марини «Кохана Одеського» Г. Цю картинку ВУФКУ ставитиме разом з «Національ-фільм» фільм знятий на Україні німецький режисер з німецькою акторкою та операторкою.

Угода з «Пате-нор»
Директор французької фірми «Пате-нор» — Л. Ейрбур, який нещодавно відвідав Київ, щоб поспілкуватися з провідником ВУФКУ, зустрічався з керівником ВУФКУ, зустрічався з керівником «Соціалістичний» «Доброго врання», «Кіру Кіраню», «Навітря», «36 сталево» та інші, разом із картинами. В свою чергу ВУФКУ зустрічався з «Пате-нор» 500,000 метрів позитивної лентини метра «Козак».

нематографіст Ганс Лойенбергер, приєднавшись до місії Червоного хреста, кілька місяців подорожував Україною з кінокамерою. Завершити фільм з політичних, а згодом фінансових причин йому не вдалося, і матеріал пролежав до 1955 р. На МКФ у Локарно Деслав, який чув про цю історію, побачив відзняте і вирішив змонтувати з нього повнометражний фільм. Стрічка під назвою «Країна чорної землі» (7, С. 77–179) вийшла у 1952 р. Вона не увійшла до числа найкращих фільмів режисера, проте важлива в контексті дослідження «українського сліду» в його творчості. Масштабним проектом, пов'язаним з Україною, мав стати художній фільм «Гетьман Іван Мазепа». Ідея створення фільму виникла у 1930 р., і спроби відзняти його тривали і в 1950-х рр. Задум був цікавий зокрема як спроба популяризувати Україну через гучний комерційний проект за участю «зірок» (у ролі Мазепа він бачив відомих акторів українського походження — Джона Годяка, згодом Джона Пеленса, роль Мотрі хотів запропонувати Мерилін Монро). Втім, через різні обставини, зокрема брак коштів, проект так і не вдалося втілити (10, С. 97–98).

Важливим напрямком діяльності Деслава, пов'язаним з Україною, стала робота над створенням низки архівно-бібліотечних проектів: Українського кіноархіву, Архіву української еміграції, Українського дипломатичного інституту тощо. При цьому він підкреслював статус свого архіву як суто українського проекту і говорив, що передасть свою збірку лише уряду незалежної України (8, С. 29–31). А тим часом колекціонер прагнув перетворити свою збірку на український культурний центр, поєднання бібліотеки й архіву, з дослідженням і перевиданням текстів. Така установа давала б українцям за межами батьківщини вільний доступ до національної культурної спадщини, об'єднувало їх, популяризувало національну культуру — підхід, тоді новий для української еміграції. Активна громадська діяльність, пов'язана зі збіркою, дала дослідниці І. Матяш підстави говорити про функції бібліотеки Деслава як «українського представництва народної дипломатії». Свою роль тут відіграла і кінематографічна слава Деслава: він організовував виставки української книги в рамках міжнародних кінофестивалів та на інших мистецьких майданчиках (9, С. 30–40).

Джерелознавча робота результує і в написанні масштабної історичної праці — «Дипломатичної історії України», що мала охопити період від Київської Русі до УНР і показати Україну як повноцінного гравця на міжнародній арені (8, С. 29–31). Підсумуємо. Хоча за характером своєї творчості Деслав належить до «космополітичного» західного авангарду, себе і свою діяльність він послідовно позиціонував як українські. І своєї мети досягнув: донині у згадках про Деслава (яких в західному науковому і культурницькому дискурсі більше, ніж в українському), його переважно згадують як українського (або, принаймні, українського походження) режисера. Популяризація його творчості Україною і в Україні сприятиме формуванню нового, не-колоніального (український авангард як складова радянського) дискурсу українського авангарду.

Література:

1. Бачинський Є. Український кіно-режисер у Швейцарії / Євген Бачинський. // Краківські вісті. — 1942. — №237.
2. Берест Б. Історія українського кіна / Борис Берест. — Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. — 267 с.
3. Гординський С. Українець на світовім ринку. Розмова з Деславом / С. Гординський. // Діло. — 26.02.1931. — №43. — С. 3.
4. Госейко Л. Український представник французького кіноавангарду: Євген Деслав (Слабченко) / Л. Госейко. // Хроніка 2000. — 1995. — №2. — С. 294–299.
5. Деслав сфільмує Карпатську Україну. Париж. // Свобода. — 1938. — №292. — С. 1.

6. З документів часу. // Діло. — 19.06.1931. — №134. — С. 5.
7. Листування Євгена Деслава / Упоряд. Ю. Мицик. НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства, Інститут історії України; Національний університет «Кієво-Могилянська академія»; Канадський інститут українських студій при Альбертському університеті в Едмонтоні. — К., 2009. — 360 с.
8. Матяш І. Єжен Деслав — Євген Слабченко: відомий представник європейського кіноавангарду, невідомий історик дипломатії / Ірина Матяш // Українська діаспора: проблеми дослідження: тези доповідей Міжнародної наукової конференції, 27–28 вересня 2016 р., м. Острого. — Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2016. — С. 27–33.
9. Матяш І. «Світова бібліотека україніки» Євгена Слабченка як ідея і культурологічний проект народної дипломатії / І. Матяш. // Бібліотечний вісник. — 2016. — №1. — С. 30–40.
10. о. Юрій Мицик. «Мазепіана» у творчості кінорежисера Євгена Деслава / о. Юрій Мицик. // Сіверянський літопис: Всеукраїнський науковий журнал. — 2008. — №6. — С. 97–100.
11. Полтава Л. Кіномистець Євген Деслав / Л. Полтава. // Українська літературна газета (Мюнхен). — 1957. — С. 3.
12. Собуцький М. Фантастичні візії Євгена Деслава / М. Собуцький. // Кіно-Театр. — 2007. — №4. — С. 54.
13. Стидинський Ю. Євген Деслав (Лист з Парижа) / Ю. Стидинський. // Діло. — 2.04.1930. — №73. — С. 3.
14. Україніка в Парижі. // Діло. — 2.11.1932. — №244. — С. 5.
15. Череватенко Л. Недовідомий ювіляр / Леонід Череватенко. // Кіно-Театр. — 1999. — №6. — С. 22–23.
16. «Що робить молодняк»? // Кіно. — 1928. — №7. — С. 14.
17. Янгиров Р. М. Евгений Славченко / Эжен Деслав: от журналистики к экрану / Р. М. Янгиров // Янгиров Р. Другое кино: Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века / Р. М. Янгиров. — Москва: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 222–230.
18. Blümlinger C. Three minor paris city symphonies [Електронний ресурс] / Ch. Blümlinger // The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars / edited by Steven Jacobs, Eva Hielscher, Anthony Kinik. — New York: Routledge. — 2018. — Режим доступу до ресурсу: <https://books.google.com.ua/books?id=AhBmDwAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.
19. Dermatas P. The post nocturnal condition: Electric light in the urban environment [Електронний ресурс] / P. Dermatas // Lighting Design/Research IIRSEL. — 2018. — Режим доступу до ресурсу: <https://www.cities.org/the-post-nocturnal-condition-electric-light-in-the-urban-environment/>.
20. Deslaw E. My First Sound Film [Електронний ресурс] / E. Deslaw // CLOSE UP. — Vol. VIII, No.1. — 1931. — Режим доступу до ресурсу: <https://ia801007.us.archive.org/2/items/closeup08macp/closeup08macp.pdf>.
21. Eugène Deslav: Nuits Electriques [Електронний ресурс] // Filmliga (1927–1931) — Режим доступу до ресурсу: https://www.dbnl.org/tekst/_fil001film01_01/_fil001film01_01_0140.php.
22. Horah J. Discovering pure cinema avant-garde film in the '20s / Jan-Christopher Horah. // Afterimage. — Summer 1980. — С. 4–7.
23. Moore J. The experimental film and its limitations. From the British film magazine Close-Up, volume 9, number 4, December 1932 / John C. Moore // Man with a Movie Camera and other works by Dziga Vertov. 1929. — Masters of Cinema edition, 2015. — (Blu-ray). — С. 75–81.
24. Rotha P. The Film till Now. A Survey of the Cinema [Електронний ресурс] / P. Rotha // New York: Jonathan Cape & Harrison Smith; London: Jonathan Cape; Toronto. — 1931. — Режим доступу до ресурсу: <https://archive.org/details/filmtillnowsurve00roth/page/n9?q=The+Film+till+Now.+A+Survey+of+the+Cinema>.
25. Translucent Being: Eugène Deslav. Film historian Lubomir Hosejko about Eugène Deslav [Електронний ресурс]. — 2015. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.dokrevue.cz/en/tp-clanky/translucent-being-eug%C3%A8ne-deslav>.
26. Zurowsky J. Ievhen Deslav: a forgotten Ukrainian filmmaker / J. Zurowsky. // Journal of Ukrainian Studies. — 1984. — Vol.9, №2. — С. 87–92.

УДК 791.623.1Скр

Лариса Наумова /Київ/

МОНТАЖ У ТЕОРІЇ ЛЕОНІДА СКРИПНИКА

Леонід Гаврилович Скрипник (1893–1929) — за фахом інженер, закінчив Київський політехнічний інститут. Працював і аеродинаміком у відомого російського вченого-механіка М. Жуковського, і на будівництві Мурманської, а потім і Київської залізниць. Та став відомим як український прозаїк, теоретик мистецтва, теоретик кіно, критик і публіцист. Як теоретик кіно виступав зі статтями на сторінках «Нової генерації». У цих окремих дослідженнях і критичних нотатках він підіймав актуальні проблеми теорії кіно та аналізував фільми українських режисерів. «Нариси з теорії мистецтва кіно», видані у 1928 році, стали узагальнюючою роботою, що відобразила точку зору автора на кіно як самостійне мистецтво. У цій праці накреслено шляхи майбутніх розвідок, які так і не було здійснено через ранню смерть Л. Скрипника. «Нариси з теорії мистецтва кіно» являють собою серйозне цілісне наукове дослідження, в якому автор визначає основні особливості кінематографа як самостійного і найскладнішого мистецтва, незалежного від інших мистецтв. Базуючись на усій попередній сумі досвіду кінематографічної практики, Л. Скрипник зосереджує увагу на базових елементах саме кінематографічної мистецької специфіки, говорячи про ці елементи у відповідності до завдань суто кінематографічних. Він зазначає, що визначені ним елементи кінематографічної виразності, вимагають настільки глибокого дослідження, що фактично усі являють собою самостійні окремі науки у межах цілісної науки теорії кіно.

«Нариси з теорії мистецтва кіно» згадує, зокрема, Л. Госейко у своєму дослідженні «Історія українського кінематографа 1896–1995» (1, С. 57) як одну з найважливіших теоретичних праць з теорії кіно періоду 20-х років ХХ століття. Б. Небесьо у праці «Німа кінотрилогія Олександра Довженка» (3) обирає засади кінотеорії, сформовані саме Л. Скрипником у його «Нарисах», як основу до загального ґрунтовного аналізу методу роботи Олександра Довженка над його найзначнішими фільмами.

Системний підхід Л. Скрипника до вивчення природи кінематографічної мови виходить з принципів структурного аналізу, характерного на 20-і роки ХХ століття для конструктивістського методу. Визначення конструкції як загальноорганізуючої схеми осмислення внутрішніх процесів функціонування системи кінематографічної побудови мислиться дослідником у контексті науково-прикладному, за конструктивістською термінологією — утилітарному. Доцільність і необхідність як основні принципи існування побудови є висхідними параметрами підходу.

Активно уживана конструктивістська термінологія та методологічний підхід, посилення на теоретиків цього напрямку підтверджують конструктивістські засади і уподобання автора. Таким чином, висхідні положення конструктивістської теорії (2) автором приймаються беззаперечно як базові поняття, на яких ґрунтується дослідження.

У підході до кінематографа як незалежного мистецтва Л. Скрипник визначає його специфічні виражальні засоби. «Основні "фарби" цієї палітри такі: 1) фотографічна інтерпретація, як конечний спосіб оформлення всієї роботи коло створення фільму, 2) монтаж — організація окремих зорових атракціонів, 3) формальна композиція кадру, 4) змінна точка зору на предмет показу і т. д.» (4, С. 16).

Важливе місце у цій структурі приділяється монтажу, теорія якого у Л. Скрипника являє собою своєрідну систему. Добре обізнаний у теорії та практиці за-

рубіжного, російського та вітчизняного кінематографа, у новітніх і прогресивних його тенденціях, авангардних пошуках і експериментах, автор пропонує свій власний погляд на теорію монтажу, який вирізняється з-поміж існуючих на той час теорій своєю обґрунтованістю, математичним прорахунком, прикладною орієнтацією та базуванням на ритмічній складовій як фундаментальному базовому елементі кінематографічної побудови.

Український теоретик підкреслює складність монтажу як окремої галузі науки теорії кіно, і стверджує, що закони цієї науки залишаються поки ще не вивченими. «Монтаж — розстановка в часі окремих частин кінокартини — можливо, у певній мірі ріднить кіно з музикою й особливо з поезією та художньою літературою (такти, розмір, ритм)» (4, С. 16–17). Сам Л. Скрипник скромно визначає свої розвідки як найперші кроки на великому шляху нової складної науки.

Якщо основним для утворення самих зорових атракціонів є мистецтво формальної композиції кадру, то основним для утворення всього фільму є мистецтво монтажу. Виступаючи порядком організації всього фільму, монтаж має здійснюватися із врахуванням абсолютно усіх елементів фільму: і внутрішніх, і зовнішніх.

«Монтаж є організація заготовленого під час зйомання матеріалу зорового впливу на глядача (зорових атракціонів), яка за мету має примушення глядача шляхом переживання бажаних емоцій певного змісту та сили в певному порядку протягом певних відрізків часу прийняти до свідомості весь фільм у цілому і створити в результаті цілком певну концепцію всього побаченого» (4, С. 65).

Впливова міць монтажу ґрунтується на емоції, тобто на найактуальнішій частині пересічної людської індивідуальності, найкоротшому і найпевнішому шляху до усвідомлення, з якого, зрештою, користуються і всі інші мистецтва. Визнання впливості монтажу все ж не заважає теоретику стверджувати людську індивідуальність як ту характерність, що не викликає сумніву і є ціннісним фактором людського існування. Застосування подібних понять у розмірковуванні про природу явища монтажу принципово вирізняє особливість підходу українського дослідника до вивчення специфіки впливу кінематографа на глядача. Глядач оцінюється як індивідуальність з належною повагою до нього.

Головний засіб, з якого повинен користуватися монтаж для емоційного впливу, — це ритм, наймогутніший із засобів, коріння якого виходить із найглибших біологічних основ людини. Ритм отримує функцію основного організаційного чинника. «Через ритм — найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм — річ абсолютно доцільна, а тому й обов'язкова» (4, С. 53).

Присутність факту склейки зовсім не означає, що фільм змонтовано. Функція монтажу набагато серйозніша — це «загальна архітектоніка й композиція фільму у відрізнення від архітектоніки змістовної, драматургічної, психологічної, цебто внутрішньої та формальної композиції — зовнішньої» (4, С. 66). Службова роль монтажу по належному втіленню змісту фільму і доведенню цього змісту до свідомості глядача у мистецькому кінематографічному творі переростає у найважливішу, першу роль. Завдання монтажу постає надзвичайно складним: створення у глядача певної емоції чи комплексу емоцій. Подібне завдання як основне ставить перед собою музика.

Зміст фільму передається через форму. Монтаж, що є організуючим фактором всього фільму, мусить цілком відповідати змістові й ним визначатися. У іншому випадку він сам визначатиме зміст. За допомогою монтажу, наприклад, можна повністю змінити жанр фільму. Зміст фільму заздалегідь відомий. Форма має бути передбачуваною у відповідності до змісту. За такою логікою «залізний» сценарій стає справою «абсолютної художньої необхідності». Для режисера мають бути визна-

ченими, попередньо встановленими як елементи монтажу, так і спосіб їх монтажної організації.

«З'являючись порядком організації всього фільму, монтаж мусить робитися, беручи на облік абсолютно всі елементи фільму — і внутрішні, і зовнішні. Інакше "випадання" якогось елемента із загальної монтажної течії буде не менш шкідливе, ніж схід з колій хоч би одного вагону в цілому потязі» (4, С. 66–67).

Головними елементами монтажу Л. Скрипник називає: 1) літературний зміст; 2) гру акторів; 3) рухи акторів та речей; 4) темп; 5) ритм; 6) композицію кадру; 7) написи. Кожний з елементів являє собою окрему «монтажну лінію», яка в свою чергу теж розбивається по кількох напрямках відповідно до різних ролей, що їх відіграє в фільмі певний елемент.

Визначаючи головні елементи монтажу, Л. Скрипник все ж осібно вирізняє ритм в той час, як і літературний зміст, і гра акторів, і рух акторів, і темп, і композиція кадру, і навіть написи безпосередньо пов'язані з фактором ритму і не існують без цього елемента. Причому сам Л. Скрипник у детальнішому розборі усіх перелічених елементів монтажу говорить про цей незаперечний факт. При ретельному аналізі кожного елемента він посилається на монтажну криву, яка і є безпосереднім показником стану ритмічної насиченості кадру чи частини кадру. Монтажні переходи здатні збити стабільність чи плавність цієї кривої. Такі збої, за великим рахунком, мають бути пояснені автором, доведені як художня необхідність. В інакшому випадку спади у розвитку монтажної кривої призводитимуть до спадів глядацького сприйняття. Однак не тільки монтажні стики здатні створити збій у розвитку монтажної кривої. Збої ритму на будь-кому рівні кінематографічної побудови також можуть внести такий збій.

Таким чином, «ритм — основа всього монтажу. Неритмічний монтаж — не монтаж. Форм ритму безліч, і справжнє майстерство — у виборі заздалегідь відповідної форми для кожного окремого змістовного епізоду і — ще трудніша справа — у виборі загальної для всього фільму форми і в точному додержанні її протягом всього фільму.» (4, С. 67).

Л. Скрипник вводить в ужиток термін «монтажна крива». «Монтажна крива» спеціально не визначається дослідником, але отримує постійний ужиток при оцінці можливості монтажних переходів. Отже, під монтажною кривою автор розуміє суму чинників, які характеризують кожний окремий кадр, і які в результаті поєднання кадрів вступають у певну взаємодію. В результаті такої взаємодії з'являється загальний монтажний малюнок певної склейки, а надалі наступних структурних монтажних одиниць: малюнок певної монтажної фрази, сцени, епізоду, і фільму в цілому. Нормою монтажної кривої дослідник розглядає безперервну лінію, що не має точок розриву. Відхиленням від норми є паузи, стрибки, будь-які переривання безперервного малюнку лінії. Відхилення від норми, за переконанням дослідника, завжди потребують авторського пояснення. Монтажна крива представляє собою явище, що його визначають усі елементи побудови кожного кадру, а також і усі елементи побудови фільму. Таким чином, поруч із терміном «монтажної кривої» з'являються терміни «крива ритму», «крива акторської гри» тощо. Кожна з цих кривих має значення при визначенні загальної монтажної кривої. І всі ці криві у відповідності мають бути узгодженими при монтажних переходах від кадру до кадру.

Так, наприклад, при монтажі по акторській грі «в кожному кадрі можна накреслити "криву гри". Початки й кінці цієї кривої повинні бути в певних, свідомо заздалегідь установлених взаємовідносинах з кінцями і початками аналогічних кривих сусідніх кадрів» (4, с. 69). Найпростішим і найзрозумілішим зв'язком буде з'єднання в місці склейки кінця кривої гри одного персонажа попереднього кадру з кривою

гри іншого персонажа в наступному кадрі в одній точці. Якщо така схема дотримана, то результатом склейки буде безперервність змісту і дії. Різниця точок кривої гри у моменті склейки, або різниця висот кінця першої і початку другої кривих вимагатиме подальших пояснень. Ті саме принципи узгодженості сусідніх кадрів діють і при монтажі за літературним змістом, за рухами акторів і речей, при монтажі за темпом, композицією кадру тощо.

Ефект «наростання» темпу, наприклад, може бути досягнутий шляхом стрибкового поєднання кадрів. Якщо між кінцем кривої темпу одного кадру й початком кривої чергового кадру кожного разу уживати хоча б невеликий стрибок угору, з'явиться необхідний ефект «наростання» напруги, загальна лінія темпу підійматиметься весь час догори під певним кутом. Навіть якщо лінії темпу кожного окремого кадру поземні (або рівномірні), оскільки витримані у певному одному темпі, стрибки, що з'єднуюватимуть кінці і початки цих ліній створюватимуть низку ступенів, що підійматимуться вгору під заданим кутом. У випадку такого монтажу варто дотримувати доцільну необхідну тривалість кожного кадру, аби не створювати ефекту дрижання за недостатньої тривалості кадрів. Надто короткі кадри у такому випадку можуть бути недостатніми і викликати роздратування у глядача через його неспроможність їх засвоєння.

Іще складнішим завданням на цьому шляху є завдання безперервного, невинного «нарощення» темпу. У такому випадку наростання мусило б іти угору під тим самим кутом в кожному окремому кадрі, а кінці і початки сусідніх кадрів – точно збігатися в одних точках. Загальна монтажна крива складалася б тоді як геометрична сума кривих окремих кадрів. Підготовка матеріалу до такого монтажу потребувала б найточнішого попереднього розрахунку усієї роботи.

Л. Скрипник окремо звертає увагу також на певну лінію, яка може бути організаційною для формування кадру. Наприклад, траєкторія руху певного об'єкта може представляти таку лінію. У такому разі ця лінія виступатиме «домінантним зовнішньо-композиційним елементом (прекрасно ототожненим, до речі, із змістовним акцентом). В інших випадках домінантою композиції може бути якась частина площі ("пляма" чи "маса"), або якась комбінація ліній та мас» (4, С. 75). У процесі монтажу виникає потреба співставлення кадрів на монтажному столі задля виявлення їх домінантних композицій і можливості поєднання цих композицій. Звичайно, ідеальними умовами виходу на етап монтажу є ретельна попередня робота над кожним кадром іще у підготовчий період, що включала б розробку композиції кожного кадру, із дотриманням цих розробок під час зйомки.

Звернення уваги на аспекти поєднання кадрів за темпом, а також за зовнішньо-композиційним чинником, яким може виступати певна домінантна складова кадру (траєкторія руху, «пляма» чи «маса» тощо) свідчать, зокрема, про відповідність теоретичних пошуків Л. Скрипника передовим розвідкам теоретиків кіно свого часу. У цьому ж напрямі в цей саме період ретельно працювали російські теоретики і практики кіно. Зрештою, ці дослідження призвели до появи всесвітньовідомої теорії так званого «російського монтажу». Як відомо, надалі орієнтація на компоненти зовнішньо-композиційного оформлення кадру, приміром, є основою відповідного принципу так званого «непомітного монтажу». Формування теорії найбільш прийнятнього переходу від кадру до кадру належить Л. Кулешову, і надалі розробляється і удосконалюється у межах російської школи, зокрема О. Соколовим. Відповідний принцип, зокрема, у теорії О. Соколова звучить, як «Монтаж за композицією кадрів» (5, С. 87–90).

За Л. Скрипником, слід розглянути також і кілька прийомів зйомки, що безпосередньо мають відношення до монтажних поєднань кадрів. На сьогоднішній день

не усі вони використовуються, та на 20-і роки ХХ століття ужиток цих прийомів був достатньо розповсюдженим явищем, в тому числі і в українському кіно.

«Діафрагма» — прийом, що дозволяє змінити звичні рамки кадру частіше на коло або рідше на іншу фігуру. «Діафрагма» може бути такою, що закривається і такою, що відкривається. «Вжиток діафрагми в першому разі визначається необхідністю зосередити увагу глядача на певній деталі всього кадру шляхом знищення всього останнього змісту кадру. Вжиток іменного цього прийому доцільний лише в одному випадку: коли за монтажних вимог необхідно одночасно з цим зосередженням на даній деталі поступово звести на нуль ритмічну лінію монтажу. Прийом закривання діафрагми можна вважати аналогією до того прийому у музиці, коли мелодія закінчується одною нотою, що йде *diminuendo*, аж доки зовсім завмре» (4, С. 57).

Прийом відкривання діафрагми, навпаки, можна порівняти з мелодією, яка починається з одної ноти та розвивається в багатоголосе звучання. При відкриванні діафрагми монтажна крива йде завжди вгору.

«Затемнення — це аналогія до *diminuendo* всієї оркестри, від повного звучання до павзи. Висвітлення — вступ *crescendo* від павзи до повного звучання.» (4, С. 58). Велике змістове навантаження цих прийомів зумовлює необхідність обережної роботи з ними, аби не знецінити їх значення.

Монтажна лінія першого кадру знижується до нуля у випадку затемнення. Якщо другий кадр починається з поступового висвітлення, то його монтажна лінія поступово розвивається з цього нульового первісного стану. У місці склейки обидві монтажні криві поєднуються на нулі, і це забезпечує безперервність у триванні монтажної кривої. Щоправда, це тривання буде відбуватися певний час на нульовому рівні. Тобто це означатиме паузу. Зрозуміло, що насправді далеко не завжди вимоги художності вимагають таких «пауз», які являють собою фактичне знищення всякої напруженості, і, як наслідок, зниження до нуля кривої монтажу.

Якщо ж режисер припускає «стрибок» монтажної кривої від паузи до повного звучання, тобто коли після повного затемнення наступний кадр починається не з поступового висвітлення, а одразу, то автор мусить мати виправдання цього стрибка. «Затемнення збільшує, так би сказати, навантаження наступного кадру, бо позбавляє його можливості увійти в свідомість глядача за допомогою безперервної монтажної кривої, яка цей вхід значно полегшує. Так саме й висвітлення, що теж спричиняє стрибок монтажної кривої, вимагає виправдання» (4, С. 59).

Як хороший випадок застосування прийому затемнення Л. Скрипник приводить приклад «Звенигори» О. Довженка, коли після низки кадрів «бадьорої сучасної симфонії індустрії» після темного екрану дід викопує із землі старовинну шаблюку і мрійливо її розглядає. Темний екран у цьому випадку дозволяє поєднати у монтажі величезний стрибок у часі від епохи індустріалізації до давніх часів козаччини.

Вживання прийому «напливу», коли один кадр поступово замінюється іншим без затемнень та висвітлень, задає абсолютно нові характеристики монтажу. Монтажний ритм у такому випадку залишається тривалим, безперервним. Пауз і завмирань цей прийом за своєю суттю не передбачає. «Але втім-то й річ, що стрибок може бути і дуже часто буває. Вживаючи цього прийому, необхідно особливо стежити про безперервність монтажної лінії в місці з'єднання, бо з'єднання це відбувається не моментально в місці склейки, а на протязі певного часу, коли обидва кадри є одночасно на екрані. Тут особливо помітна кожна помилка, особливо помітні взаємовідносини монтажної лінії в обох кадрах, особливо помітні також взаємовідносини формальної композиції обох кадрів, бо кадри накладаються один на другий» (4, С. 59). Монтажно узгоджена форма вжитку напливу відбувається в комбінації кадрів, що їхні композиції та монтажні лінії пасують одна до одної без стрибків. Тоді

напливи цілком зливають загальну лінію монтажу, загальну течію монтажної оповіді в безперервний, плавний, спокійний нарратив. Ефект, який досягається від такого розрахованого ритмічного узгодження часто носить вражаючий епічний характер. Будь-які стрибки у монтажній лінії при застосування прийому «напливу» також вимагають виправдання.

Ритм, як складова монтажу та одна з основних організуючих одиниць монтажної побудови і механізмів впливу на глядача вимагає особливої уваги. «Коротка формула вимог, яким мусить відповідати монтаж фільму щодо ритму: ритмічний монтаж ритмів. Ритмом мусять бути просякнуті всі елементи оформлення фільму. Як от акторська гра, декорації, формальна композиція кадру і т. д. Недаремно деякі режисери намагаються створити ритмічність гри та руху акторів за допомогою якоїсь відповідної музики, яка грає під час знімання» (4, С. 72). Потрібно нагадати, що мова іде про створення ритму у німому кіно.

Всі ритми окремих елементів фільму монтаж мусить з'єднати в єдине ритмічне ж ціле. Цей процес вимагає перш за все цілковитого погодження окремих ритмів між собою, тобто попереднього їх встановлення, адже будь-яка випадкова комбінація ритмів лише в порядку винятку може з'єднатися у щось ціле. Монтаж ритмів, далі мусить не тільки не «збивати» окремі ритми, але і, навпаки, виявити їх і підкреслити. Зрозуміло також, що загальна ритмічна форма монтажу фільму визначається цілком точно всіма окремими формами ритму окремих частин фільму і мусить бути теж цілком точно передбаченою.

Засобом для досягнення ритмічності монтажу, за переконанням Л. Скрипника, є тільки встановлення певної довжини окремих кадрів і правильних початків і кінців окремих кадрів. За теорією Л. Скрипника, тут вступає у дію правило «необхідності і достатності». Це правило, таким чином, пов'язане із вживанням певної довжини кадру і врахуванням ритмічної насиченості кожного окремого кадру. Дія цього правила встановлюється самим режисером як автором кінематографічного твору у відповідності від тих художніх завдань і тієї мети, яку він переслідує.

«Необхідність точного встановлення самого місця обрізування кожного кадру очевидна: обрізуючи плівку, треба пам'ятати, що цим самим завжди обрізуєш і всі монтажні криві, що в ній проходять. Треба свідомо ставитися до цього, точно уявляти собі висоту кривої... на місці зрізу і співвідношення цієї висоти з висотою початку кривої наступного кадру» (4, С. 73).

Керуючись наперед встановленою формою ритму, можна або примушувати монтажні криві збігатися в одній точці, або допустити «стрибок» цілком певних розмірів і напрямку. Перший випадок — певна норма, другий, що має наслідком аритмічність, є могутнім засобом для показу сцен певного відхилення від норми: ненормальна психіка, несподіванки, реальні чи фантастичні, гротескові елементи тощо. Глядач гостро реагує на такі аритмічні шматки на тлі всього ритмічно-змонтованого фільму. Ці шматки дратують, бентежать, викликають емоції протесту, породжені інстинктом самозбереження нормального організму. «Правильний» ритмічний монтаж ритмів являє собою найбільш відповідальний і складний процес у створенні фільму.

Теоретичне дослідження Л. Скрипника «Нариси з теорії мистецтва кіно» містить у собі ґрунтовну розвідку щодо природи монтажної побудови кінематографічного твору, яку, без сумніву, можна вважати надзвичайно актуальною і сміливою для свого часу. Сам автор дуже скромно оцінив свою роботу у цьому річизці, підкреслюючи, що ним зроблено лише перші кроки на шляху вивчення великої науки монтажу. У його планах було продовжити розпочаті дослідження, та рання смерть позбавила його такої можливості.

Насправді, здійснені Л. Скрипником «кроки» у напрямку вивчення теорії монтажу були надзвичайно важливими на той історичний момент, коли відбулося визнання кінематографа як мистецтва і велися пошуки його своєрідної мови. Л. Скрипник визначив основні елементи монтажу, ввів ритмічну складову як його необхідний організуючий елемент, ввів поняття монтажною кривою і визначив складну структуру цього феномену. Окремі висновки, зроблені Л. Скрипником, збігаються з висновками провідних тогочасних теоретиків монтажу, зокрема, Л. Кулешова.

«Нариси з теорії мистецтва кіно» Л. Скрипника також можна оцінювати як показову працю. Тут порушуються ті аспекти теорії кіно, якими цікавилися як теоретики кіно, так і самі українські кінематографісти у 20-х роках ХХ століття. Важливо, що основна увага, як показує дослідження Л. Скрипника, звернена на формування суто кінематографічної мови і на монтаж як один з найважливіших засобів кінематографічної виразності, основою якого виступає ритмічна складова.

Зрештою, основною заслугою Л. Скрипника у галузі монтажу, можна вважати виведення ним своєрідної монтажною теорії, базованою на ритмічному чиннику, однією з найважливіших відмінностей якої є її практична спрямованість та чітке утилітарне призначення. Пророблена Л. Скрипником робота дає матеріал для подальших практичних та теоретичних розвідок у цьому напрямку, які і на сьогоднішній день не втрачають своєї свіжості та актуальності.

Література:

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896–1995 / Л. Госейко. — К.: КІНО-КОЛО, 2005. — 464 с.
2. Наумова Л.М. Російський радянський конструктивізм як творчий метод радянської культури 20–30 років ХХ століття / Л.М. Наумова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого: Збірник наукових праць. — К., 2012. — Вип. 10. — 344 с., С. 79–96.
3. Небесьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка / Богдан Небесьо. — Київ: Національний центр Олександра Довженка, 2017. — 200 с.
4. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Л. Скрипник. — Харків: Державне видавництво України, 1928. — 93 с.
5. Соколов А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео / А.Г. Соколов. — М.: Издательство

ПОЕЗОМАЛЯРСТВО. ВІЗУАЛЬНА ПОЕЗІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДУ ПОЧАТКУ 20-ГО СТОЛІТТЯ

I

Візуальна поезія — один з найяскравіших феноменів авангардного часу. Хоча це явище народилося не на початку 20-го століття, а набагато раніше, та візуальна поезія набула нової форми та мети, розквітаючи на сторінках часописів, журналів та поетичних збірок серед інших футуристичних, експериментальних ідей. Вона дуже швидко з'явилася у середовищі різноманітних авангардних угруповань, це надає змогу зафіксувати та порівняти візуальні проби українських, італійських та російських футуристів, як і французьких, німецьких та інших авангардних поетів. У час свого розквіту візуальні вірші публікували навіть у Південній Америці, яка також зазнала впливу європейського авангарду.

Отже, візуальна поезія — цільна одиниця візуального тексту, у якій візуальні та вербальні елементи співіснують, взаємодіють та, зазвичай, служать одній меті. Поети, які створювали візуальні вірші, користуються дуальною природою тексту, звичками й очікуваннями своїх читачів та граються з самою природою процесу читання, пропонуючи, перш за все, споглядати поезію, а не читати її. Важливо пам'ятати, що будь-який текст — візуальний, але і читачі, і письменники рідко свідомо сприймають його як такий (9, С. 1).

Марджорі Перлофф, американська дослідниця поезії 20-го та 21-го століття, зазначає, що саме авангардні поети були одними з перших, хто усвідомлював, що поезію, як і будь-який інший текст, спочатку бачать і тільки потім читають.

Для того, щоб перейти до розгляду функцій та есенції візуальної поезії українського авангарду, варто також згадати про джерела та причини появи цього феномена. Такі фактори, як зростання популярності фотографії та кіномистецтва, так само як прихильність художників до колажів, асамбляжів та синтезу матеріалів і мистецтв вплинули й на зміну поетичного мислення.

Як зазначає Олег Ільницький у своїй історії футуристичного руху, двоє з трьох засновників українського футуризму були художниками (Василь Семенко та Павло Ковжун) (1, С. 353), пізніше до руху приєднувались представники театрального та кіномистецтва, а робота над тогочасними виданнями завжди відбувалася у колабораціях між представниками різних мистецтв. В теорії модерний спосіб життя кардинально змінив відношення поетів до своїх творів: відстані стали коротшими, сам світ зменшився, став більш доступним, часопростір викривився. Спілкування стало швидким завдяки радіохвилям і телеграфу, а «розріджену та конденсовану перспективу згори» давав погляд із літака (4, С. 216).

Слід наголосити, що саме така зміна у сприйнятті часу і простору дозволяє говорити про один з найважливіших аспектів візуальної поезії — її симультанність. Вінард Бон, інший американський дослідник візуальної поезії, також згадує про вплив реклами, яка почала користуватися подібними до візуальної поезії методами для привертання уваги: незвична типографія, запаморочливі ефекти друку, злиття текстового та пікторального вимірів.

II

Доля візуальної поезії в українському авангардному русі могла бути зовсім іншою, якби не «батько», ініціатор та найактивніший представник українського футуризму — Михайль Семенко. Він не тільки створив два цикли візуальної поезії, а й написав маніфест, який дав особливе ім'я цьому феномену: у 1922 році «Семафор у Майбутнє» опублікував короткий текст під назвою «Поезомалярство». Звичайно, маніфест був популярним жанром серед усіх авангардистів, але небагато з них згадують про візуальну поезію. Текст Семенка також подає контекст, причини та цілі поезомалярства.

Хочу зазначити, що Семенко був не єдиним українським письменником, який вдавався до візуальних експериментів у своїй творчості, деякі візуальні елементи присутні у творчості інших поетів, наприклад, в Олексі Слісаренка та Гео Шкурупія, та їхні вірші не можна назвати візуальними, оскільки шрифт чи реєстр не мають великого впливу на зміст, а тільки підсилюють його чи розставляють потрібні акценти.

Перш за все, подібно до своїх перших скандальних маніфестів («Сам» та «Кверо-футуризм»), він пише про плачевний стан сучасного мистецтва. Якщо у 1914 році він говорив про занепад і старіння українського мистецтва, то у 1922 його лексика ще більш радикальна, він впевнений: «Поезія — в наші дні переживає смертну агонію. Поезія вмирає від старості» (5, С. 285).

Далі, Семенко зазначає деякі причини, що уже згадувалися як зміна світобудови та погляду на світ — «зміна економічних ситуацій». Він також коментує поезію своїх попередників та сучасників, згадує різні спроби оновити поетичну думку, називає ім'я Рене Гіля, згадуючи його наукову поезію та фантастичні томи Малларме. Крім того, посилається на Фовізм, у якому поети тікали з міста до Океанії, та Сюрреалізм, коли поети «запиралися по кабінетах і забувалися в наркотиках» (загально відома схильність деяких сюрреалістів до наркотиків, навіть у своєму маніфесті 1924-го року Бретон мимохідь згадує вплив опіуму на свідомість поетів, хоча він сам був противником вживання наркотиків) (5, С. 286).

Звісно, не обійшлося без згадки про українських неокласиків, які для Семенка були блідим виплеском минулого, у порівнянні з футуристами, які «були дітьми свого дня». У рамках української поезії, пояснює Семенко: «На порядок денний стало питання ліквідації багатой, пишної форми» (5, С. 286). Про форму та фактуру, він уже писав у своїй декларації «Чого хоче Панфутуризм», найголовнішу ідею він виклав у вигляді формули:

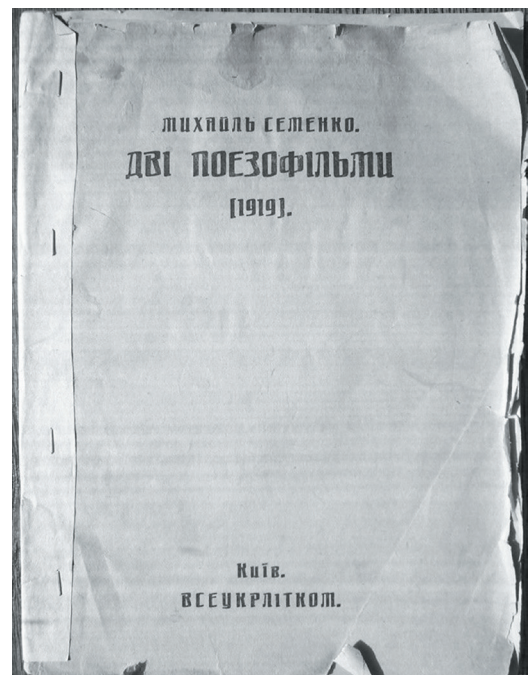
ФАКТУРА = МАТЕРІАЛ + ФОРМА + ЗМІСТ

Саме ФАКТУРА є важливим для Семенка елементом нової поезії, до цього часу українське мистецтво не окреслювало подібні прагматичні програми, а панфутуризм став справжньою революційною концепцією українського авангарду (4, С. 43). Важко не погодитися з Семенковими мотивами та бажаннями того, щоб сучасна поезія могла автентично зобразити світ навколо: «Перед нашими очима не рівні, гладенькі рядочки, характерні для тонкої індивідуальної риси найтоншого музичного нюансу — перед нами масиви, велетенність, нашарування верств, пасма гір, океани, континенти». Саме тому йде мова про деструкцію й ліквідацію «багатой, пишної форми», а після того, як ця форма буде знищена, поезія повертається до своїх первісних елементів — слова (5, С. 288).

Ніби вперше побачивши слово без кайданів застарілої форми футуристи звертають увагу на те, що здавалося настільки очевидним, що про нього забули: «слово, як таке, по нашій волі може впливати або на зорове, або на слухове приймання» (5, С. 289). Ці базові властивості слів і є підставою для створення зорової (просторової) поезії або слухової поезії (яка була пов'язана з музикою чи просто зі звуком).

Окрім того, поява візуальної поезії також веде за собою зміну у звичній поетичній мові, Семенко пише, що така поезія «виробить свою граматику й власні закони зв'язання речень» (5, С. 290), що можна побачити як у «Каблепоемі за океан», так і у його другій збірці — «Моя мозаїка».

Наміри Семенка до зміни поетичної фактури демонструють ще його «Дві поезофільми» 1919 року, щоправда, він обрав назву до своїх поезій просто щоб підкреслити інтерес до цього жанру, оскільки в той час кіно займало важливе місце у біографії Семенка (у середині 1920-х років він очолював Одеську кіностудію та Всеукраїнське фотокіноуправління), але сама збірка виглядала доволі скромно.



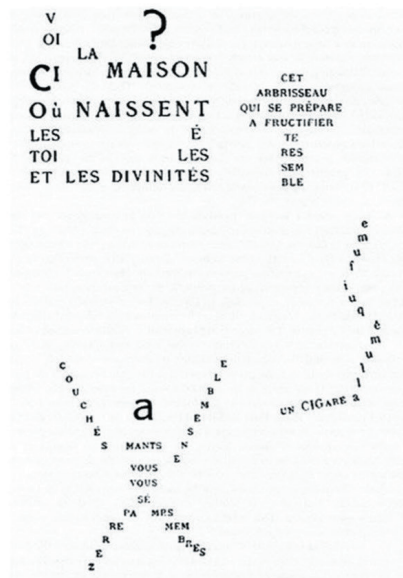
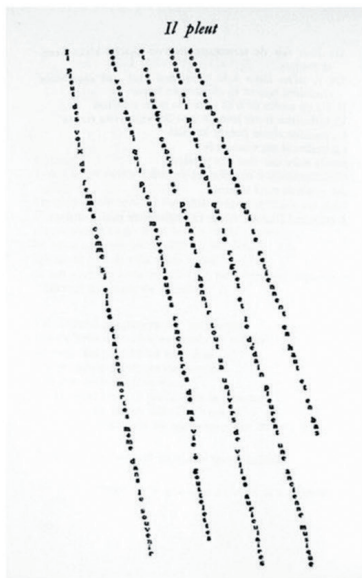
III

Вінард Бон у своїй книжці «Aesthetics of visual poetry» зазначає, що найбільш успішні роботи візуальної поезії ті, де візуальний вимір постійно взаємодіє з вербальним, доповнює його значення: «In the best poetry there is a constant dialogue between these two levels that increases the depth and breadth of our experience» (7, С. 2).

Оскільки першим виміром поезії для читача стає візуальний вимір (який швидше та простіше сприймати), вербальні елементи можуть повторювати, доповнювати, ускладнювати, спрощувати чи навіть обмежувати сприйняття візуальної поезії, та загалом впливати на читабельність тексту.

Для інтерпретації таких поезій найважливішою є взаємодія між значеннями слів та зображеннями на сторінці, та перш ніж переходити до пильного розгляду візуальних експериментів Семенка, можна поглянути яку поезію створювали авангардисти за межами України.

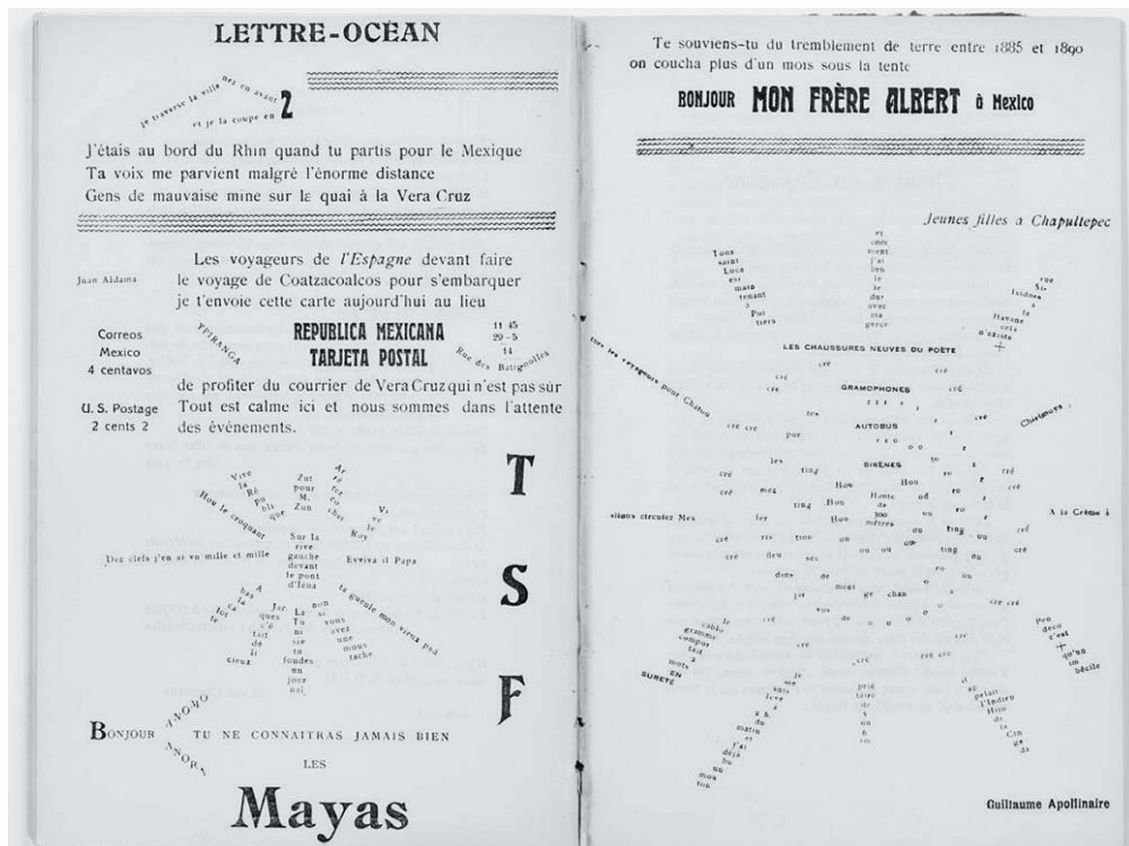
Напевно найвідомішою постаттю, яка об'єднала зорові та словесні засоби для створення нової поезії є Гійом Аполлінер. Його «Каліграми» 1913–1916 років стали натхненням для багатьох поетів по всьому світу. Більшість його коротких «каліграм» є винахідливою тавтологією візуальних та текстових образів, як поеми «Дощить» або «Пейзаж» 1914 року, тобто вербальний вимір поезії повторює те, що можна побачити завдяки візуальному її вигляду.



Гійом Аполлінер. Його «Каліграми»

Інші більш складні та об'ємні поеми, як «Лист-Океан», поєднують набагато більшу кількість художніх прийомів. Сама назва цієї поеми свідчить про рух і трансформацію поезії у просторі.

В той самий час, візуальні поеми італійських футуристів дуже сильно відрізнялися від каліграм Аполлінера, вони, загалом, слідували маніфестам Марінетті, який писав про «слова, пущені на волю», та необхідність того, щоб мистецький твір мав агресивний характер, це виражається у «вибуховому» вигляді робіт самого Марінетті, наприклад, збірка «Zang Tumb Tumb» 1912 року використовує незвичну, революційну типографію, яка направлена на те, щоб порушити звичну гармонію та порядок на сторінці, і становить собою «вибух» зображень та звуків, пов'язаних з війною, динамікою бігу чи рухом автомобіля, залізничних вокзалів, аеропланів, заводів, які вивергають вогонь і дим, або чистої електричної енергії (10, С. 51).



Гійом Аполлінер «Лист-Океан»

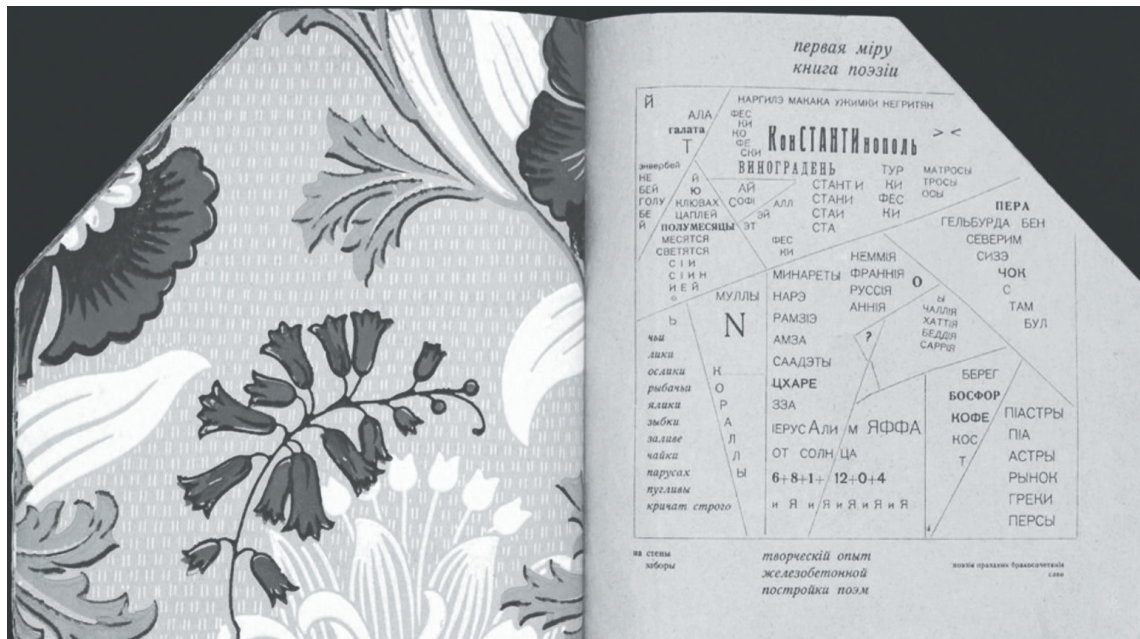


Томмазо Марінетті
«Zang Tumb Tumb»

Подібні візуально-звукові експерименти були притаманні й дадаїзму, яким українські митці особливо захоплювалися на сторінках своїх футуристичних видань. Трістан Тцара, наприклад, започаткував свою звукову поезію, яка була симультанною, тобто читалася в один і той самий час декількома людьми різними мовами, ритмами, тональностями. Візуальна поезія футуристів була симультанною у тому ж сенсі, коли погляд читача вільно блукає по сторінці, одночасно помічаючи та читаючи уривки різних слів чи образів.

Дадаїсти мали багато спільного з українським футуризмом. Ільницький пише, що дада не виявляло жодної із шовіністичних і націоналістичних ознак футуризму, їх мистецтво було «підкреслено різнояким та інтернаціональним» чим воно подобалося українським поетам. Та, з іншого боку, дада полюбляли концепт випадковості та поза-свідомого письма, який не імпував раціональним та прагматичним панфутуристам (1, С. 368).

Серед російських митців, візуальною поезією займався Василій Каменський, його поеми, як «Константинопіль» 1913–1914 або «Сонце» 1917, також були доволі абстрактними, оскільки візуальний вимір у них часто переважає вербальний. Каменський назвав свою поезію залізобетонною, що вказує на важку текстуру їх тексту, а також на те, що вони написані для стін та парканів, як зазначено у лівому кутку сторінки. Всупереч тому, що таку поезію важко читати, вона являє собою план або маршрут міста, де гуляв поет. На цьому плані легко знайти історичні пам'ятки та



Василій Каменський «Константинополь»

прикмети турецького побуту, ринок, людей та звуки, які його оточують, тобто вона дає можливість зануритись у місто разом з поетом і прогулятися поглядом вздовж Босфору.

У 1917 році він навіть написав «Декрет о заборной литературе, о росписи улиц...», який Каменський сам розклеїв на парканах по всій Москві. Там він закликає:

А но-ко, робята-таланти,
Поэты,
Художники,
Музыканты,
Засучивайте кумачовые рукава!
Вчера и учили нас Толстые да Канты —
Сегодня звенит своя голова.



Такі прагнення змінити вигляд сучасних міст, інкорпорувати в них мистецтво, був не тільки у Каменського, П'єр Альберт-Біро, талановитий друг та редактор Аполлінера, також був захоплений ідеями естетизації міст. У 1922 році він створив поеми-плакати, як «Рай» або «Сонце на сходах», у його уяві, ці поеми мають висіти на вулицях як рекламні плакати, повністю інтегровані у простір міста (8, С. 177).



П'єр Альберт-Біро
«Рай» або «Сонце на сходах»

IV

Олег Ільницький, аналізуючи жанр «поезюмаларства» Семенка також говорить про нього як про «пограниччя поезії та плакату» (1, С. 354). Звісно, плакати-поеми Альберта-Біро дуже відрізняються від експериментів футуристів своєю декоративною, орнаментальною природою. В той час, як текст Семенкової «Каблепоеми за океан», також опублікованої у 1922 році, надзвичайно простий, позбавлений будь-яких декоративних елементів, як пише Мирослава Мудрак, це «посилює наелектризовану єдність форми та змісту твору» (4, С. 218).



Михайль Семенко «Каблепоема за океан»

Отже, Семенкова «Каблепоема за океан» складається з восьми окремих карток, які можна сприймати окремо, але «естетично й контекстуально вона задумана для колективного сприйняття» (4, С. 227), кожна сторінка пронумерована, а перша картка схожа на титульну сторінку, обкладинку, оскільки тільки на другій сторінці починається «Вступ». Щодо наповнення карток, Мирослава Мудрак каже, що сама поема є лекцією про революцію або навіть філософським посланням від Семенка. «Каблепоема» сповідує ідею панфутуристської глобальної комунікації, та через те, що географічні назви, до яких звертається поет розкидані по всьому тексту, погляд рухається нелінійно, це також засіб, широко використовуваний у рекламі, щоб притягнути увагу глядача. А візуальний вимір, архітектонічна, чітка структура твору «посилює телеграфність послання» (4, С. 228). Мудрак пише про те, що «Каблепоема за океан» прокладає маршрут, ланцюжок від одного географічного центру до іншого, огортаючи увесь світ, або є «таким собі квитком, який спокушає потенційного мандрівника» (4, С. 229).

Олег Ільницький, у свою чергу, зазначає, що цей твір, перш за все, «прославляє новий культурний та індустріальний світовий лад» (1, С. 356). Відповідно до цього, Семенко використовує дискурс, запозичений із телеграм, політичних гасел, навіть графіті. Усі ці лаконічні написи також спонукають до того, щоб уявити «Каблепоему за океан» не на сторінках журналу, а у вигляді плакатів на вулицях міста, а іноді навіть прочитати їх уголос.

Подібно до того, що має на увазі Вінард Бон, відмічаючи переваги візуальної поезії, Ільницький пише, що «великі за розміром, виокремлені слова — та й уся карта — набувають глибшого сенсу, якщо їх "розглядати"» (1, С. 356). А сам Семенко написав, що «Таку (велетенську) думку не по силі виявити кволому людському голосяу — вона втілюється або в динаміці мас, або в статиці велетенських полотен, на яких розкидані синтетичні поняття» (5, С. 289).

Щодо Семенкової другої збірки — «Моя Мозаїка», на її сторінках знаходяться окремі поезокартини, деякі з них ближчі до звукових та візуальних експериментів дадаїстів, як «Сільський пейзаж» 1922. Ця візуальна поема розкривається найбільше саме якщо її читати вголос,

О
АО
АОО
АООО
ПАВЛО
ПОПАСИ
КОРООВУ

Михайль Семенко
«Сільський пейзаж»

продовжуючи деякі звуки, що надасть усьому пейзажу певної перспективи, зображеної Семенком візуально через наростання слів. А через акценти на звуки А та О легко уявити сільські простори та відгомін мукання корови. Крім того, назва твору повертає нас до «Пейзажу» Аполлінера.

Інша Семенкова поезокартина експліцитно звертається до Казимира Малевича, оскільки називається вона «Супрепоезія». Окрім вищезгаданої поеми «Сільський пейзаж», «Супрепоезія» має найпростішу структуру, у порівнянні з іншими поезокартинами збірки. Вона розбита на чотири однакові секції, заповненими словами вертикально і горизонтально, знову ж таки, збиваючи того, хто має намір читати ці надписи. Деякі зі слів мають автобіографічний відтінок (наприклад, Кибинці — місце народження Семенка, а дати з нижнього лівого прямокутника звертаються до важливих років його життя), інші — провокативний характер, як «ЛІРИКА/КУРКА». За допомогою своєї візуальної структури і завдяки тематичному розмежуванню тексту ця поема, безсумнівно, намагається перенести ідеї Малевича у літературну площину. Синтаксис спрощено настільки, що від дієслів залишилися тільки виклики «дивіться!» та «виголошуйте!», які повертають читача до двох вимірів цієї візуальної поеми, що взаємодіють між собою, — споглядання та читання.

Інші поезії з цього збірника мають більш складну структуру, більшу кількість компонентів та взаємозв'язків між ними. Кожний вірш є окремим шматочком мозаїки Семенка, а деякі з них поділені на дрібніші сегменти — слова або фрази, які, подібно до фрагментів кубофутуристичних картин перемішані, динамічні, ніби рухаються по сторінці разом з поглядом читача, деякі з них падають, розбиваються, перегукуються з іншими, співають та грають.

V

На завершення цього стислого огляду візуальної поезії слід зазначити, що феномени українського авангарду легше досліджувати та вписувати в історію мистецтва саме через паралелі з іноземними колегами українських авангардистів, навіть через невеличкі порівняння та посилання вони яскравіше розкривають свою сутність.

Візуальна поезія є унікальним успішним проектом українського футуризму, візуальні експерименти дійсно досягали цілей і бажань поставлених Семенком, незважаючи на їх амбіційність. Для читачів візуальна поезія змінює сам процес читання, знаходить для нього нове визначення. Читаючи Семенкові поезокартини, кожен стає співавтором написаного вірша. Звичний, самотній процес читання перетворюється на активну діяльність — споглядання та створення поезії. Звісно, сам процес варіюється в залежності від автора та вигляду твору, та, безсумнівно, візуальна поезія надає більше розуміння про квінтесенцію письма. Таким чином, вона дарує нову свободу не тільки авангардним поетам, які відвойовують на сторінках своє право на експерименти з формами, матеріалами, мовами та зображеннями, а й читачам, які отримують свободу вибору та простір для руху. Саме цей новий поетичний простір вдало відображує особливість авангардної літератури.

| | | |
|--|--|--|
| ВИГОЛОШУЙТЕ | ВІСІВКИ КИБИНЦІ ХВОРИСТЬ ГРАБУНОК | УСРР МУХА ЗИМА ХАТА АЗІЯ КУДИ РУКА ХУГА |
| ДИВІТЬСЯ 1892 1914 1917 1922 | РОЗБИШАКА ЛІРИКА КУРКА | АНАЛОГІЯ АСОЦІАЦІЯ ДРІБНИЦЯ |

3-X. 922. Київ. Супрепоезія.

Література:

1. Ільницький О. Український футуризм 1914–1930. / Ільницький, Олег.— Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
2. Каменский В. Декрет о заборной литературе, о росписи улиц, о балконах с музыкой, о карнавалах искусств. / Каменский Василь. // 1917, Свободная история [Електронний ресурс] — Режим доступу: <https://project1917.ru/posts/16165##post/>
3. Каменський В. Константинополь. Танго с коровами. Издание Д.Д. Бурлюка, Москва, 1914. // Каменский Василь. // Getty Research Institute [Electronic resource] — Mode of access: archive.org/
4. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні. /Мудрак, Мирослава. — Київ: Родовід, 2018. — 288 с.
5. Семенко М. Вибрані твори./ Семенко Михайль. — Київ: Смолоскип, 2010. — 688 с.
6. Apollinaire, Guillaume. Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916. / Apollinaire, Guillaume. — Paris: Mercvre de France, 1918. // The Public Domain Review [Electronic resource] — Mode of access: <https://publicdomainreview.org/collections/apollinaires-calligrammes-1918/>
7. Bohn, Willard. The Aesthetics Of Visual Poetry, 1914-1928. / Bohn, Willard. — Cambridge [Cambridgeshire]: Cambridge University Press, 1986. — 321 p.
8. Kelly, Debra. Pierre Albert-Birot: A Poetics in Movement, a Poetics of Movement. / Kelly, Debra. — London: Associated University Presses, 1997. — 440 p.
9. Kendall, Judy, Manuel Portela, and Glyn White. Introducing Visual Text. / Kendall, Judy, Manuel Portela, and Glyn White. // European Journal of English Studies 17.1. — 2013. — p. 1–9.
10. Marinetti F. T. The founding and manifesto of futurism / F. T. Marinetti // Futurism: An Anthology. Rainey, Lawrence, Christine Poggi, and Laura Wittman, editors. — 1909. — P. 49–53.
11. Perloff, Marjorie. The Futurist Moment. / Perloff, Marjorie. — Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986. — 288 p.

УДК 76.071.1(477) «19»

Валерія Пітеніна /Київ/

ХУДОЖНИКИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ І ДИТЯЧА КНИГА

Авангард із притаманною йому сміливістю художнього висловлювання і спрямованістю у майбутнє швидко опановував площину українського мистецтва на початку ХХ століття. Але дитяча книга, зорієнтована на британську книгу середини ХІХ століття з її докладною розповіддю, залишалася на периферії мистецької уваги.

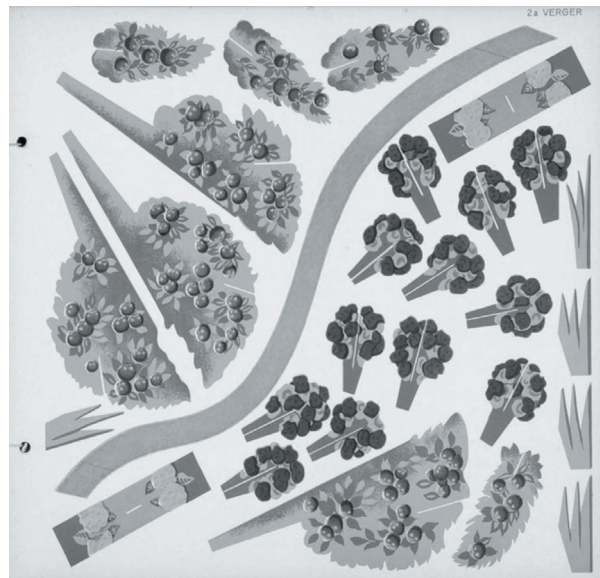
В той же час художники авангарду (О. Екстер, М. Епштейн, С. Шор, Ель Лисицький) брали безпосередню участь в оформленні книг та журналів для дітей. Вони формували інше уявлення про дитячу книгу — просту за змістом, складну і експериментальну за формою. Їх роботи сприяли виникненню нового вигляду дитячої післяреволюційної книги, що об'єднала в собі вплив авангарду та соціалістичної ідеології.

Книжкова графіка художників авангарду була розглянута в широкому колі мистецтвознавчих праць. Всебічно розглянуто роботи майстрів початку ХХ століття і специфіку українського авангарду як світового явища в дослідженнях Д. Горбачова, докладно висвітлюють творчий шлях О. Екстер монографія Г. Коваленка та статті І. Мелешкіної, детально проаналізовано становлення української книжкової та журнальної графіки в працях О. Лагутенко, ґрунтовне дослідження діяльності «Культур-Ліги» висвітлено у матеріалах до виставки «Культур-Ліга: художній авангард 1910–1920-х років».

Перша робота О.Екстер в книжковій графіці — книга О. Форш «Лицар із Нюрнберга»¹, — була дебютом обох молодих амбітних жінок, але залишилася майже не поміченою критикою. А вже на початку 1920-х творчість О. Екстер повністю пов'язана з театром. Працюючи над декораціями і костюмами для «Ромео і Джульєтти» у Камерному театрі, О. Екстер готує ілюстрації для книги О. Таїрова «Записки режисера»². Внутрішню єдність ілюстрацій та ескізів підкреслює Г. Коваленко: «Таїрівський текст Екстер розіграє як виставу. Як виставу, що йде в одній декорації. Лише кожна картина — кожна дія — відбувається у різних проявах і трансформаціях цього єдиного середовища» (1, С. 136)³.

Після «Записок режисера» художниця довгий час не повертається до ілюстрування книг. Але у 1930-х роках у Франції О. Екстер бере участь в експериментальному дитячому проєкті, ініційованому видавцем П. Ф'ючером (Paul Fucher) та видавництвом «Фламмаріон». Це серія книжок *Pier Castor Activiti book* для дітей 6–8 років. Проєкт реалізовував принципи новітньої педагогічної течії так званого «активного читання». Конструкція книги спонукала дитину до взаємодії: малювання, вирізання, порівняння персонажів. У проєкті брали участь художники-емігранти із Росії, які на той час перебували у Франції, — Олександра Екстер, Наталі Перейн, Хелен Гертик, Федір Роянковський.

Для проєкту у 1936 році О. Екстер оформлює книгу «Мій сад». Це — cutout, книга для вирізання. Театральний досвід художниці втілюється тут у конструюванні ігрової форми книги. Сюжетне навантаження мінімальне: дитина має створити із елементів саду-городу (квітів, доріжок, кущів) власну композицію. Просте, стримане кольорове рішення побудоване на поєднанні світло-зелених (листя) і ніжно-рожевих (квіти, одяг персонажа) площин. Композиція книги легка, ігрова, інтуїтивно зрозуміла дитині. Навіть у межах цього простого завдання, вузького за змістом і формою, книга О. Екстер вирізняється продуманою композицією, візуальною логікою і функціональністю.



О. Екстер «Мій сад», 1936 р.

¹ Форш О. Рыцарь из Нюрнберга / Ольга Форш; [Обл. и рис. Алекс. Экстер]. — Киев : тип. «Петр Барский», 1908.

² Таиров, А. Записки режиссера / Александр Таиров. — [М.]: Камерный театр, 1921.

³ Тут і надалі з російської переклад автора..



О. Екстер «Панорама берега», 1937 р.



О. Екстер «Панорама гори», 1938 р.

Книга мала успіх, і за два роки художниця отримала нове замовлення від видавництва — на книги-панорами «Панорама ріки» («Panorama du fleuve», 1937) «Панорама берега», («Panorama de la côte», 1937), «Панорама гори» («Panorama de la montagne», 1938). Особливістю цієї серії було просторове рішення: книга розгорталася в єдину панораму, а не в послідовність картинок. Обкладинка була окремим малюнком, але О. Екстер робить її фрагментом загальної композиції.

Внутрішній простір книги у задумі й виконанні О. Екстер — широка панорама середніх і дальніх планів. Широта огляду, незвична для книжкової ілюстрації «висока» точка зору викликає аналогії із фотографією конструктивістів, графічними рішеннями радянських журналів на кшталт «СРСР на будівництві». Іноді панорама виглядає як декорація: з театральними задниками її поєднує відсутність елементів переднього плану.

Поєднання широкої панорами із хвилеподібною ритмікою ландшафту викликає асоціації із японською гравюрою, а локальне кольорове рішення — із творчістю Ф. Леже. О. Екстер поєднує у цілком зрозумілій для дитини формі власне театральне просторове мислення із зрозумілою дитині формою. Співпраця О. Екстер із «Фламмаріоном» тривала практично до кінця її життя, демонструючи універсальність мислення художниці і здатність вирішувати завдання різного масштабу.

Велике значення для розвитку дитячої ілюстрації мала творчість художників «Культур-Ліги». Творча концепція об'єднання єврейських художників, письменників, режисерів і видавців «Культур-Ліга» відбилася у книжковій графіці і в ілюстраціях до дитячих книжок зокрема. Протягом 1919–1924 років «Культур-Ліга» видала низку книжкових та журнальних проектів для дітей: журнал «Фрейд» («Радість») (ілюстратор М. Епштейн), часопис «Школа і життя» (ілюстратор Й. Чайков), казку «Хад-Гадья» (ілюстратор Ель Лисицький, 1919), «Пісеньник для найменших» (ілюстратор Й. Чайков, 1920), М. Марголіна «Казочки для діточок» (ілюстратор І. Рибак, 1922), Р. Кіплінг «Рікі-Тікі-Таві» (ілюстратор С. Шор, 1923), І. Кіпніс «Казки» (ілюстратор С. Шор, 1923), І. Кіпніс «Російські казки» (ілюстратор С. Шор, 1924), І. Кіпніс «Летючий ведмідь» (ілюстратор С. Шор, 1924), численні хрестоматії для шкіл.

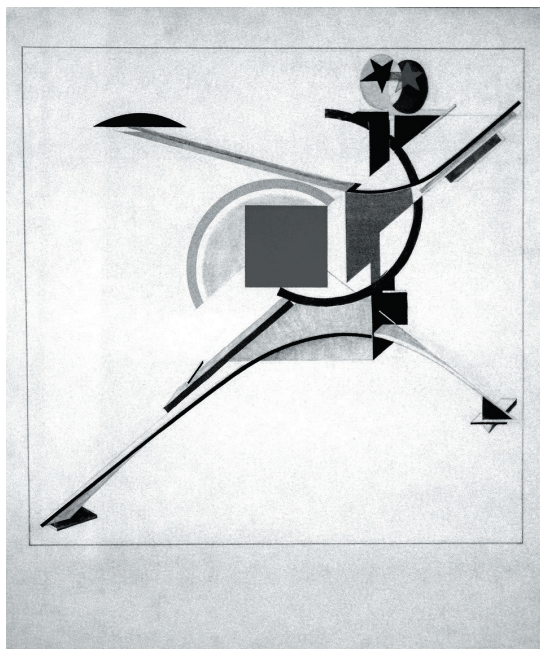
І якщо лідер українського літературного футуризму М. Семенко наголошував на віддаленості від національних форм і традицій, то художники «Культур-Ліги»

саме у національному відчували близькість до авангарду. «Єврейські художники відчували свою близькість до сучасних новаторів, які сповідують принципи абстракціонізму, бо тільки в чистій, абстрактній творчості, вільній від літературних домішок, можливо виявити особливе національне відчуття форми... Між власним і глядачевим сприйняттям вони не допускають жодного іншого посередника, крім ліній, форм і фарб», — пише Б. Аронсон (8, С. 70).

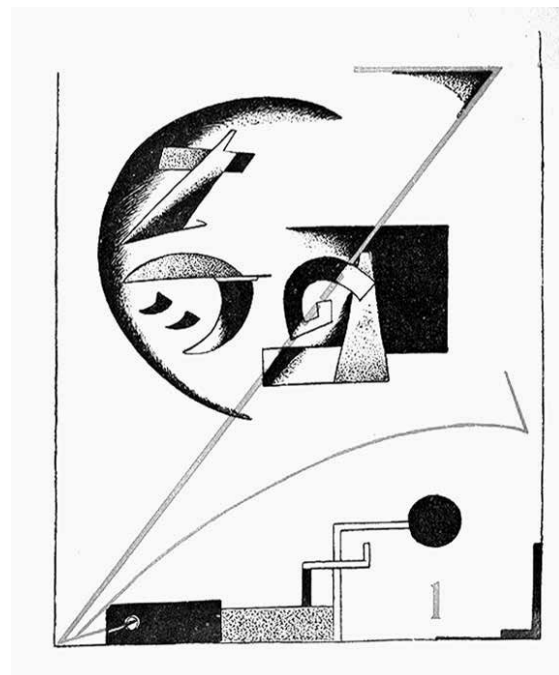
Розвиток національної свідомості серед художників «Культур-Ліги» проходив не менш бурхливо, ніж захоплення їхніх пітерських і московських колег російським примітивом, лубочним розписом і архаїчними народними образами. Звернення до національної традиції, її переосмислення стало одним з поштовхів до абстрактного мистецтва, тим величезним масивом, з якого можна було черпати нескінченно форми, ритми, кольорові співвідношення.

У передмові до київської виставки 1919 року Б. Аронсон наголошував: «Існує безліч мистецьких творів різних народів, проте лише небагатьох художників визнано майстрами «високого мистецтва». Їхня творчість набула колосальної сили завдяки тому, що вони працювали не з актуальними суспільними реаліями чи ідеологією, а з національним характером, формами і життєвими емоціями і, сягнувши серцевини національного і духовного, спромоглися щонайдовершеніше втілити їх у пластиці» (8, С. 67).

Періодичне дитяче видання «Фрейд» (1922–1925), ілюстроване М. Епштейном, виконувало освітню й педагогічну функції, намагаючись балансувати між потребами новонародженої пролетарської країни та власними просвітницькими завданнями. «Пролетарська правда» так писала про цей часопис: «Потреба у дитячому журналі єврейською мовою — велика. Як ніколи пробуджено зараз дитячу думку, що допитливо шукає простих і доступних її розумінню відповідей. Навколо величезний світ живої і мертвої матерії, складних суспільних явищ. Потрібен провідник, який, освітлюючи всі лабіринти природи і життя, повів би дітей до світла й знання. На цьому шляху легко послизнутися, удалися у сентиментальність і патетику... З журналом «Фрейд» цього не сталося, він одразу дібрав потрібний і правильний тон. Усі елементи соціального виховання, з яких зараз складається наша трудова школа — ко-



Ель Лисицький «Перемога над Сонцем», 1913 р.



М. Епштейн «Фрейд»

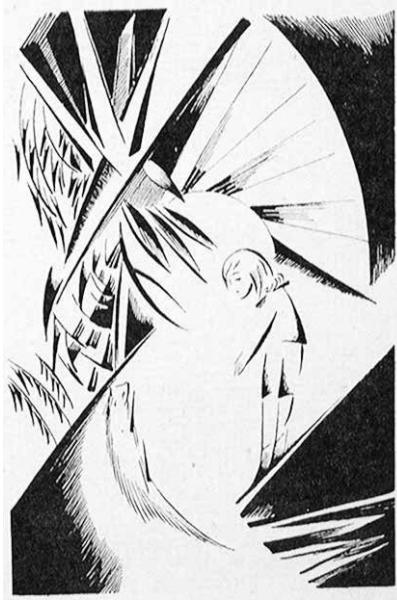
лективний початок самодіяльності, трудові процеси, науковий аналіз «світових загадок» і вільне, невимушене сприйняття світу художньої творчості, є змістом «Фрейда» (9, С. 2) (Пер. авт.) Обкладинка «Фрейда» роботи М. Епштейна композиційно близька до ескізів Ель Лисицького до опери «Перемога над Сонцем», виконаних у 1913 році. Та сама діагональ, підкреслений центр, поєднання супрематичної лінії і форми, включення смислових графічних елементів (як-от літери у першому випадку, зірки — у другому) до загальної композиції. Жодного спрощення, жодного намагання художника прилаштуватися до дитячого сприйняття. Маніфестація абстрактної форми не обмежується ані формально, ані тематично.

Однак в ілюстраціях до окремих дитячих видань, орієнтованих на молодшу аудиторію, М. Епштейн, зберігаючи вірність геометризації форм, активно використовує прийоми неопримітивізму, поширені в українській книжковій графіці (школи Г. Нарбута і М. Бойчука). Митець звертається до національної образності, співзвучної аналогічним ілюстративним циклам, що їх виконали для «Культур-Ліги» М. Шагал («Печаль» Д. Гофштейна, 1922), Й. Чайков («Казки» братів Грімм; «Клин» П. Маркіша, 1922), С. Шор і Н. Шифрін спільно з М. Епштейном («Казки» І. Кіпніса, 1923).

Пошуки правильної інтонації, яка б об'єднала національні риси, була етнічно закріплена, ідентифікована і гармонійно співіснувала із новою мовою мистецтва, проявляються у циклі анімалістичної ілюстрації до книжок І. Кіпніса «Казки» та «Російські казки». Вона поєднує сюжетну і композиційну простоту, орнаментальність і характерний футуристичний малюнок. Книжкова графіка україномовної книги того часу також йде цим шляхом, прикладом є анімалізм П. Лапіна, неопримітивізм О. Судомори. Але останні значно повільніше засвоюють мову мистецтва авангарду, більш прив'язані до естетики реалістичної школи та книги модерну. Художники ж «Культур-Ліги» починають ілюструвати дитячу літературу фактично із чистого аркуша. Позаду них лише традиційна, наскрізь релігійна культура із жорсткими візуальними обмеженнями, а попереду — нові теоретичні постулати, що спираються на мистецтво авангарду як безпредметне, абстрактне і національне водночас. Візуальні аналогії до образів М. Епштейна знаходимо у графіці Н. Гончарової та О. Богомазова. В оформленні казки І. Кіпніса «Зруйноване весілля» (1924) М. Епштейн демонструє умовність малюнка: героїв книги — вовків, зайців, кіз — піддано кубістичній деформації. Підкреслені очі, форми морд, різка пластика рухів роблять їх виразни-



Н. Гончарова, О. Богомазов.
«Зруйноване весілля» І. Кіпніса, 1924 р.



Сарра Шор
«Рікі-Тікі-Таві»

ми, навіть трохи гротескними, але ще зрозумілими. Близькість до театральної побудови відчувається у цій умовності героїв та у побудові композиції як мізансцени із умовною декорацією.

В той же час у Києві працює С. Шор. Так, як і О. Екстер, С. Шор поєднала у своїй творчості графічний, живописний і театральний художній досвід. Для дітей проілюстровано видання казок І. Кіпніса — «Російські казки» та «Казки» 1923 року, «Рікі-Тікі-Таві» Р. Кіплінга 1923 року та казку І. Кіпніса «Летючий ведмідь».

Обидва цикли ілюстрацій візуально подібні. Головними героями є люди, а не звірі, хоча й останніх на сторінках книг дуже багато. С. Шор не просто переказує казки, а й створює місцеві аналогії класичних образів — Баби-Яги, Баби й Діда, Снігуроньки тощо. Це хрестоматійні образи дитячої літератури, які С. Шор змальовує як типажі, поза індивідуальними рисами. А от у перекладі «Рікі-Тікі-Таві» типові образи змінюються на портретні, характерні. Формально малюнок стає ще плоскішим, штрихові площини перетворюються на локальні площини чорного, що мають нечіткий край, ніби розвіюються по сторінці. Але серед цього кружляння форми виринає то фігура головного героя (героїні), то зображена буквально однією лінією фігурка Рікі.

С. Шор виплітає простір, що складається із площин. Він мерехтить сторінка за сторінкою. Відчувається як у джунглях, де немає ані горизонту, ані відчуття землі і неба. Попри цілком традиційну конструкцію книги (заставки, кінцівки, буквиці, фіксована полоса набору), характер малюнка емоційний, на межі між фігуративом та абстракцією. Ритміка форм мелодійна, округлені форми превалюють над гострими. Книга видана російською, призначена для широкої аудиторії, ніж казки, і С. Шор підкреслено позбавляє її будь-яких національних рис, прагнучи універсалізувати образи.

У період з 1917-го по 1919 рік з «Культур-Лігою» тісно пов'язаний Ель Лисицький. За декілька років він ілюстрував сім книг для дітей на їдиш і кілька невеличких робіт — каталоги виставок «Культур-Ліги», запрошення і афіші.

Найвідоміша з ілюстрованих Ель Лисицьким книжок — «Хад-Гадья», або так звана «Кізенька». Вона зовсім невеличка за обсягом (16 сторінок), але привертає увагу багатьох дослідників єврейського мистецтва. Причому розглядається в літературі традиційно у двох аспектах — релігійно-символічному та формально-ілюстративному.



Ель Лисицький «Хад-Гадья»



Х. Фрідберг, доктор мистецтвознавства Єврейського університету в Єрусалимі у збірці «Єврейське мистецтво у європейському контексті» наголошує на символістському значенні книжки. Вона пише: «Дослідження творчості Л. М. Лисицького свідчить, що в основу задуму цього твору покладено цілком певну ідею — демонстрацію підтримки більшовицької перемоги, переглянутої як перемога слабкості над силою, добра над злом, як торжество найвищої справедливості. Елементом цієї серії Л. Лисицького, що найбільше вражає, є її символічна мова, якою художник висловлює свої ідеї. Ця мова сягає візуальної та вербальної традиції східноєвропейського єврейства, сформована у цьому середовищі й апелює до нього у цій серії.

Звертаючись до традиційної образотворчої мови з її символами та характерними національними цінностями й використовуючи їдиш, художник прагне переконати глядача-єврея в істинності комуністичних ідеалів. Саме з цією метою він обрав ілюстрації до «Хад-Гадья», виокремив її зі звичного контексту пасхальної Агади й використав як алегоричне вираження своїх ідей» (10, С. 232).

Російський дослідник творчості Ель Лисицького М. Харджиєв трактує цю книжку зовсім інакше: «Лисицький відмовився від витончених прийомів мікроорнаменталізації і розробив простішу і виразнішу пластичну мову. Одне з найбільш цікавих за художнім оформленням ранніх видань Лисицького — народна казка «Кізенька» (Київ, 1919). Проте й ця робота спрямовувала художника на шлях естетизму та стилізації. У кольорових автолітографіях до «Кізеньки» стилістичні елементи народної творчості піддано модерністській інтерпретації. І тут виявляється їхня залежність від творів М. Шагала».

Казочка «Хад-Гадья» є частиною пасхальної Агади, але має самостійний зміст. У ній йдеться про хлопчика, який купив за дві монети кізеньку. Але її з'їв кіт, кота — собака, потім палиця побила собаку, вогонь спалив палицю, вода залила вогонь, потім бик випив всю воду, та його вбив різник. Але й різника вбив янгол смерті. Нарешті прийшов Бог і захистив скривджених.

Ілюструючи «Кізеньку», Ель Лисицький акцентує увагу глядача на зображенні, а текст перетворює на візерунок. Композиції динамічні, побудовані на протиставленні кольорових форм. Фігури умовні, об'єми узагальнюються майже до ге-

ометричних площин, щільною кольоровою масою структурують композицію. Події, наче вихор, розгортаються хвилями навколо центрального персонажа. Простір суто умовний, позначені лише верх і низ, глибина позначена тільки розміром. Ігноруючи традиційну для мистецтва іудаїки надмірність деталей, Ель Лисицький залишає на кожному аркуші тільки значущі фігури і символічні знаки.

Особливого значення набуває колір. Ще Б. Аронсон наполягав на тому, що колір у мистецтві художників-євреїв свідомо чи підсвідомо передає класичну палітру культових предметів іудаїзму — темно-червоний, чорний, зелений, темно-синій. Нація, у чийй культурі довгі віки існувала заборона на антропоморфні зображення, надала своєму орнаменту максимальну візуально-сміслову наповненість. Лисицький використовує насичені червоний, жовтий, чорний, зелений, об'єднує кольором текст і малюнок (наприклад, кізонька і слово «кізонька» — жовті тощо).

Ель Лисицький послідовно поєднує геометризовані форми та композиції з національною архаїкою, виходить далеко за межі класичного розуміння й ілюстрування цього тексту, разом з тим залишаючись художником, який тонко і глибоко відчуває традиції давньої культури.

Внесок художників авангарду до історії ілюстрування дитячої книги стимулював її подальшу трансформацію і надав фундамент для конструктивістських пошуків наступного десятиріччя.

Література:

1. «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.-сост. В.В. Иванов. — М.: Государственный институт искусствознания, 2016.
2. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття/авт.-упоряд. Д.О.Горбачов — К.: Мистецтво, 2017.
3. Горбачов Д. Український авангард. Альбом / Дмитро Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996.
4. Александра Экстер: Путь художника. Художник и время: [Альбом] / Г. Ф. Коваленко. — М.: Галарт, 1993.
5. Культур-Ліга: художній авангард 1910-1920-х років : альбом-каталог / Нац. худож. музей України, Центр дослідж. історії та культури східноєвроп. єврейства Нац. ун-ту «Киево-Могилянська академія», Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського; упоряд. Г. Казовський ; наук. ред. С. Захаркін, І. Сергеева. — К.: Дух і Літера, 2007
6. Лагутенко, Ольга. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2006.
7. Мелешкіна І. Збірка українського сценографічного авангарду з фондової колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України [Електронний ресурс] / Ірина Мелешкіна — Режим доступу до ресурсу: <http://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/03/Meleshkina.pdf>.
8. Рибак І.-Б., Аронсон Б. «Шляхи єврейського живопису»// Художній авангард 1910–1920-х років. — К.: Дух і літера, 2007.
9. Сахневич Ю. Журнал для дітей «Фрейд» видавництва «Культур-Ліга» (за матеріалами Державного архіву друку Книжкової палати України) / Вісник книжкової палати. — К.: 2014, 3. http://www.ukrbook.net/DAD/publ/2014_3.pdf
10. Фридберг Х. Хад-Гадья Эль Лисицкого. Сборник статей. Еврейское искусство в европейском контексте./ Пер. Г. Казовского — М.: Гешарим, 2002. — С.231–248

Катерина Лебедева /Київ/

КНИГИ ПРО УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ У БІБЛІОТЕЦІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Бібліотека українського мистецтва (uartlib.org) — онлайн-бібліотека, заснована 5 червня 2014 року в Києві. На сьогодні це найбільш вичерпне в Інтернеті джерело інформації про історію українського мистецтва. Основний контент Бібліотеки складається з електронних копій книг про українських художників та українське мистецтво, виданих протягом ХХ — початку ХХІ століть в Україні та за кордоном.

На сайті є розділи Українські художники, Журнали, Мистецтвознавці, Фотоархів, Статті, Ексклюзив та інші.

90 тисяч людей з України, США, Німеччини, Нідерландів, Польщі, Канади, Франції та інших країн відвідало сайт протягом 2018 року.

Зручна структура uartlib.org дозволяє використовувати його як освітній інструмент; не просто знайти потрібну книгу, а зорієнтуватися в основних напрямках українського мистецтва, вивчати його історію.

Вагоме місце посідають книжки про український авангард — термін цей ввів паризький мистецтвознавець Андрій Након для виставки Tatlin's Dream у Лондоні у 1973 році. Умовно літературу про український авангард можна розділити на загальні видання та книги про окремих митців-представників українського авангарду, а також журнали.

Зокрема, у Бібліотеці українського мистецтва можна ознайомитися з усіма номерами журналу українських футуристів «**Нова генерація**», який виходив у 1927–1930 роках. Також представлені видання, присвячені самому журналу:

- «Нова генерація», 1927–1930. Систематичний покажчик змісту. Уклав і зредагував Олег Ільницький. Едмонтон, 1998.
- Мистецькі сторінки «Нової генерації» 1927–1930: Тематичний покажчик з образотворчого мистецтва, побутотворчого мистецтва, архітектури, кіно- та фотомистецтва і театру. Видання Інституту проблем сучасного мистецтва. Автор-упорядник Олена Кашуба-Вольвач. Київ, Фенікс, 2016.
- «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні». Автор Мирослава Мудрак. Київ, Родовід, 2018.

У 1928–29 роках вийшло три журнали групи «**Авангард**», і усі три по-різному називалися: «Бюлетень «Авангарду» (1928), «Мистецькі матеріали «Авангарду» (1929) і «Авангард 3» (1929). Обкладинка другого з цих видань, авторства Василя Єрмілова, є однією з найчастіше репродукованих і експонованих у зв'язку з українським авангардом.

Мистецтво = L'Art — друкований орган Асоціації незалежних українських митців, який виходив у Львові в 1932–1936 роках за редакцією Павла Ковжуна. Видання містить матеріали до історії Асоціації, бібліографічні джерела про її фундаторів і членів. Часопис публікував різножанрові статті про українське та закордонне мalarство, графіку, архітектуру, прикладні мистецтва, реставрування, музейництво, а також праці з теорії мистецтва, монографії про окремих митців і художні напрями. Висвітлювалося мистецьке життя в Україні і на Заході, подавалися огляди, оцінки та рецензії мистецьких видань, вистав тощо. Нині це видання — бібліографічна рідкість. Систематичний покажчик видано Львівською національною науковою бібліотекою України імені В. Стефаніка у 2013 році.

Хроніка-2000 — український культурологічний альманах, який виходив у видавництві «Український письменник» від 1991 року. Першочерговим завданням альманаху була публікація малознаних або невідомих творів української філософської, релігійної, історичної, політичної, культурологічної думки. Сотні сторінок цього журналу були присвячені матеріалам і про митців українського авангарду; роботи останніх часто прикрашали обкладинки «Хроніки-2000». Зокрема, на обкладинці першого номеру видання, за 1992 рік, репродуковано картину Олександра Богомазова «Кавказ» (1915).

ДОВІДКОВІ ВИДАННЯ, МОНОГРАФІЇ, КАТАЛОГИ ВИСТАВОК І КОЛЕКЦІЙ

Серед книг, які висвітлюють український авангард як явище, зазначимо дванадцять.

1. **Український художній авангард. Бібліографія до теми.** Київ, Відділ мистецтв публічної бібліотеки імені Лесі Українки. Бібліографічний покажчик, складений Відділом мистецтв Київської публічної бібліотеки імені Лесі Українки і виданий на початку 2000-х років. Подає тисячу джерел, складається із загального розділу і двадцяти обраних персоналій.
2. **Ukrajinska Avangarda 1910–1930.** Загреб, 1991. Каталог першої виставки українського авангарду за кордоном, у Загребі (Хорватія).
3. **Каталог Малевич Плюс — Malevich Plus.** 1994 рік. У каталозі репродуковано кращі твори з колекції Ігоря Диченка. Текст польською мовою.
4. **Український авангард 1910–1930-х років: Альбом.** Автор-упорядник Дмитро Горбачов. Київ, Мистецтво, 1996. Перше українське видання про український авангард.
5. **Український модернізм 1910–1930. Альбом.** Хмельницький, Галерея, 2006. Інформаційно насичене видання українською та англійською мовами. Містить розлогі статті та біографічні довідки про митців.
6. **Авангард Йогансена.** Львів, Видавничий дім «Наутікус», 2007. Інформаційний артбук на основі книги Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію».
7. **Веселовська Г. І. Український театральний авангард.** Київ, Фенікс, 2010. Монографія присвячена дослідженню українського театру 1920-х років, коли експеримент і пошук нових сценічних форм стали основною ознакою творення театрального мистецтва.
8. **Тетяна Павлова. Мистці українського авангарду в Харкові.** Харків, Графпром, 2015. Монографія є осмисленням авангардної спадщини Харкова — мистецьких творів, колективних і персональних маніфестацій мистців.
9. **Колекція Ігоря Диченка. Каталог.** Київ, «Мистецький Арсенал», 2015. Спроба каталогізації приватної колекції Ігоря Диченка, що була сформована у 1960-х-2000-х роках. У каталозі подано відомості про 452 твори живопису та графіки, значна частина яких — твори українських авангардистів.
10. **Спецфонд 1937–1939 з колекції НХМУ. Каталог.** Київ, Фенікс, 2016. Автор-упорядник Юлія Литвинець. Видання присвячене мистецьким творам, які потрапили до спеціального секретного фонду («спецфонду») Державного українського музею (нині Національний художній музей України) у 1937–1939 роках. Довгі роки існування спецфонду було засекречено, і

лише зміни у політичному векторі держави дозволяли відхилити завісу, поступово розпочинаючи процес дослідження та введення творів у науковий обіг. Більшість художників, чий твори потрапили до спецфонду в 1930-х роках, вважалися «ворогами народу», були репресовані, їхні імена і творчість забуті на довгі десятиріччя. Виданню каталогу передувала виставка в НХМУ, на якій значна частина творів експонувалася вперше з початку 1930-х років.

11. **Дмитро Горбачов. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття.** Київ, Мистецтво, 2017. У виданні всебічно репрезентовано розвиток авангардного мистецтва в Україні. У ньому подано репродукції понад 300 творів українських майстрів-авангардистів, що нині зберігаються в музеях і приватних зібраннях багатьох країн світу.
12. **From Utopia to Tragedy. Ukrainian Avant-Garde 1914–1934.** Лондон, 2017. Каталог зібрання британського колекціонера Джеймса Баттервіка.

ВИДАННЯ ПО ПЕРСОНАЛІЯХ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

На сайті Бібліотеки українського мистецтва представлено як мінімум по дві книжки про Лева Крамаренка, Вадима Меллера, Костянтина Піскорського, Климентя Редька, Сою Делоне і одна про Віктора Пальмова. Зупинимось детальніше на виданнях про десять інших зірок українського авангарду. Географія цих видань свідчить про зацікавленість їхньою творчістю у всьому світі.

1. Про одного з найменше знаних на Батьківщині українських авангардистів **Михайла Андрієнка-Нечитайла** вийшло сім книг, чотири з яких за кордоном. Серед них центральне місце займає монографія Жана-Клода і Валентини Маркаде — Andreenko. Album présenté par Jean-Claude et Valentine Marcadé. (Париж, 1978 рік). Також існують книги:
 - Володимир Попович. Михайло Андрієнко (Мюнхен, 1969 рік),
 - Guy Dornand. Mikhail Andreenko. Pionnier et Mainteneur du Constructivisme (Париж, 1972 рік),
 - Andreenko. An exhibition of works: Oils and Gouaches (Чикаго, 1979 рік).
2. Про **Олександра Архипенка** відомо як мінімум 16 книг, перша з яких вийшла у Лейпцигу у 1923 році. Існує книга 1928 року, видана вже у Нью-Йорку, куди емігрував і де досяг всесвітньої слави український скульптор: Archipenko. Catalogue of Exhibition and Description of Archipentura. New York, The Anderson Galleries, 1928. Є книга про Архипенка угорською мовою (1980 рік). Більшість книг про Архипенка видавалася в США, і одна з найцікавіших із них — мемуари дружини митця Френсіс Архипенко Грей (Frances Archipenko Gray) «My Life with Alexander Archipenko» («Моє життя з Олександром Архипенком») (2014 рік). З уривком з цієї книги у перекладі українською мовою можна ознайомитися на сайті uartlib.org.
3. Перші видання про **Олександра Богомазова** датуються 1991-м роком: тоді вийшов каталог його робіт і в Києві, і в Тулузі (Франція). Крім них відомо ще п'ять книжок про Богомазова, зокрема книга вже згаданого британського колекціонера Джеймса Баттервіка, що вийшла у Лондоні у 2016 році.
4. Неможливо уявити український авангард без **Давида Бурлюка**. Цей митець — абсолютний рекордсмен по виданнях про нього, яких біля двадцяти, починаючи з 1930 року. Книги про Бурлюка виходили у країнах, де він

лишив по собі слід: Україні, Росії, США, Японії. Варто зазначити про існування книг самого Бурлюка, зокрема про Миколу Реріха, Павла Філонова, мандрівку Японією тощо. До того ж, Давид разом з дружиною Марією Нікіфоровною Бурлюк протягом 1930–1967-х років у США видавав журнал *Color and Rhyme*. Щоправда, найповніше видання про Давида Бурлюка, монографія Володимира Полякова «Художник Давид Бурлюк», вийшла у Росії у 2016 році.

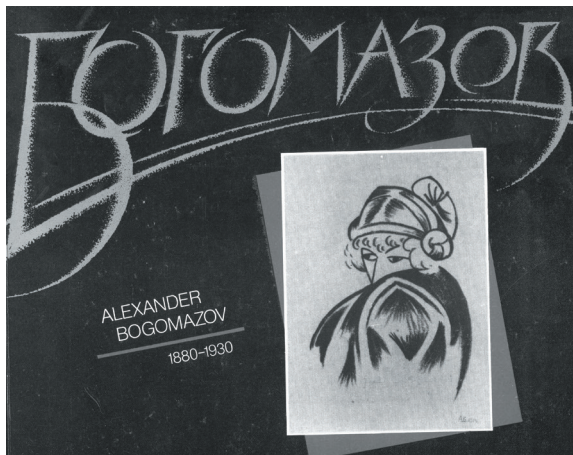
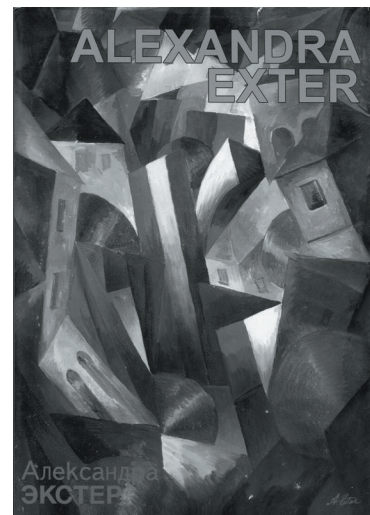
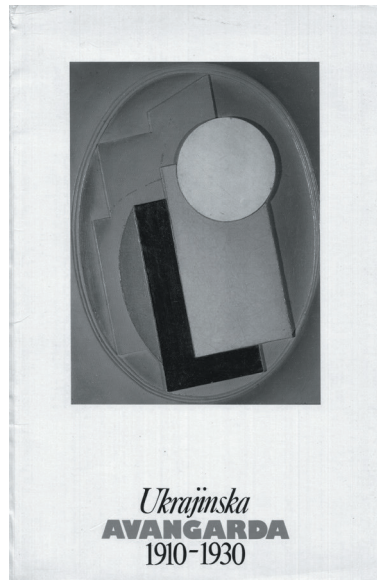
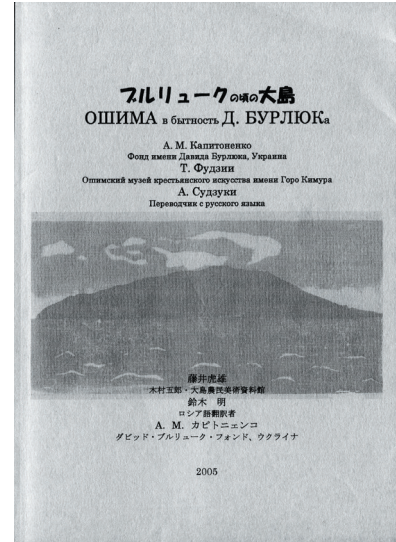
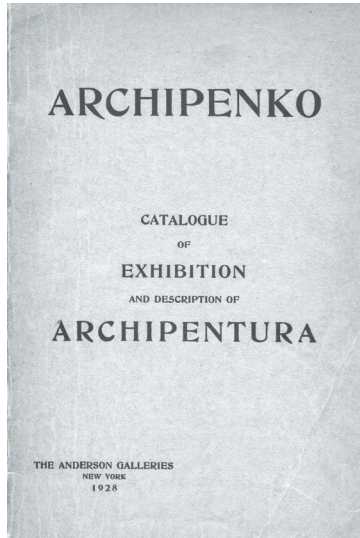
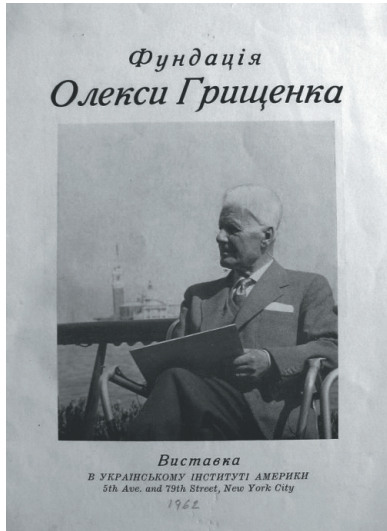
5. Про творчість **Олекси Грищенка** є п'ять видань, два з яких вийшли у Парижі, два у Нью-Йорку. Сам митець лишив по собі чотири книги мемуарів: «Україна моїх блакитних днів» (Мюнхен, 1958), «Мої роки в Царгороді» (Мюнхен-Париж, 1961), «Мої зустрічі і розмови з французькими мистцями» (Нью-Йорк, 1962), «Роки бурі і натиску» (Нью-Йорк, 1967). Книга «Мої роки в Царгороді» вперше вийшла французькою мовою ще у 1930 році, під назвою *Deux Ans a Constantinople*, у видавництві *Quatre Vents* тиражем в 305 екземплярів (з чотирма десятками кольорових репродукцій акварелей художника). У книзі «Мої зустрічі і розмови з французькими мистцями» вміщено розповіді Грищенка про спілкування з Андре Дереном, Раулем Дюфі, Пабло Пікассо, Фернаном Леже, Полем Сіньяком, П'єром Боннаром, Хаїмом Сутіним та іншими митцями.
6. З восьми видань про **Олександру Екстер** три з'явилися у Росії, три у Франції, одна у Німеччині (Берлін, 1922 рік). В Україні вийшов лише каталог виставки у Національному художньому музеї, у 2008 році. Чи не привід це для видавців звернути увагу на українську амазонку авангарду?!
7. Перша книга про **Василя Єрмілова** вийшла у 1931 році, її автор — відомий український письменник Валер'ян Поліщук. Дизайн обкладинки здійснив сам Єрмілов. Є книга про художника радянських часів — Зиновий Фогель. Василий Ермилов. Москва, Советский художник, 1975. Найповнішим виданням про Єрмілова, як і у випадку з Бурлюком, видане у Росії; це каталог виставки 2011 року.
8. Про **Бориса Косарева** відомо чотири книги, одна з яких вийшла тиражем 1000 примірників у радянські часи — у 1969 році (М. В. Чернова. Борис Васильович Косарев. Нарис життя і творчості). З сучасних книжок «ЗЕМЛЯ в кадрі Бориса Косарева» (Київ, Національний центр Олександра Довженка, 2011) складається з 40 оригінальних фотографій залаштункових зйомок фільму Олександра Довженка «Земля», зроблених Борисом Косаревим у 1929 році в Яреськах на Полтавщині. У виданні також представлено близько сотні розкадровок фотографій, зроблених під час створення фільму. Це одне з рідкісних видань про українську-фотографію 1920-30-х років.
9. У світі існує безліч книг про **Казимира Малевича**. Але особливо цінною для дослідників українського авангарду є «Малевич та Україна» Дмитра Горбачова, видана у Києві у 2006 році. Книга містить архівні та документальні докази того, що Малевич був українцем. Ще українською мовою відомо лише дві книги про Малевича: монографія Жана-Клода Маркаде, видана у 2013 році (вперше видана у 1990 році), і «КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. Київський період 1928–1930» (2016).
10. Про **Анатолія Петрицького** відомо дев'ять книг, до трьох з яких приклав руку Дмитро Горбачов. Зокрема, найперша публікація мистецтвознавця була саме про Петрицького (1971 рік). Одне з найбільш шикарних ви-

дань усіх часів, присвячених українському авангарду, — книга «Анатоль Петрицький. Театральні строї» — видана у Харкові у 1929 році. У квітні 2016 році ця книга була продана на аукціоні «Українська книга» у Києві за \$2500. Найповнішому ж виданню про Петрицького ми зобов'язані Музею театрального, музичного та кіномистецтва України — книга «Анатоль Петрицький. Театральні строї та декорації зі збірки Музею театрального, музичного та кіномистецтва України» вийшла у 2012 році та є нині бібліографічною рідкістю.

РЕЗЮМЕ

Український авангард можна і треба вивчати безкінечно. Адже й межі цього поняття досі чітко не визначені. Наприклад, у 2017 році вийшла книга «Тарас Шевченко — інтелектуал, естет, авангардист». Її автори Д. Горбачов та О. Соломарська доводять, що і Кобзар був авангардистом.

Зараз, коли термін «український авангард» має набрати ваги у всьому світі, важливо саме у нас видавати книжки про українських авангардистів. Не менш важливо акумулювати інформацію про митців в електронному вигляді. Допомогти дослідникам теперішнього та майбутнього у вивченні історії українського мистецтва загалом і авангарду зокрема можуть книги. Дивовижно і приємно, що видання, які раніше знайти було не легше, ніж голку в копиці сіна, тепер доступні онлайн.



Віталій Комлик /Київ/

ДРУГА ХВИЛЯ АВАНГАРДУ: ЄРМІЛОВ, ІЗДЕБСЬКИЙ. (ПРЕЗЕНТАЦІЯ РОБІТ З ПРИВАТНИХ КОЛЕКЦІЙ)

В період хрущовської відлиги художники згадали своє авангардове минуле. Хочу поінформувати шановне товариство про пізні авангардові роботи митців Василя Єрмілова та Володимира Іздебського.



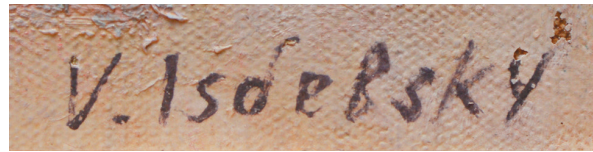
Володимир Іздебський (1882–1965).

Абстрактна композиція. 1950-і роки.

Олія на полотні. 61x47 см.

Підпис знизу справа. Приватна колекція, Київ.

В 1950-х роках Іздебський намалював цей шедевр футуристичного стилю, не гірший, ніж знамениті абстрактні картини Франтішека Купки.



Володимир Іздебський

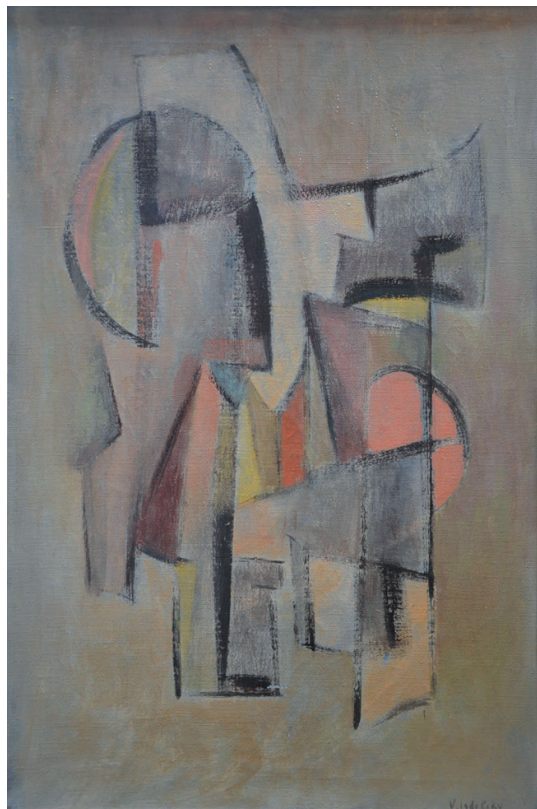
Кубістична композиція. 1950-і роки.

Олія на полотні. 71x51 см.

Підпис знизу справа. Приватна колекція.

Це шедевр кубізму, близький до ранніх творів Пікассо.





Володимир Іздебський

Абстрактна композиція. 1952 р.

Олія на полотні. 77x51 см.

Підпис справа знизу. На звороті напис англійською: «Червень 52» та напис Броніслави Каплан, дружини Іздебського. Приватна колекція.

Це ще один шедевр кубістичного стилю. Але кубісти, на відміну від Іздебського, не малювали абстрактних творів.



Василь Єрмілов (1894–1968).

Натюрморт із кактусом і цвяхами. 1963.

Олія на полотні. 61x80 см.

Авторський підпис ініціалами і дата праворуч унизу, на звороті підпис. Приватна колекція, Київ.



- В 1960-х у Єрмілова після всіх переслідувань і заборон знову спалахнув новаторський дух, який поманив його в щось невідоме в історії мистецтва. Але картин такого роду він не встиг створити багато. Прикладом цього може бути «Натюрморт із кактусом і цвяхами» (1963 р.)
- Це своєрідний відгук на американську новелу — гіперреалізм. Кактус нагадує «обманку», до якої боязно доторкнутися. Криві цвяхи, вбиті в бетонний трикутник, так би мовити, розвивають «колючу» тему картини. Для фактурності прошкрябані гострі сліди (ліворуч від кактуса), а також наче наклеєний ґратчастий знак (праворуч).

Василь Єрмілов.

Берег моря взимку. 1960-і.

Полотно, олія. 60х100 см.

Авторський підпис ліворуч унизу. Приватна колекція, Київ.



Робота «Берег моря взимку» майже абстрактна. Це не є пейзаж з натури, які ми знаємо від періоду 1930-х, 1940-х і 1950-х років, а це, скоріше, парафраз творів Рокуела Кента з його лаконічною і енергійною манерою. Єрмілов не був наслідувачем Рокуела Кента, але перегук з цим художником очевидний в цій роботі. Тут ми бачимо графічно-живописний підхід до мотиву. Чітка синя лінія прибережної смуги і лінія наверх схилю ліворуч утворюють швидкозбіжну перспективу, і цей рух в глибину горизонтальних ліній контрастує з двома вертикальними помаранчевими стовпоподібними осями, які утворюють стрімкий і високий рух до неба. Манера виконання картини досить умовна.

Ілюстрації до статті Дмитра Горбачова

**ЯК НА МОЇХ ОЧАХ ФОРМУВАЛОСЯ
ПОНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ**



Іл. 1. Богомазов О. «Львівська вулиця у Києві». 1914 р.



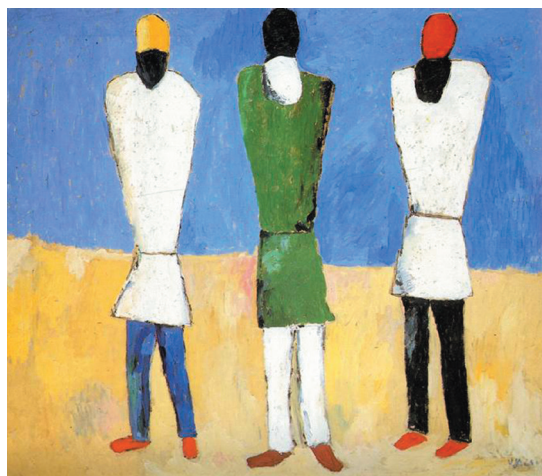
Іл. 2. Богомазов О. «Пожежа в Києві». 1916 р.



Іл. 3. Бурлюк Д. Святослав. 1915 р.

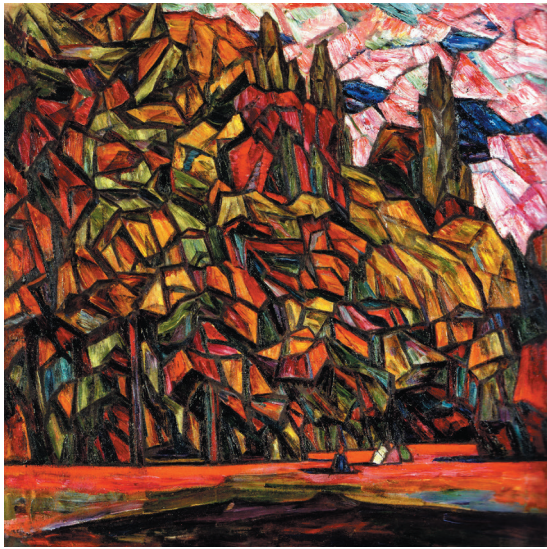


Іл. 4. Екстер О. Ескіз костюмів до вистави «Фаміра Кіфаред». 1916 р.



Іл. 5. Малевич К. Селяни. 1930 р.

Ілюстрації до статті Лариси Амеліної

НОВАТОРСЬКІ ПОШУКИ
МИСТЦІВ КУЛЬТУР-ЛІГИ

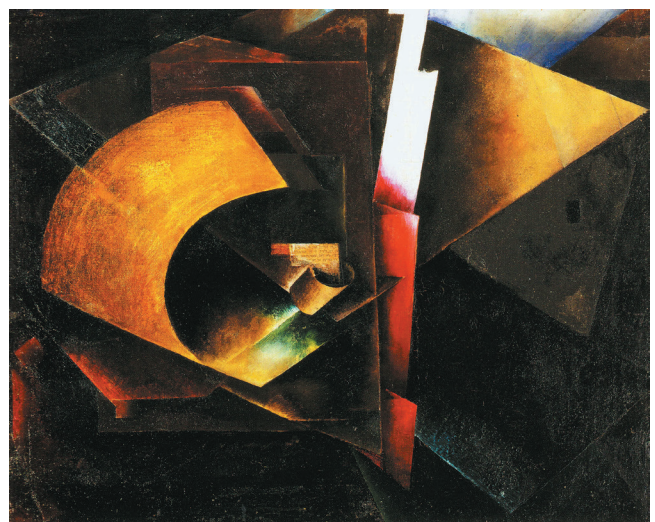
Іл. 1. Абрам Маневич (1881, Мстислав — 1942, Нью-Йорк). Паркова фантазія. Осінь. Київ. 1918. Музей мистецтв Філадельфії. США.



Іл. 2. Ісахар-Бер Рибак (1897, Єлисаветград — 1935, Париж). Місто. 1917. НХМУ.



Іл. 3. Соломон Нікритін (1898, Чернігів — 1965, Москва). Навколосвітня подорож. 1920. Мистецький Арсенал. Київ.



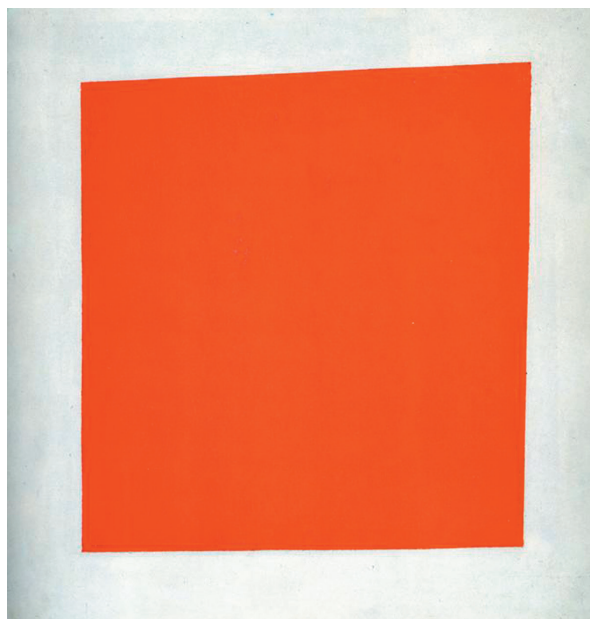
Іл. 4. Елієзер Лисицький (1890, с. Починок на Смоленщині — 1941, Москва). Композиція. 1919. НХМУ.

Ілюстрації до статті Ліліани Вежбовської

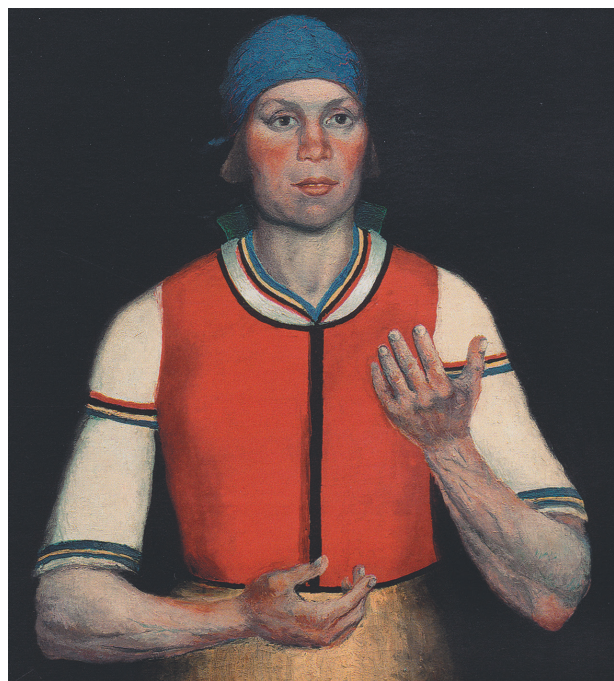
**«МОВА СИМВОЛУ» У МИСТЕЦТВІ
УКРАЇНСЬКИХ АВАНГАРДИСТІВ**



Іл. 1. Малевич К. Містичний супрематизм або Чорний хрест на червоному овалі. 1927. Полотно, олія. 100,3 x 59,6 см. Приватна колекція.



Іл. 4. Малевич К. Червоний квадрат або Живописний реалізм селянки в двох вимірах. 1915. Полотно, олія. 53x53 см.



Іл. 3. Малевич К. Робітниця. 1933. Полотно, олія. 71,2x59,8 см. Санкт-Петербург, ДРМ.



Іл. 6. Вермеер Я. Дівчина з перловою сережкою. 1665. Полотно, олія. 44,5x39 см. Королівська галерея Мауріцгейс, Гаага

Ілюстрації до статті Інни Прокопчук

ПОРТРЕТ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ
УКРАЇНСЬКОГО КУБОФУТУРИЗМУ

Іл. 1. К. Малевич. Голова селянської дівчини. 1912–1913 рр. П., м. Амстердам, Міський музей.



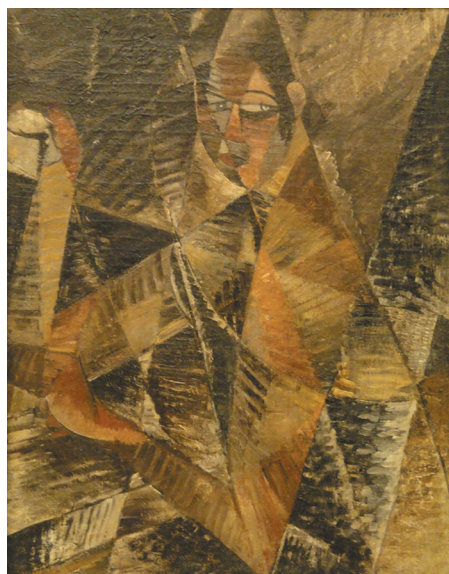
Іл. 2. О. Богомазов. Портрет дружини. (Ванди Монастирської). 1914 р. П., м. Київ, приватна збірка.



Іл. 3. О. Богомазов. Голова. 1915 р. П., м. Москва, приватна збірка М. Краснова; колишня збірка І. Диченка, Київ.



Іл. 4. К. Малевич. Портрет художника Михайла Матюшина. 1913 р. П., м. Москва, Державна Третьяковська галерея.



Іл. 5. А. Петрицький. Портрет Ольги. 1920 р. П., м. Київ, ДМУОМ.

Ілюстрації до статті Марини Дмитрієвої

МАРІЯ СИНЯКОВА У КОЛІ
ХАРЬКІВСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Іл. 1. Марія Синякова. Карусель, 1916.
Колекція Дмитра Горбачова, Київ.



Іл. 2. Марія Синякова. Древо життя, 1916.
Колекція Дмитра Горбачова, Київ.

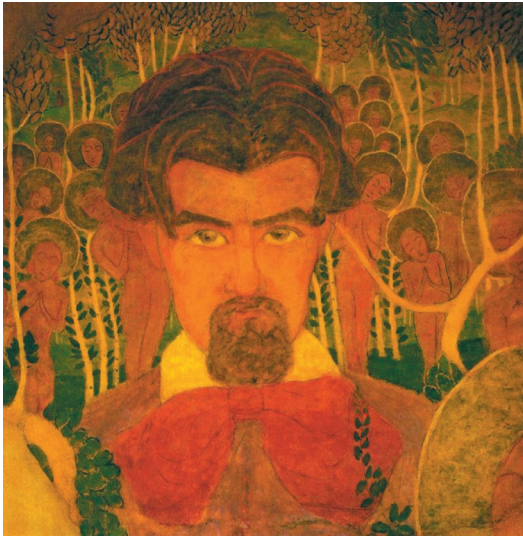


Іл. 3. Марія Синякова. Коханці, близько 1920.
Альбом Олексія Кручоних, Російський державний архів літератури і мистецтва (РГАЛИ), Москва, фонд 1334, опис 1, аркуш 915/15.

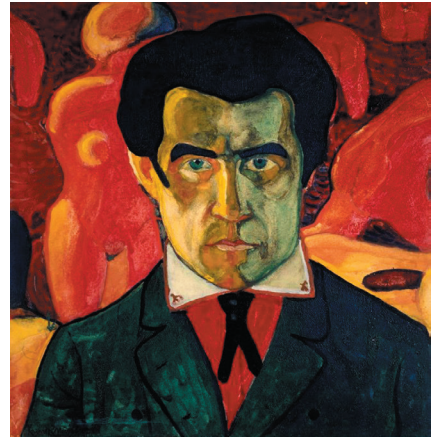


Іл. 4. Марія Синякова. Єва, близько 1920.
Альбом Олексія Кручоних, Російський державний архів літератури і мистецтва (РГАЛИ), Москва, фонд 1334, опис 1, аркуш 914/22.

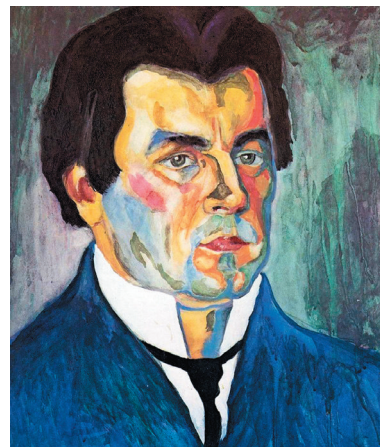
Ілюстрації до статті Сергія Побожія

САМООБРАЗИ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА:
НАБУТІ ТА ВТРАЧЕНІ ІЛЮЗІЇ

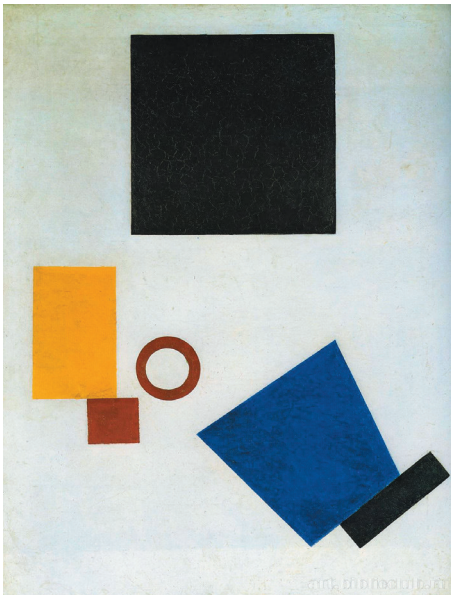
Іл. 1. Малевич К. Ескіз фрескового живопису (Автопортрет). 1907. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.



Іл. 2. Малевич К. Автопортрет. 1908 або 1910-1911. Державна Третьяковська галерея. Москва.



Іл. 3. Малевич К. Автопортрет. 1908 або 1910-1911. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.



Іл. 4. Малевич К. Супрематизм. Автопортрет у 2-х вимірах. 1915. Міський музей (Stedelijk Museum). Амстердам.



Іл. 5. Малевич К. Автопортрет. Художник. 1933. Державний Російський музей. Санкт-Петербург.

Ілюстрації до статті Маргарити Чемерис

ГАННА СОБАЧКО-ШОСТАК:
ВІД СКОПЦІВ ДО НЬЮ-ЙОРКУ

Іл. 1. Ганна Собачко-Шостак. Бранці, 1911.

Іл. 2. Ганна Собачко-Шостак.
Чарівний ліхтарик, 1914.Іл. 10. Ганна Собачко-Шостак.
Щасливий час.

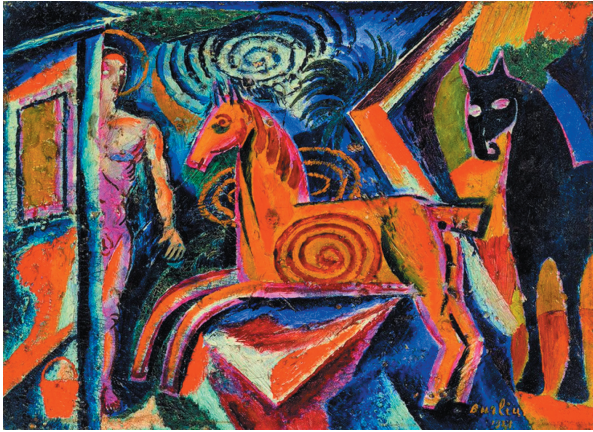
Іл. 9. Ганна Собачко-Шостак. Буряки, 1960.



Іл. 11. Ганна Собачко-Шостак. Жнива

Ілюстрації до статті Валерія Шаповалова

**ДАВИД БУРЛЮК:
ПОРТРЕТ АВАНГАРДИСТА**



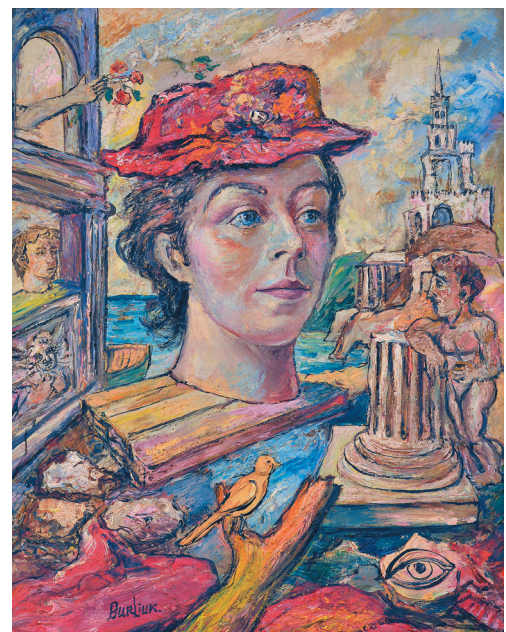
Д. Бурлюк. Карусель, 1921.



Д. Бурлюк. Японка, що сіє рис, 1920.



Д. Бурлюк. Робітники, 1922 (фрагмент).



Д. Бурлюк. Присвята Марусі, 1940-і.



Д. Бурлюк. Морська пристань, 1950-ті.

Ілюстрації до статті Ганни Веселовської

СЮРРЕАЛІСТИЧНИЙ ТЕАТР У ПРОСТОРІ
УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Іл. 1. Меллер В. Ескіз костюма П'єра Огюста до вистави «Золоте черев» Ф. Кроммелінка. МТМК України.



Іл. 2. Меллер В. Ескіз костюма бухгалтера Прюдона до вистави «Золоте черев» Ф. Кроммелінка. МТМК України.



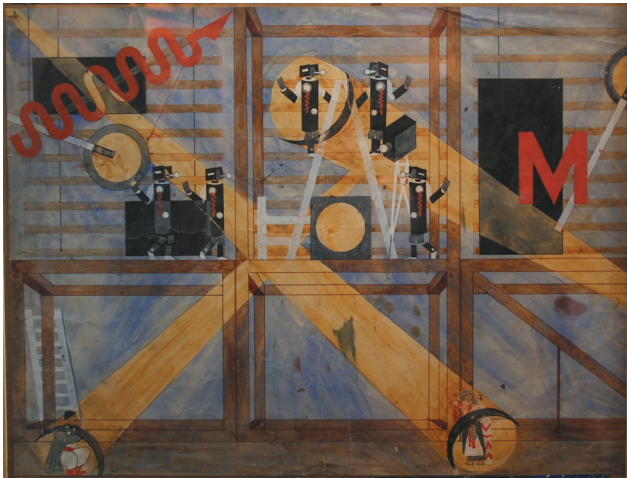
Іл. 3. Меллер В. Ескіз костюма Жінки до вистави «Золоте черев» Ф. Кроммелінка. МТМК України.



Іл. 4. Меллер В. Ескіз костюма лікаря Барбюлеска до вистави «Золоте черев» Ф. Кроммелінка МТМК України.

Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної

**АНАТОЛЬ ПЕТРИЦЬКИЙ І ОСКАР ШЛЕММЕР.
СЦЕНОГРАФІЧНИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ**



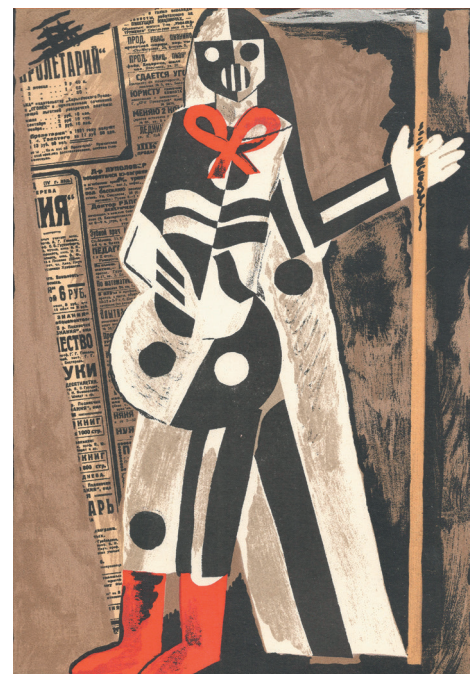
Іл. 1. А. Петрицький. Ескіз сценічного оформлення «На Марсі». «Вій» О. Вишні за М. Гоголем і М. Кропивницьким. Режисер — Г. Юра. Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1925 р.



Іл. 3. А. Петрицький. Ескіз костюма Марсіанина. «Вій» О. Вишні за М. Гоголем і М. Кропивницьким. Режисер — Г. Юра. Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1925 р.



Іл. 4. А. Петрицький. Ескіз костюмів Європейців. «Червоний мак» Р. Глієра. Балетмейстер — М. Мойсєєв. Державна опера, м. Харків, 1927 р.



Іл. 6. А. Петрицький. Ескіз костюма Смерті. «Вій» О. Вишні за М. Гоголем і М. Кропивницьким. Режисер — Г. Юра. Театр ім. І. Франка, м. Харків, 1925 р.



Іл. 5. А. Петрицький. Ескіз костюмів Міліціонера та Перекупки. «Футболіст» В. Оранського. Балетмейстер — М. Фореггер. Державна опера, м. Харків, 1930 р.

Ілюстрації до статті Ірини Мелешкіної

**АНАТОЛЬ ПЕТРИЦЬКИЙ І ОСКАР ШЛЕММЕР.
СЦЕНОГРАФІЧНИЙ КОНСТРУКТИВІЗМ**



Іл. 2. О. Шлеммер. Персонажі вистави «Тріадичний балет» 1922 р., реконструкція 1970-х рр.

Ілюстрації до статті Тетяни Руденко

**ТЕАТРАЛЬНІ СТРОЇ
ВАДИМА МЕЛЛЕРА І АНАТОЛЯ ПЕТРИЦЬКОГО
В КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО,
МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**



Іл. 1. Ескіз А. Петрицького та костюм Донни Соль з вистави «Камінний господар» Лесі Українки. Перший державний театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.



Іл. 2. Ескіз А. Петрицького та костюм Донни Анни «Камінний господар» Лесі Українки. Перший державний театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.



Іл. 3. Ескіз В.Меллера та костюм Робітника з вистави «Газ» Г. Кайзера. МО «Березіль», 1923 р.



Іл. 4. Ескіз В.Меллера та костюм до постановки «Небо горить». Театр ім. Гната Михайличенка, 1921 р.

Ілюстрації до статті Тетяни Павлової

«ЛІСОВА ПІСНЯ» У ПРОЕКТІ
ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА 1929 РОКУ

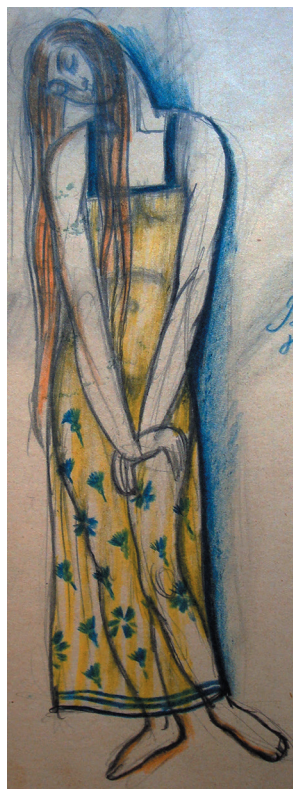
Іл. 2. В. Єрмілов. Ескіз декорації до I дії драми Л. Українки «Лісова пісня». 1929. Папір на картоні, акварель. ХХМ.



Іл. 3. В. Єрмілов. Мавка. Ескіз костюма до драми Л. Українки «Лісова пісня». 1929. Пап., олів., кол. олів. ЦДАМЛМУ



Іл. 4. В. Єрмілов. Килина (I варіант). Ескіз костюма до драми Л. Українки «Лісова пісня». 1929. Пап., акв., олів., кол. олів. ЦДАМЛМУ.



Іл. 9. В. Єрмілов. Русалка. Ескіз костюма до драми Л. Українки «Лісова пісня». 1929. Пап., акв., олів., кол. олів. ЦДАМЛМУ



Іл. 10. В. Єрмілов. Русалка польова. Ескіз костюма до драми Л. Українки «Лісова пісня». 1929. Пап., акв., олів., кол. олів. ЦДАМЛМУ.

Ілюстрації до статті Світлани Валуци

АВАНГАРДНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ПОСТАНОВЦІ
УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ КОМЕДІЇ



Іл. 1. Б. Косарев. Вуся. Ескіз костюма до вистави «За двома зайцями» М. Старицького. МТМК України.



Іл. 2. Б. Косарев. Гая. Ескіз костюма до вистави «За двома зайцями» М. Старицького. МТМК України.



Іл. 3. Б. Косарев. Перукар. Ескіз костюма до вистави «За двома зайцями» М. Старицького. МТМК України.



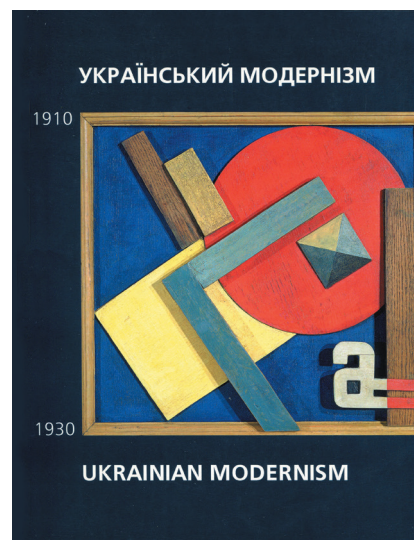
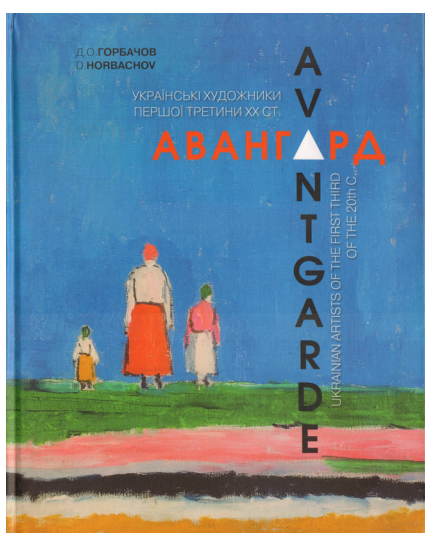
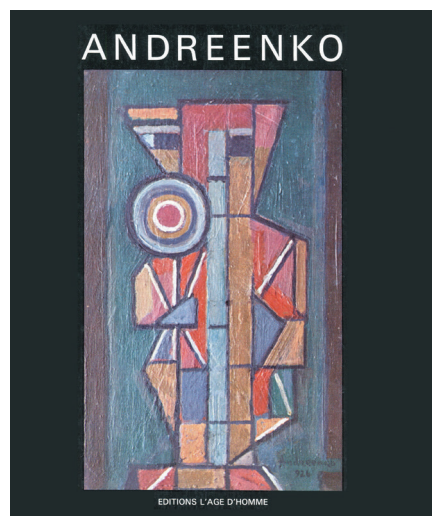
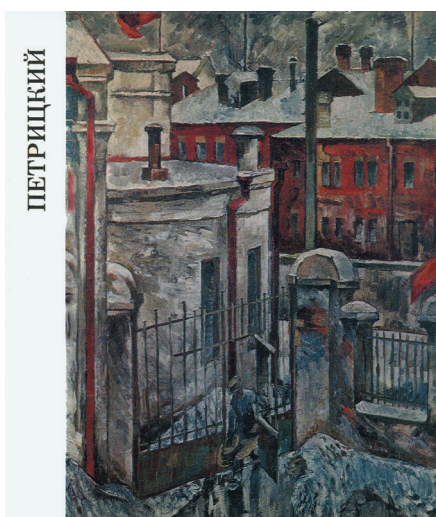
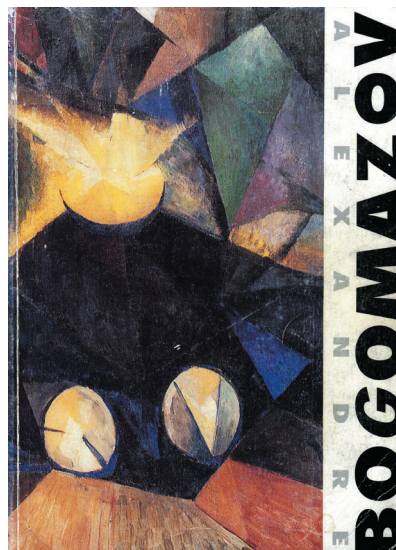
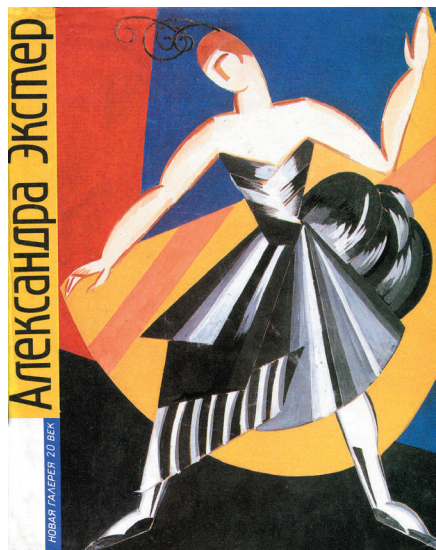
Іл. 4. Б. Косарев. Ефрозі. Ескіз костюма до вистави «За двома зайцями» М. Старицького. МТМК України.



Іл. 5. Б. Косарев. Сірко. Ескіз костюма до вистави «За двома зайцями» М. Старицького. МТМК України.

Ілюстрації до статті Катерини Лебедевої

КНИГИ ПРО УКРАЇНСЬКИЙ
АВАНГАРД ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
У БІБЛІОТЕЦІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА



ВІДМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Амеліна Лариса Олександрівна — завідувачка науково-дослідного сектора архівних матеріалів Національного художнього музею України.

Валуца Світлана Олексіївна — провідна наукова співробітниця відділу історії театру Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМКУ).

Вежбовська Ліліана Романівна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри графічного дизайну Київського національного університету культури і мистецтв.

Веселовська Ганна Іванівна — докторка мистецтвознавства, професорка, головна наукова співробітниця Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Гінчук Оксана Анатоліївна — магістерка мистецтв, аспірантка НУ «Києво-Могилянська академія».

Горбачов Дмитро Омелянович — кандидат мистецтвознавства.

Гріза Віктор Анатолійович — кандидат історичних наук, заслужений працівник культури України, Голова Правління ГО «Креативна Україна».

Дмитрієва Марина — докторка мистецтвознавства, Центр історії та культури Східної Європи (Лейпціг, ФРН).

Канівець Анастасія Олександрівна — старша наукова співробітниця відділу кіно МТМКУ.

Комлик Віталій — мистецтвознавець-експерт

Котович Тетяна — докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри загальної історії та світової культури ВДУ ім. П.М. Машерова (Вітебськ, Білорусь)

Лебедева Катерина Володимирівна — директорка Бібліотеки українського мистецтва uartlib.org/

Ловак Вікторія Борисівна — кандидатка історичних наук.

Мелешкіна Ірина Олександрівна — заступниця директора з наукової роботи МТМКУ.

Мокроусова Олена Георгіївна — кандидатка історичних наук, головна фахівчиня Київського науково-методичного центру по охороні, реставрації та використанню пам'яток історії, культури і заповідних територій.

Наумова Лариса Миколаївна — кандидатка філософських наук, доцентка кафедри режисури телебачення Київського Національного Університету Театру, Кіно і Телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого

Новікова Олена — кандидатка філологічних наук (Україна — Німеччина).

Пітеніна Валерія Євгеніївна — аспірантка Факультету теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.

Павлова Тетяна Володимирівна (Харків) — докторка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри Теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Побожій Сергій Іванович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри психології, політології та соціокультурних технологій Сумського державного університету.

Приходько Анна Володимирівна — кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця Музею-квартири В.С. Косенка (філія МТМКУ)

Прокопчук Інна Юхимівна (Львів) — кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри дизайну Національного лісотехнічного університету (м. Львів).

Скляренко Галина Яківна — кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця Інституту мистецтвознавства, фольклору і етнографії ім. М. Рильського Національної академії наук України та Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України.

Фабер Вера — докторка філософії, викладачка Загребського університету (Хорватія).

Чемерис Маргарита Володимирівна — бакалавр психології, тренерка з розвитку персоналу HEXA LLC.

S U M M A R Y

The collection contains articles by leading national and foreign art historians, young researchers, museum scientists who participated in the International Scientific and Practical Conference, held on December 3–4, 2018 at the Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine within the framework of the exhibition «Eccentric and Expression. Ukrainian scenographic avant-garde», dedicated to the 95th anniversary of the museum.

The questions of formation, interconnections and particularity in the European context, artistic features and projections in the related branches of the artistic direction «Ukrainian avant-garde» are considered.

For scholars, teachers and students of art schools and anyone interested in the history of art and culture.

Наукове видання

МАТЕРИКИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ
НА МАПІ СВІТУ

Науковий збірник
матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції

Комп'ютерне верстання та виготовлення оригінал-макета
А. Приходько