

Г.С. Меднікова

УКРАЇНСЬКА І ЗАРУБІЖНА КУЛЬТУРА XIX СТОЛІТТЯ



НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК




Знання

G.S. Miednikova

UKRAINIAN
AND FOREIGN CULTURE
OF THE 20TH CENTURY

MANUAL


Kyiv
"Znannia"
2002

Г.С. Меднікова

УКРАЇНСЬКА
І ЗАРУБІЖНА КУЛЬТУРА
XX^{СТОЛІТТЯ}

НАВЧАЛЬНИЙ
ПОСІБНИК

Рекомендовано
Міністерством освіти
і науки України



НБ ПНУС

643179


Київ
"Знання"
2002

63.3(0)-73

УДК 008(4/9)“19”(075.8)
ББК 63.3(0)я73
М42

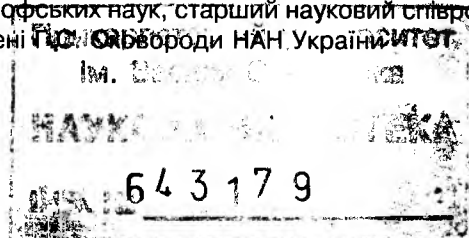
ЗМІСТ

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України для студентів вищих навчальних закладів (лист № 2/178 від 19 листопада 1999 р.)

Рецензенти:

Г.І. Волинка, доктор філософських наук, професор Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова;

Н.В. Хамітов, доктор філософських наук, старший науковий співробітник Інституту філософії імені Г.С. Сковороди НАН України.



Меднікова Г.С.

М42 Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посіб. — К.: Т-во “Знання”, КОО, 2002. — 214 с., 48 с. кольор. іл.
ISBN 966-620-049-X

Аналізується культура ХХ століття. Розглядаються історія і теорія художньої творчості, практика розвитку сучасного мистецтва в Україні і світі. На основі аналізу конкретних творів мистецтва досліджуються і розкриваються своєрідність відображення дійсності в мистецтві авангарду, найважливіші теоретичні питання авангардизму. Книга орієнтована на програму курсу “Українська і зарубіжна культура” для студентів вищих закладів освіти і може бути цінним і цікавим доповненням до відповідних розділів навчального посібника з цієї навчальної дисципліни.

Для студентів гуманітарних спеціальностей, аспірантів, викладачів, усіх, кого цікавлять питання розвитку національної і світової культури.

УДК 008(4/9)“19”(075.8)
ББК 63.3(0)я73

ISBN 966-620-049-X

© Г.С. Меднікова, 2002
© Київська обласна організація товариства “Знання” України, 2002

Вступ	9
Від автора	11
Світосприйняття людини ХХ століття і характерні риси культури цього часу	13
Формування нової картини світу та ідеалу особистості в ХХ ст.	13
Особливості художньої культури ХХ ст.	16
Нове в художній мові авангарду	16
Париж — батьківщина авангарду	21
Вплив примітивізму на мистецтво авангарду	22
Значення примітивізму для розвитку авангарду	22
Анрі Руссо — засновник примітивізму	23
Примітивізм в українському мистецтві	25
Фовізм — початок відходу від принципів класичного мистецтва	28
Основні принципи фовізму	28
Анрі Матісс — теоретик і відомий художник фовізму	29
Кубізм — нова ера в живописі	31
Нова концепція станкового живопису в кубізмі	31
Три періоди розвитку кубізму	33
Значення кубізму для розвитку мистецтва ХХ ст.	35
Футуризм як напрям авангарду	36
Нова краса сучасного світу в мистецтві футуризму	36
Кубофутуризм в Україні й Росії	38
Особливості слов'янського футуризму	39
Сутність експресіонізму та його значення для культури ХХ століття	41
Витоки (передісторія) експресіонізму	41
Група “Міст” і становлення графічної мови експресіонізму	42
“Синій вершник” — мюнхенська група експресіонізму	44
Післявоєнний експресіонізм	45
Особливості експресіонізму в українському мистецтві	46

Місце сюрреалізму в культурі ХХ століття	49	Мистецтво соц-арту	146
Витоки сюрреалізму	49	В. Комар і О. Меламід — засновники соц-арту	146
Ідеї та практика дадаїзму як засада сюрреалізму	50	Соц-артівська естетика та семантика	148
Основні прийоми, принципи та методи сюрреалізму	51	Нью-Йоркська школа соц-арту	150
Художня практика сюрреалізму	53	Московська школа соц-арту. Другий етап	152
Особливості сюрреалізму в кіно	55	Постсоц-арт	155
Абстракціонізм як філософське осмислення авангарду	57	Естетика і стилістика гіперреалізму в постмодернізмі	159
Живописні принципи абстракціонізму	57	Історія виникнення гіперреалізму	159
В. Кандинський — засновник абстракціонізму	59	Основні принципи гіперреалізму	161
Особливості слов'янського абстракціонізму	61	Основні жанри фотореалізму	163
Супрематизм К. Малевича	63	Урбаністичний пейзаж. Вулиці	163
Геометричний абстракціонізм П. Мондріана	70	Натюрморт. Річ у фотореалізмі	164
Концепція конструктивізму та її розвиток у культурній традиції	73	Обличчя. Камерний жанр у фотореалізмі	166
Архітектурний конструктивізм	73	Гіперреалізм у музиці, театрі, скульптурі	167
Конструктивізм в образотворчому мистецтві	78	Гіпертекст — майбутнє літератури	170
Конструктивістський театр	79	Теорія і практика концептуалізму	173
Конструктивізм у проектуванні предметів побуту, текстилю, одягу	81	Історія формування концептуалізму як течії мистецтва	173
Особливості українського авангарду	84	Концептуалізм і соц-арт: спільне й особливе	175
Ліричність, поетичність, декоративність українського авангарду	84	Естетика концептуального мистецтва	176
З історії українського авангарду	88	Перформанс у концептуалізмі	180
М. Бойчук та його школа	94	Особливості радянського концептуалізму	184
Поп-культура та її роль у формуванні естетики другої половини ХХ століття	98	Постконцептуалізм	187
Передумови й умови формування поп-арту	98	Психоделічне мистецтво	188
Естетичні принципи поп-арту	99	Мета і завдання психоделічного мистецтва	188
Р. Раушенберг і Е. Уорхол — засновники поп-арту	102	Психоделічна музика	189
Художні напрями 60-х років	104	Психоделіка у кінематографі	191
Поп-арт, масова культура, кітч	106	Психоделічний живопис	192
Культура СРСР 60—70-х років	108	Українська культура 80—90-х років	194
"Неофіційне мистецтво" СРСР 60-х років	108	Необароко у контексті українського менталітету	196
Андеграунд 70-х років	111	Особливості сучасного українського мистецтва	199
Український андеграунд (мистецтво 60-х — початку 80-х років)	115	Постмодерністські риси української літератури 80—90-х років	204
Культура постмодернізму	119	Постмодернізм в українському живописі	205
Передумови виникнення постмодернізму	119	Словник термінів	208
Людина в контексті постмодерністського світобачення	121	Література	213
Постмодерністська модель світобачення	124		
Основні принципи постмодерністської естетики	128		
Постмодерністська скульптура і архітектура	132		
Кінетизм і його вплив на становлення нової форми сучасного мистецтва	138		
Джерела та передісторія виникнення кінетизму	138		
Кінетизм як напрям сучасного мистецтва	140		
Проблеми кінетичного формоутворення	140		
Ідея синтезу в кінетизмі: світло, звук, рух	143		

ВСТУП

Цей навчальний посібник адресовано студентам, що вивчають курс “Українська і зарубіжна культура”. Українські та російські вчені в останні роки розробили низку підручників і навчальних посібників з цього курсу, що читається в усіх вищих навчальних закладах України. Однак у них не приділено належної уваги культурі ХХ ст.

Це цілком зрозуміло. У культурі ХХ ст. ще багато спірних питань, невивчених проблем, постійно йде уточнення естетичних принципів авангардизму, формулювання самої концепції культури цього періоду. Дотепер не написана науково достовірна історія мистецтва України ХХ ст.: вимагається не вичленування і відокремлення якихось його пластів, а найбільш адекватна репрезентація їх у взаємному зіставленні.

Чимало зроблено в цьому напрямку мистецтвознавцями Д. Горбачовим, С. Соловйовим, Г. Склярєнко, О. Петровою, художниками О. Дубовиком, О. Клименком й іншими. Останнім часом видано цікаві каталоги міжнародних і загальноукраїнських виставок авангардного мистецтва, публікуються матеріали культурологічних конференцій, виходять цікаві журнали, такі як “Art-line” та інші, в яких подається аналіз сучасного мистецтва.

Відзначаючи зроблене, слід зауважити, що систематизованого навчального посібника для студентів з культури ХХ ст. немає, хоча потреба в навчальній та навчально-методичній літературі такого плану дедалі зростає.

Пропонований навчальний посібник покликаний задовольнити зростий інтерес студентів до сучасної культури. Автор прагнув послідовно реалізувати адресну спрямованість посібника. Зберігаючи, в основному, зв'язок із навчальною програмою курсу “Українська і зарубіжна культура”, автор аналізує специфіку складних естетичних процесів авангарду, історію й теорію художньої творчості ХХ ст., своєрідність відображення дійсності в мистецтві авангарду, практику розвитку сучасного мистецтва та ін. На основі аналізу конкретних творів мистецтва розглядаються теоретичні питання авангардизму.

ВІД АВТОРА

М. Мамардашвілі якось зазначив у своїх лекціях, що мистецтво — це неусвідомлена сповідь людства. Часто, коли людина ще не може в логічних поняттях сформулювати зародження нового світовідчуття, побудувати нову модель світу і визначити своє місце в ньому, мистецтво тільки йому властивими засобами розкриває багатство взаємовідносин людини й світу. І звертаючись до сучасного мистецтва, людина досягає, часто сама цього не помічаючи, суть світу, легко адаптується в складних, постійно змінних, умовах.

На відміну від традиційного, сучасне мистецтво завжди прагне розкрити світорозуміння, самопізнання людини.

Мистецтво як форма свідомості акумулює життєвий і соціальний досвід. Представлене безліччю течій і напрямів, свідомо інваріантне, мистецтво ХХ ст. постійне тільки в одному — у типі відношення до людської свідомості, якість якої воно весь час прагне докорінно змінити. І ось тут “усі засоби добрі” — від наслідування первісного мистецтва, дитячої творчості, від епатажу аж до мрії про далекі, трансцендентні світи.

Усі представники мистецтва ХХ ст. — від В. Кандинського і П. Мондріана до концептуалістів і постмодерністів наголошували, що форма сама по собі їх цікавить мало, головне — висловити нові ідеї та почуття, наочно представити те, що ще тільки-тільки з'являється, часом ледь майорить на обрії сучасного самовідчуття людей.

Авангард “хотів”, щоб людина не була жалюгідною у складній і суперечливій цивілізації ХХ ст. Він ставив перед нею актуальні проблеми і, замислюючись над ними, змушував замислюватися зовсім не про “художнє”, а про всю дійсність, в її різних духовних і соціальних перспективах і таємницях.

Авангард — шлях пізнання, але він не дає готових результатів, не повчає, скоріше лише настроює, закликає бути готовим до найнесподіваніших подій і фактів.

Сучасне мистецтво легко грає з будь-якими формами, ситуаціями, ідеями. Наприклад, це ліричні фантазії В. Кандинського і боді-арт, ілюзійні ребуси сюрреалістів і об'ємні фетиші Генрі Мура, ритуальні дії в хепенінгу та імітація фотографій у гіперреалістів, використання відеосистем і трансформації ландшафту.

Мистецтво ХХ ст. легко сполучається з усім, що тільки може йому стати в пригоді, хай то буде техніка, наука, природа, політика чи філософія. Причому, проникаючи в них, воно робить їх по-своєму художніми, однак само не стає ні науковим, ні техніцистським, ні політичним. Для нього це тимчасові засоби, воно легко використовує їх і легко від них відмовляється.

Мова авангарду зрозуміла у багатьох країнах. У самій структурі його була закладена тенденція до швидкого територіального поширення. Ледь з'явилися перші картини фовістів, кубістів у Парижі — і ось вже їхні послідовники працюють в інших містах світу. Інтернаціоналізація сучасного мистецтва — неодмінна умова його існування. Національні та регіональні відтінки додають своєрідності кожному значному явищу. Весь ефект розвитку мистецтва ХХ ст. — у різноманітті.

Сучасні художники, ставлячи перед глядачами непрості питання, хотіли, щоб згодом їх розуміли усі. І вони свого домоглися. У багатьох країнах мистецтво міцно увійшло в культуру і побут, інтегрувалось зі стихією життя. На престижній виставці “Документа” у Касселі нині буває до півмільйона глядачів. Зростає кількість музеїв сучасного мистецтва, дедалі більше стає галерей, і художників тепер тисячі й тисячі.

На жаль, через певні історичні причини молодь України погано знайома з авангардним мистецтвом, мало сприймає його художню мову. Хотілося б, щоб ця книга не тільки сприяла знайомству з мистецтвом ХХ ст., а й підштовхнула до роздумів над проблемами сучасного культурного буття.

СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ЛЮДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ І ХАРАКТЕРНІ РИСИ КУЛЬТУРИ ЦЬОГО ЧАСУ



С. Далі. Постійність пам'яті

Формування нової картини світу та ідеалу особистості в ХХ ст.

ХХ ст. — століття двох світових воєн, Жовтневої революції, яка поділила світ на два ворогуючі табори. Це століття багатьох спалахів небаченого в історії геноциду, тоталітарних режимів, що забрали безліч життів, самовбивчого озброєння, екологічної катастрофи. Тільки наприкінці його виникли паростки надії, яка ґрунтується на філософії екзистенціалізму — як нового витка відродження гуманізму.

ХХ ст. — це століття науки, її найбільшого ривка вперед. Завдяки відкриттям науки, передусім фізики, змінилося наше уявлення про світ, простір і час, у якому ми живемо. Ми зрозуміли, що картина світу, яка походить від Г. Галілея та І. Ньютона і яка панувала до початку ХХ ст., пояснює тільки поверхневу частину реальності, закони макросвіту. Тепер ми знаємо, що наш простір має не три виміри (довжину, ширину і висоту), як написано в підручниках з геометрії, а значно більше. Сучасні концепції супергравітації запроваджують поняття про десятивимірний часопростір. У цій моделі світу розмірність 3+1, властива часопростору Метагалактики, розглядається як результат розвитку даного простору і часу з передуючих йому структур фізичного вакууму. З народженням нашої Метагалактики тільки чотири з десяти вимірів часопростору набули макроскопічного статусу, а інші виявились ніби згорненими в глибинах мікросвіту, в ді-

лянках 10⁻³³. Їх можна виявити, тільки “потрапивши” до цих зон. Проте там ми зустрінемося з якимись принципово іншими світами.

Не виключено, що розвиток матерії породжує поруч з нашою Метагалактикою безліч різних світів, яким властиві інші розмірності часопростору. Світовідчуття людини, що потрапила в інші виміри часопростору, чудово описано Сигізмундом Кржижанівським (“Сказки для вундеркіндов”. — М., 1991). Ці додаткові виміри часопростору замкнені одне на одному в дуже маленькому масштабі, але вони існують, і саме вони визначають основні закони природи. Більшість учених упевнена: закони природи мають стохастичний характер не тому, що ми чогось не знаємо про природу або не вміємо точно підрахувати, а тому, що це стохастичне трактування закладено у самій природі речей.

Завдяки прогресу науки ХХ ст. відкрилась абсолютно інша картина світу. Світ стали уявляти як грандіозніший і різноманітніший, ніж це було у ХІХ ст. До того ж світ, Всесвіт почали розглядати не у статиці, а як динамічну систему, яка розвивається в часі. А. Ейнштейну здавалось, що це суперечить закону збереження енергії. Але насправді закон збереження енергії в застосуванні до Всесвіту як до цілого просто втрачає свій сенс, і ми маємо мислити іншими категоріями. З рівняннями загальної теорії відносності, створеної Ейнштейном, та зі спостереженнями астрономів узгоджується тільки теорія Всесвіту, що розвивається.

Ця картина світу поставила нас перед двома принциповими світоглядними питаннями: що було на початку і куди ми рухаємось, яким буде прогноз. На жодне з цих питань вичерпної відповіді наука зараз не дає. Однак сама їхня постановка — це виявлення нового, космічного, космологічного мислення, яке ставить нашу людську свідомість віч-на-віч з космосом, зі Всесвітом. Філософський аналіз єдності людини з космосом, космічної природи людини і планетарного масштабу людської діяльності подано на початку нашого століття філософією “російського космізму” (М. Федоров, В. Соловйов, М. Умов, К. Ціолковський, П. Флоренський, М. Холодний, О. Чижевський).

Космічний погляд на світ, людину і природу був притаманний багатьом концепціям світової філософської думки у минулому. Проте тільки на початку ХХ ст. космічна філософія оформлюється у три потужні, концептуально оформлені ідейні потоки: філософія всеєдності, російський космізм, вчення “живої етики” (Агні-йога). Ідеї, висловлені філософами цих напрямів, стали основою нового світорозуміння людини ХХ ст. Космічна філософія розглядає людину і Всесвіт як подібні у сенсі побудови, законів розвитку, єдності ціннісних прагнень об’єкти. Астрофізики довели, що Земля рухається в космосі по спіралі, яка має форму молекули ДНК. Такий рух свідчить про те, що молекули ДНК і хромосоми містять у собі інформацію про певні ділянки космосу. Ключові періоди, коли відбуваються певні події, пов’язані з генетичним самоналаштуванням між Землею та іншою частиною космосу.

Тейяр де Шарден та В. Вернадський розробили поняття ноосфери як духовної енергетичної оболонки Землі і відзначали поширення духовності й моральності у Всесвіті. Одухотвореність космосу висуває нові вимоги до фізичної природи людини. Космісти вважали техніч-

ний прогрес, що створює “штучні додатки” до органів, тимчасовим, який обов’язково прийде до процесу органічного, спрямованого на вдосконалення фізіологічної природи людини. П. Флоренський писав: “Оволодівши вмінням створювати знаряддя — органи ззовні, людина тепер повинна застосувати це вміння до свого тіла, оволодівати спрямованим органостворенням, не мертво, а живе зробити досконалим”. Подальшу еволюцію людства представники цієї течії розуміють як взаємозлиття із зовнішнім космосом через розвиток внутрішнього космосу особистості, самопіднесення особистості. Ця думка висловлена у В. Соловйова релігійно-містичною ідеєю Боголюдини, у його молодших сучасників — пошуком нової форми духовності.

Людина ХХ ст. стала розумітись не просто як мікрокосмос, неповторність, унікальність (це було вже і в ХІХ ст.), а як **втільнення** духу Всесвіту, і тому — як неосяжна, безмежна у своєму духовному вдосконаленні. Філософія ХХ ст. прагне представити людину як таку, що володіє усіма багатствами індивідуальності і разом з тим пов’язана з глобальним. Якщо для середньовіччя головним поняттям був Бог, для нового часу — розум, то для людини ХХ ст. таким поняттям є духовність, усвідомлення життя через єдність зі Всесвітом, культурою як пріоритетними принципами суспільного розвитку.

Починаючи з епохи Відродження, а особливо у ХVІІІ ст. — столітті раціоналізму — та в ХІХ ст., панувала думка, що релігійне та наукове мислення протилежні, взаємовиключні. Це протиставлення було історично виправданим, воно відображало певний період розвитку суспільства. “Я вважаю, — зазначає Д. Сахаров, — що воно має глибокий синтетичний розв’язок на даному етапі розвитку людської свідомості. Моє глибоке відчуття (навіть не переконання — слово переконання тут, напевно, неправильне) — існування в природі в цілому якогось внутрішнього змісту”.

Багато вчених говорять про ХХ ст. як про новий виток середньовіччя, коли в **розумінні світу** велику роль відіграє не лише розум, але й **інтуїція, позасвідоме, ірраціональне**. Основний акцент у світосприйнятті людини ХХ ст. робиться не на пізнання, а на розуміння світу.

Багато про що можна дізнатись, але не зрозуміти. Мистецтво ХХ ст., мистецтво авангарду, прагне виразити ідею першооснови, простору, космогонії, божественного світла, жах у його екзистенційних формах тощо, — те, що принципово невимовно в традиційних словесних і зорових образах і що так важливо для В. Кандинського, В. Хлебникова, Е. Мунка, П. Пікассо, К. Малевича та ін., для людини ХХ ст. Духовний світ, світовідчуття людини ХХ ст. надзвичайно ускладнились, змінилось і мистецтво, яке є “неусвідомленою спвіддю людства”.

Особливості художньої культури ХХ ст.

1. Культура ХХ ст. філософська.

Інтерпретація дійсності, людини подається з позицій певних філософських ідей: марксизму, фрейдизму, екзистенціалізму. Ці три популярні течії філософії ХХ ст. — кожна з позицій своєї наукової методології — зафіксували втрату цілісності людського космосу, ворожість людини і середовища її існування. Діячі культури розцінили це як загибель гуманізму.

2. Безпосередній зв'язок творчості з глобальними проблемами світової політики.

Політика у драматичному ХХ ст. — домінуюча форма суспільної свідомості. Ця обставина позначилась на художній творчості, породила відповідні фабули та нові жанри — політичний роман, політичні пісні і спектаклі, політичний плакат тощо, а також цілі напрями в мистецтві — соц-арт, концептуалізм, андеграунд.

3. Виникають нові види мистецтва (кіно і телебачення), що мають колосальний вплив на маси. Переважають візуальні види мистецтв.

4. Художня інтелігенція активно протистоїть війнам, фашизму, тоталітаризмові, дегуманізації життя, практиці маніпулювання масовою свідомістю (манкурт, конформістський тип свідомості, масова культура).

5. Відсутній панівний стиль у мистецтві і відповідно існує безліч течій, особливо у живописі та музиці.

6. Інтенсивно оновлюються виражальні засоби художньої мови в літературі, живописі, музиці, театрі. Інтенсивність і динамізм сучасного суспільного життя настільки великі, що кожне десятиріччя має "своє обличчя" в художній культурі. Наприклад, класичний авангард (1910—1925 рр.), культура 60-х років, андеграунд 70-х років тощо.

І все ж таки ХХ ст. — це цілісна художня доба, якій властиві напружене прагнення до гуманізації людського буття і творчості, глибокий інтерес до особистості. Вся історія мистецтва ХХ ст. — це розповідь про болісні пошуки нової точки опори. Оскільки світ став ворожою силою, що не захищає індивідуальність, природно було звернутись до одинаків, здатних витримати цей тиск. Кращиків із героїв Г. Гессе, Е. Ремарка, Е. Хемінгуея, В. Набокова ("Захист Лужина", "Запрошення на страту") вирізняє висока мужність і шляхетність.

Нове в художній мові авангарду

Модернізм — це не просто будь-яке "нове мистецтво", як може видатися з назви, а поняття конкретно-історичне, що позначає мистецтво, яке виникло на початку ХХ ст.

Однак слід зазначити, що поняття "модерн", "модернізм" вживаються в історії культурологічної думки з V ст., коли християнська культура, що тоді формувалась, протистояла язичницькій культурі античності. З того часу будь-яка нова епоха, усвідомлюючи свою самобутність у "вічному" співвідношенні з античністю як ідеалом (Відродження, Просвітництво) або середньовіччям (культура бароко), ви-



Анрі Руссо. Тропічний ліс із мавпами (1910)



Наталія Гончарова. Копіння льоду (1911)



Ганна Собачко-Шостак.
Тривога (1916)



Анрі Матісс. Танок (бл. 1910)



Рауль Дюфі. Вітрильні човни
в порту Довіль (1935)



Анрі Матісс. Музика (бл. 1910)



Анрі Матісс. Червоні рибки



Пабло Пікассо. Портрет Амбруаза Воллара (1910)



Пабло Пікассо. Скрипка і гітара (1913)

окремлювала свій модернізм. Епоха романтизму дещо змінила зміст цього поняття: модерним, ультрасучасним вважається те, що висловлює дух часу і протистоїть традиції, історії, минулому в цілому, без вказівки на конкретно-історичну епоху. До того ж, треба розрізняти модне, яке в майбутньому стає старомодним, і модерністське, яке зберігає прихований зв'язок, співвідношення з класичним, традиційним, невіддільним часом.

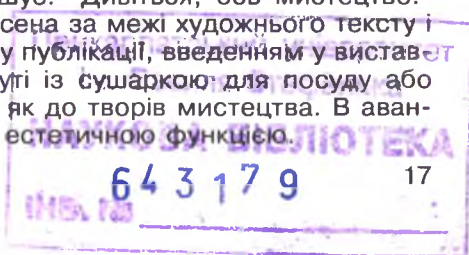
Незважаючи на те, що модерністське мистецтво початку ХХ ст. відкрито і різко проголосило про розрив з класичними традиціями, насправді воно безпосередньо звернулось до примітивного, архаїчного мистецтва. Становлення самосвідомості авангарду пов'язане певною мірою з поверненням до першоджерел світу, слова, оновленням доісторичного, дотрадиційного. У малярстві — до виявлення глибини, інтенсивності, енергетики кольору і до візуально-просторових символів: кола, квадрата, хреста ("Чорний квадрат" К. Малевича). У літературі, насамперед поезії, — до першоджерел слова в мовній та автентичній культурі (звідси "заум" В. Хлебникова чи звуконаслідувальність М. Семенка). Авангард — це передусім тривала високовідповідальна праця з виявлення вихідних передумов сучасності, розкриття таємного змісту життя, переосмислення минулого. Авангард прагне створити не просто тривале, а завжди існуюче.

Зараз у культурології існують два поняття — "модерн" і "модернізм". Модерном вважається культура, мистецтво кінця ХІХ — початку ХХ ст. (рубіж століть), а модернізмом — культура першої половини ХХ ст. (з початку століття до 70-х років). Культура другої половини ХХ ст. (із 70-х років до сьогодення) — це культура постмодернізму. До того ж, модернізм — це не якийсь єдиний напрям, а безліч несхожих одна на одну різномірних художніх течій авангарду.

Модернізм протиставив себе класичному мистецтву передусім тим, що відмовився від відтворення чуттєво-конкретної дійсності, предметності світу. Модерністські течії цілком поривають з правдоподібністю, з формами реального життя, з реальністю образів. У них переважного значення набувають різного ґатунку умовні форми, у яких несхожість із життям стає самодостатньою.

Таким чином, принцип деформації приходить на зміну вірності натурі, принцип самовираження і створення у мистецтві нової реальності — на зміну предметному відображенню. Однак це аж ніяк не означає, що підривається сам принцип відображення дійсності. Просто для вираження хаосу, дисгармонії світу, краху ідеалів, трагічності буття потрібні були нові засоби відображення — і вони з'явилися.

Усім авангардним творам властива така риса, як сполучення "позахудожнього" матеріалу, який не має з погляду традиції естетичної цінності ("Чорний квадрат" К. Малевича, "Сушарка для пляшок" М. Дюшана, хмарочос, знятий на кіноплівку Енді Уорхолом тощо), і авторської установки, яка всупереч усьому проголошує: "Дивіться, ось мистецтво!" Причому ця авторська установка винесена за межі художнього тексту і виражена за допомогою підпису, факту публікації, введенням у виставковий контекст. Зустрічаючись у побуті із сушаркою для посуду або хмарочосом, ми не ставимося до них як до творів мистецтва. В авангарді ж вони наділяються самоцінною естетичною функцією.



У межах авангарду мистецтво набуває статусу відкритої системи. Тільки в ситуації сприйняття, занурюючись у глибини свідомості глядача, авангардний твір набуває відносної завершеності.

Сутність авангарду неможливо висловити засобами старої естетики А. Баумгартена (1735 р.) з її категоріями “прекрасного, піднесеного, героїчного”. Мистецтво авангарду прагне розкрити сутність світу, самопізнання людини, претендує на діяння, що закладає підвалини цілих історичних світів, пропонує для цього новий змістовий апарат. Завдяки зусиллям П. Пікассо, В. Кандінського, К. Малевича, теоретика-конструктивіста В. Татліна мистецтво змінило свою мову та створюваний у новому мистецтві сенс художнього творення. Авангард усупереч художньо-образній живописності класичного мистецтва започаткував знакове мистецтво, де знак виражає значення і зміст відображуваного.

Інша образна система авангардизму передбачає цілу низку не лише художніх, а й позахудожніх критеріїв: соціальних, історичних, психологічних, природничо-наукових тощо. Для авангардизму не має значення критерій прекрасного. Краса в цьому мистецтві може бути наявною, а може бути відсутньою взагалі. До того ж, від цього нічого не додається, не змінюється на гірше.

Мистецтво авангардизму в жодному разі не зводиться до власне художніх видів творчості: живопису, скульптури, графіки тощо. Творами авангардизму можуть бути картина, статуя, але ними можуть бути й зовсім інші явища — артефакт, перформанс, хепенінг, інсталяція тощо. І те, й інше має в авангардному мистецтві однакове значення.

Авангардизм ХХ ст. виник і ствердився як символ вільнодумства, створив власну систему образного мислення, переживання і творчості, яка часто не має художніх і естетичних цілей.

Формою образної презентації, властивої авангардизмові, є метафора будь-яких інших, художніх і позахудожніх, різновидів людської діяльності. У другій половині ХХ ст. авангардне мистецтво перетворилося на метасистему, що інтегрує такі види діяльності, як естетика, історія, філософія мистецтва, але, інтегруючи, вона не відтворює їх у чистому вигляді. Наприклад, авангардне мистецтво з безперечною зацікавленістю звертається до проблем світогляду, сходячи до узагальнено-абстрагованих мотивів. Але воно як таке не створює світогляду, а “зображує”, моделює його. Це мистецтво діє не як мислення та пізнання у їхньому прямому значенні, а створює чуттєвий образ мислення та пізнання. Саме так у творах авангардного мистецтва з’являються всесвітні, космогонічні та автентичні мотиви. Їхня хронологія — від раннього абстракціонізму до сучасного постмодернізму, які живуть переважно філософською проблематикою. Однак це мистецтво народжує не чисту ідею, а художній витвір який має бути зрозумілим як вже складена форма, як неповторна структура. Наприклад, образи творчості А. Кіфера зберігають міфи, культурну пам’ять, історію його батьківщини. У творі “Духовні герої Німеччини” дерев’яна будівля, схожа на амбар, стала пристановищем духів відомих людей Німеччини. Серед них — живописець-романтик Каспар Давид Фрідріх, композитор Ріхард Вагнер, сучасний художник Йозеф Бойс. Їхні прізвища, що написані на підлозі будівлі, відпливають у перспективу, викликаючи в пам’яті картини національного минулого.

Міфологічні факели слави палають, ушановуючи померлих, і підкреслюють грубу фактуру дерев’яних балок та стін. Фактурна поверхня доробок А. Кіфера виявляє багатшаровість свідомості, ті незгладні рубці, що залишає історія в душі кожної людини.

В авангардизмі можуть бути виражені політичні мотиви, однак це не політична діяльність, а “зображення”, метафора цієї діяльності. Всі створені ним образні моделі, заклики, протести тощо здійснюються та діють у світі мистецтва. Так, наприклад, сучасна художниця Соня Бойс (нар. 1912 р.) у своїх колажах, творах, зроблених часто на основі фотографії, піднімає проблеми негритянського населення від Південної Африки до Великобританії. Її твір “Поцілунок”, на якому зображені красива чорна дівчина та привабливий білий юнак, є глибоко символічним образом сучасності. Вона запитує: чому чорна дівчина сприймається як окрема особистість, у той час як білий чоловік автоматично є втіленням людини взагалі? “Бути чорною жінкою означає постійно боротися за право бути почутою й оціненою як людина”, — зауважила якось С. Бойс. Своім мистецтвом художниця виступає проти сприймання білих і чорних людей як представників світів, що співіснують лише як сусіди.

Рене Грін також використовує мистецтво як засіб політичного висловлення. У його асамбляжі “Пік” на дерев’яному щиті виставлені фотографії гірських піків. Бінокль, телескоп, драбина, мотузки та прапорець є елементами розповіді про підйом на вершину. На другому боці щита вивішені замкнені в рамки та іронічно прикрашені кольоровими розетками, як призи, висловлювання реальних і вигаданих підкорювачів вершин. Із текстів випливає, що природа сприймається ними як жінка, котру чоловік, щоб оволодіти нею, повинен покорити. Ці висловлювання свідчать також, що багато так званих невідомих земель давно знайомі тубільцям. Географічні відкриття та освоєння нових земель стали для художника засобом дослідження природи імперіалізму та експлуатації. Грін показує, наскільки наші уявлення стосовно географії та історії обумовлені західними передсудами. Прикладом цього може бути застосування слів “розвинений” та “третій світ”, які декларують вищість західної культури.

Авангардне мистецтво народжує не політичний мітинг, демонстрацію чи бунт, а створює і розігрує перформанс на ці теми. Соц-арт, зокрема, художньо перетлумачує весь світ політичної міфології, його штампи та схеми.

До 70-х років авангардне мистецтво претендувало на новітність, а у свій постмодерністський період, відроджуючи історичні стилі, інакомовно та іронічно трактує мотиви класичного мистецтва як метафору художності.

Авангардизм сформував також деякий парафраз, метафору предметно-доцільної діяльності. На художніх виставках 60—70-х років було представлено твори, що штучно відтворювали реальні технічні вироби та імітували реальні ремесла (вироби слюсарів, теслярів, годинників тощо). В образному вигляді створювався світ практичної праці.

Але цього недостатньо. Авангардне мистецтво створило зовсім новий власний образний світ. Воно звернулося до явищ, яких не вміло бачити, розуміти і віддзеркалювати “вишукане мистецтво”. Відкинув-

ши міфологічні ілюзії, упорядковану вченість, естетизовану художність, воно надає нам конкретні предмети реальності. Наприклад, у виставлених об'єктах М. Дюшана, у предметно-просторовій композиції І. Кабакова "Мотузки", на яких підвішені різні речі та нотатки, у літературних творах Саші Соколова діє загальна образна система. Тут відбувається дивовижна зустріч з реальністю: вона є названою, предметно позначеною, її явища перелічені і разом з цим реальність є незрозумілою та неосяжною. Предметні явища, натуральні зображення, протокольні описи поглинає чудова ритміка повторів, яка задає тон образній системі та формується під знаком безкінечної реальності чи реальної нескінченності.

Ця образна система кардинально відрізняється від класичної, змінює наші уявлення щодо меж та природи мистецтва. Виникли також нові жанри мистецтва: артефакт, інсталяція, перформанс, "об'єкт", хепенінг тощо, які змінили поняття про мистецтво. Тому такі абсолютні властивості мистецтва, як художнє (естетичне) начало, тепер доповнюються іншими. Якими будуть нові форми матеріальної та духовної творчості, чуттєвого та ідейного створення і перетворення світу, що нам надасть мистецтво ХХІ ст. — покаже майбутнє.

Термін "авангард" було перенесено зі сфери політики до галузі художньої критики у 1885 році Теодором Дюре у Парижі. Відтоді значення його має присмак боротьби за все нове у мистецтві.

Авангард — це завжди життєнастрій, активна експансія назовні, перевлаштування життя, тому він дуже оптимістичний, життєствердний. Тільки оптиміст може претендувати на можливість описати неопишуване, вийти за межі раціонального. Авангард ірраціональний і водночас докорінно раціоналістичний. До того ж, ці два моменти не піддаються у ньому розмежуванню. Митець авангарду прагне до влади над магією підсвідомого шляхом систематичного вивчення безсвідомо уживаних мистецтвом прийомів впливу, але в той самий час він сам творить у владі підсвідомого, ірраціонального.

Авангард початку ХХ ст. був утопічним, ідейним, намагався позитивно зобразити якісь вищі еманации Духу (А. Бєлий, В. Хлєбников — у поезії, В. Кандинський, К. Малєвич — у живописі), першоджерела і перебудувати на їхній основі світ у космічному масштабі.

Авангард кінця ХХ ст. відкрито антиутопічний і в мистецтві розкривав безідейні, суто комерційні речі (поп-арт), безпредметні, суто ідеологічні знаки (соц-арт), і нарешті, ніби водночас звільняв речі і знаки від взаємної відповідальності і через перебільшення прагнув виявити порожність знаку, бідну у своїй предметності річ (концептуалізм).

Основи модернізму в літературі було закладено трьома авторами початку ХХ ст.: М. Прустом ("У пошуках втраченого часу"), Дж. Джойсом ("Улісс") та Р. Музілем ("Людина без властивостей"). Вони збагатили техніку романів низкою абсолютно нових прийомів: "потокосвідомості", різноманітністю форм суб'єктивної мови, інтелектуалізацією її, багатомовністю, багатожанровістю, введенням пародійно-стилізаторських відтінків, упровадження у реалістичні, буденні картини детально розробленої міфологічної символіки тощо.

Визначальною рисою модерністського (авангардного) мистецтва є його елітарність, розрив з масовою естетичною свідомістю на про-

тивагу мистецтву ХІХ ст. (реалізму, романтизму, модерну), яке прагнуло бути зрозумілим, доступним кожному. Титани модернізму Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст створили не тільки новий художній світ, але й новий читацький світогляд. З'явився елітарний читач, який прикладає багато зусиль для розуміння художнього твору. Зникла установка на релаксацію, естетична насолода почала сприйматися як несподівана радість. Авангард як елітарна творчість існує у постійній втечі від маскультурної адаптації. Всі течії авангарду відображають складність, напруженість суспільного життя.

Париж — батьківщина авангарду

На початку ХХ ст. Париж живе надзвичайно бурхливим життям, притягує до себе митців, які шукають нових шляхів у мистецтві. Атмосферу цього часу чудово змалювали І. Еренбург у своєму творі "Люди. Роки. Життя" та Е. Хемінгуей у романі "Свято, яке завжди з тобою" (так він назвав Париж початку століття).

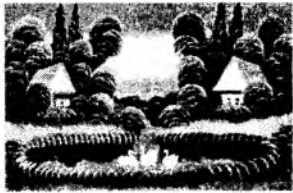
Особливо значним був приплив художників з Іспанії та Росії: П. Пікассо, Х. Гріс, С. Далі, О. Цадкін, О. Архипенко, О. Екстер, Б. Лівшиць, Х. Сутін, М. Шагал та ін. Всі вони легко асимілювалися в художньому середовищі, утворили певну спілку представників художнього авангарду, який прийнято називати "паризькою школою" (Ecole de Paris).

Улюбленими місцями, де представники паризької школи жили й любили проводити час, були дві вельми дивні споруди. Перша — "плавуча пральня" (Bateau Lavoir) на Монмартрі — стара будівля, яка продається всіма вітрами, де мешкав бідний люд. На початку ХХ ст. тут з'явилися нові мешканці: художники Ван Донен, П. Пікассо, Х. Гріс, Ж. Міро, письменники Д. Сальмон, М. Жакоб. Постійними відвідувачами були А. Матісс, Ж. Брак, А. Дерен, Р. Дюфі, А. Модільяні, М. Утрілло, Ж. Метценже, А. Руссо тощо. Поступово художники посунули інших мешканців і навіть "окупували" сусіднє кафе. Робота, а також суперечки і дискусії не припинялись ні вдень, ні вночі і незабаром дали паростки, що мали важливі наслідки для мистецтва.

Другим осередком паризької школи стала будівля в лівобережній частині Парижа, прозвана "Вуликом" (La Ruche). Тут за низьку плату можна було найняти приміщення без будь-яких зручностей (навіть без води і світла) для життя і роботи. На початку першого десятиріччя ХХ ст. тимчасовими або постійними мешканцями "Вулика" стали Ф. Леже, М. Шагал, Х. Сутін, О. Архипенко, А. Модільяні, Р. Делоне. Їх відвідували поети на чолі з Г. Аполлінером. Тут у процесі особистого і творчого спілкування виникали ідеї виставок, маніфести групи, обговорювалися програми, які становитимуть основу течій авангарду.

Авангард завжди молодий, антиакадемічний, антибуржуазний. Він заперечує всілякі авторитети. Авангард народився на зламі епох (ХІХ—ХХ ст.) і увібрав у себе біль і відчай цього часу. Він виявився аполітичним і революційним, "кусючим" і скандальним. До нього можна по-різному ставитися, але без нього неможливо уявити собі культуру ХХ ст.

ВПЛИВ ПРИМІТИВІЗМУ НА МИСТЕЦТВО АВАНГАРДУ



Пейзаж з лебедями.
(Автор невідомий)

Значення примітивізму для розвитку авангарду

Примітивізм у широкому розумінні — не течія і не напрям, приречений на більш-менш швидке помирання. Звернення професійних художників до примітиву допомагає досягнути основи народного буття, втілити у своєму мистецтві фундаментальні якості фольклорного способу образотворчого мислення, що не піддаються старінню, використати притаманні народній творчості високу та мудру простоту, свіжість відтворення навколишнього світу.

Основні принципи примітивізму сформувалися на початку століття, хоча примітив як явище мистецтва відомий ще за часів первісного суспільства. Примітивізм — це свідоме використання прийомів примітиву високопрофесійними художниками. Примітив є інтернаціональним явищем та водночас існує в межах національних шкіл і має неповторні національні особливості.

Однією з рис XX ст. як певної стадії розвитку культури стало інтенсивне включення до її ціннісної системи всього історичного спадку, в тому числі первісного і “наївного” примітиву в широкому розумінні. Інакше кажучи, йшлося навіть про використання неklasичних явищ як антитези античності, Відродження та класицизму, котрі визначали характер попередніх художніх епох. Формуванню примітивізму на початку XX ст. здебільшого сприяв інтерес до

мистецтва Далекого Сходу. З ним конкурував Близький Схід. Килими, тканини, кераміка, вироби з металу завозилися у Париж з Алжиру та Марокко. На початку XX ст. французькі художники відкрили для себе і для Європи мистецтво Африканського континенту; сенсацією стало знайомство з негритянською скульптурою. Фігурки з кольорового дерева, маски вражали гострою виразністю своїх спрощених форм.

Молодих художників притягувала не тільки творчість, умовно кажучи, нецивілізованих народів, але й народне мистецтво взагалі: лубок, народна картина, непрофесійний живопис так званих “недільних художників”.

Мистецтво Африки та Сходу, світ народної картинки і непрофесійного “примітиву” стимулювали пошуки нових засобів художньої виразності і, на думку молодих художників, допомогли вдихнути нові сили у старіюче мистецтво цивілізованої Європи.

Примітивізм відіграв велику роль у формуванні мистецтва авангарду. Стверджуючи свої принципи, примітивізм виступив проти попередніх імпресіонізму та символізму, відкидаючи передачу вишуканих зорових вражень першого і не менш вишуканих внутрішніх відчуттів другого. Всупереч їм він стверджував нарочито огрублене бачення, використовуючи експресивну барвистість. Для розуміння змін у мистецтві XX століття ключовим моментом є спрощення форми, пов'язане з примітивом. Це загальна позиція двох протилежних тенденцій культури минулого століття: універсалізації та виділення специфічного. У захопленні примітивом простежувалися, з одного боку, ідея спрощення (у сенсі Руссо), а з другого — пошук узагальнених умовних форм. Звернення авангардистів до примітиву, до селянського мистецтва, зрештою набирає умовних форм, котрі відповідають новій естетиці.

Узагальнена модель поетики примітиву виявляється в особистісному відношенні до живописного простору, де домінує рівний горизонтальний ритм, що нагадує декоративні композиції у витворах народного промислу. Звертає на себе увагу ставлення до часу, близьке до епічного характеру народних пісень і балад. Воно має тенденцію до співвіднесення декількох образотворчих ракурсів, а також несприйняття порожнин та пауз. Зв'язок з народними коренями відбивався в поетичному мисленні, в архаїчності образів.

Анрі Руссо — засновник примітивізму

Засновником примітивізму є Анрі Руссо (1844—1910), якого часто називають “митником Руссо” — за місцем його основної роботи. А. Руссо не був в історії французького, а також і світового мистецтва першим “наївним” художником. Таких завжди було багато — “недільних художників”, що не закінчували академії і малювали у вільний від роботи час. Але саме на початку XX ст. виникла естетична потреба у мистецтві Руссо.

Майже все життя він творив у повній невідомості. Давав уроки музики, живопису, за мізерну платню малював портрети для торговців

кварталу Плезанс, де жив. Як згадував Г. Аполлінер, перед початком роботи А. Руссо завжди обмірював людей з великою точністю, а під час сеансів розважав їх виконанням пісень, улюбленими з яких були “Ой, який же я застуджений”, “Я в політику не устряваю”, або вигадував історії на кшталт того, як він брав участь у війні у Мексиці, або у франко-прусській війні врятував одне з французьких містечок від знищення. Сусіди запам’ятали його як бадьорого старого в чорному шюртукові з бантом на шії, який завжди ходив із футляром для скрипки та шухлядою для фарб на ремені. Музика та живопис — дві його пристрасті. У неділю він часто грав у оркестрі в саду Тюїльрі.

Картини митця, показані в салоні “Незалежних” і “Осінньому салоні”, викликали відверті насмішки та знущання. Незадовго до смерті А. Руссо був відкритий авангардистами. У 1908 році в майстерні П. Пікассо на його честь влаштували бенкет, а в 1911 році йому присвятили незалежну виставку, яка допомогла виявити багатьох примітивістів і сформулювати основні принципи примітивізму.

У творчості А. Руссо переважають дві теми. Перша — різноманітні сцени паризького побуту: весілля, хрестини, сімейні свята, прогулянки; у наївності та простоті цих побутових сцен є щось хвилююче, серйозне, патетичне. Друга тема — загадкова, фантастична, екзотична: тропічна рослинність, птахи, змії, мавпи — світ, забарвлений фантазією та вигадкою. Всі картини Руссо виписані дуже ретельно, в них немає нічого приблизного, хоча художник зазвичай порушує звичні пропорції та перспективу; фарби локальні, але ніде немає строкастості. Чудово вмів підпорядковувати образну структуру твору законам декоративної площини, почуттям ритму і кольору: зелене різних відтінків подекуди оживлене сплесками рожевого, жовтого, блакитного, чудово узгоджується з коричневим.

У картині “Тропічний ліс із мавпами” добре представлено декоративний орнаментальний стиль А. Руссо з елементами графічного мистецтва. Фантастичний тропічний ліс із родиною шимпанзе намальовано глибокими, контрастними кольорами. У живописі ця неосвічена й сповнена довіри людина перевтілювалась у майстра гармонії та контрасту з багатою фантазією, уявою, вигадкою.

Мова примітиву водночас і незвична, і проста. Вона свіжа, часом вражає виразна, завжди предметна та наочна. У будь-якому конкретному сюжеті автор примітиву прагне виразити вічні теми. У творчій біографії всіх художників-авангардистів був примітивістський період, у деяких мова примітиву стане основою їх творчості (А. Матісс; Ф. Леже; могутній, грубий, різкий примітив Н. Гончарової; любовний, ледь іронічний і естетизований примітив М. Ларіонова. Дитяча наївність малюнка та геометрична спрощеність притаманні всій творчості Н. Гончарової, яка разом зі своїм чоловіком М. Ларіоновим були центральними постатями мистецтва авангарду першого десятиріччя ХХ ст. У її картині “Коління льоду” казкова атмосфера російського зимового пейзажу сповнена свіжості та зачарування.

Пластичні ознаки примітивізму помітні у творах бойчукістів, М. Жука, О. Богомазова, О. Екстер, М. Бутовича та ін.).

Якщо західний авангард прийшов до примітиву через звернення до африканського (П. Пікассо), океанійського (П. Гоген) мистецтва,

то слов’янський авангард звернувся до власної, автентичної, селянсько-архаїчної культури, власної ментальності, міського фольклору, обрядів, лубка, народної іграшки, архітектури.

Примітивізм у Росії почався з виставки творчості М. Піросманашвілі (Ніко Піросмані). Він писав свої прості сюжети, узяті з повсякденного життя, на чорній клейонці, продовжуючи народні традиції декоративізму (лакові мініатюри Палеха, Федоскіна, жостовські таці). Надзвичайно багата та складна змістовність його творів зростає мовби сама собою на досить простій основі, на відвертому дотримуванні принципів наївного реалізму.

Примітивізм в українському мистецтві

В українському мистецтві також на початку ХХ ст. народна творчість входить в саму тканину професійного мистецтва, значною мірою виявляючи пошуки та здобутки таких різних майстрів, як К. Малевич, О. Богомазов, О. Екстер та ін. У народній творчості їх приваблювала свіжість та безпосередність сприйняття, дійсна а не удавана наївність, фольклорна барвистість, стихійна радість, здивоване пізнання навколишнього світу, природність та органічність, прагнення, оволодіти не стільки формою, скільки сутністю предметів та явищ.

У примітиві образотворчого фольклору молоді художники бачили шлях до руйнування усталеної ієрархії цінностей, до розкутого спілкування з життєвим матеріалом, здобуття тієї здорової, первинної цілісності та безпосередності, котрих, на їхню думку, не вистачало “інтелігентній” культурі. Звернення професійних художників до селянської творчості сприяло розширенню художньо-виражальних засобів і естетичній спрямованості до виробів народних митців як до ідеалу. Важливим аспектом творчої співпраці художників-авангардистів і народних майстрів була організація й творче керівництво навчально-показовими майстернями. У с. Скопці майстерню очолює Є. Прибильська, у с. Вербівці — Н. Давидова, а згодом О. Екстер, К. Малевич, які перетворюють їх на осередки культури, де реалізували свої творчі ідеї супрематисти. За ескізами Н. Генке-Меллер, Н. Давидової, О. Екстер, Л. Попової селяни Вербівки та Скопців створювали вишивки, килими, різноманітні предмети вбрання чи оздоблення інтер’єру.

Поряд із цим майстри Є. Писченко, В. Довгошня розробляли ескізи вишивок. Така співдружність формувала новий склад виставок, де одночасно експонувалися роботи художників-супрематистів і народних майстрів. Ганна Собачко (1883—1965), Параска Власенко (1900—1960) у 20-х роках виявили себе сміливими новаторами, творцями нового за змістом і формою мистецтва.

Їхні композиції побудовані асиметрично, за принципом контрастного протиставлення об’ємів, пройняті енергійним ритмом, кольорове тло грає роль ірреального світу, орнаментальні мотиви підкреслюють його фантастичність і небуденність. Роботи Г. Собачко (“Кольоровий рух”, “Святковий вечір”, “Тривога”) несуть заряд космічної енергії, реальне і фантастичне сплетені в них в єдиний згусток почуттів.

Український примітив — це примітив селянський, створений переважно мешканцями села або недавніми мешканцями міста, що ніколи не поривали із селом. Близький зв'язок із землею, з народними селянськими промислами обдарував їхнє мистецтво ґрунтовою силою, разом з тим суттєвий вплив на їхню творчість мало й місто. Їхні твори виникають у складній взаємодії художніх пластів, на перехресті естетичних шляхів.

В 60-ті роки, в час політичної “відлиги” та послаблення норм адміністрування й управління культурою в українському мистецтві намітився курс на аналіз змісту національної художньої традиції в сенсі пошуків повноцінного рішення фігуративної образотворчості. В цій переломній ситуації примітив набув особливої ваги та значення.

Та й наприкінці ХХ ст. інтерес до творчості “наївних”, непрофесійних художників не згасає. Однак природа цього інтересу тепер інша, ніж на початку ХХ ст. Тоді примітив живописі та скульптурі відповідав потребам розширення художньої реальності, включенню “маргінальних”, “неакадемічних” сфер, що знаходило відповідність в ідеології авангарду, кубізму, раннього сюрреалізму. В наш час інтерес до творчості “наївних” створює швидше протиположність тому, що було на початку століття: він знаменує більш духовно-екологічний, ніж власне естетичний клімат сучасності, більше стереотипи масової свідомості, ніж внутрішні запити розвитку мистецтва. Як певною мірою симптомом кризи, хвиля захоплення примітивізмом разом з тим не свідчить про кризу об'єкта уваги. Просто з часу “митника Руссо” і Піросмані мистецтво “наївних” стало іншим, змінився й художній світ у цілому.

Культура нашого часу впливає на творчість примітивістів, зокрема у виборі тематики. У поетичних пейзажах та жанрових сценах відчутний мотив мікрокосмосу, органічної взаємодії особистості селянського майстра з безкраїм простором універсального буття. Картини проїняті злиттям з природою, її ритмами, духом, і не мають аналогів у живописі професіоналів. Однак у предметній досконалості, скрупульозності зображення повсякденного життя рідного краю інколи відчувається вплив газетних фотохронік, телевізійного візуального ряду, документальної прози.

У інших авторів “примітивів” можна помітити відбиток метафізичної духовної спрямованості сучасної культури.

Свідомість примітивістів позбавлена відчуття меж, стилів і нормативів, що притаманне професійному мистецтву, однак внутрішній діалог з професійним мистецтвом завжди присутній.

Стилізаторські тенденції, що приводять майстрів до кітчу, виявляються і в середовищі наївних художників. Йому не чуже загравання з клішованими зразками масової художньої продукції. У такому вигляді постає перед глядачами кіт, що підозріло нагадує ринковий кошик, на картинах художника з Кривого Рогу Євгена Лещенка (“Перед далекою дорогою”, 1995 р., “У теплі краї”, 1995 р. та ін.), чи образ козака на килимках фабричного виготовлення, якими в селі люблять прикрашати стіни кімнат.

Ніколи ще так сильно, як у ХХ ст., примітив не впливав на професійне мистецтво, породжуючи в ньому різноманітні форми примітиві-

му. Бо ніколи ще він не претендував на те, щоб, як сьогодні, замінити собою старіючий фольклор.

Звернення до всього комплексу народного образотворчого мистецтва було і продовжує бути професійним художнім засобом подолання академічних та інших умовностей, догматизму, кваліфікованого ремісництва, які в усі часи були явною чи потенційною небезпечкою для живого творчого розвитку.

Успіх примітивізму не тільки в тому, що творчість примітивістів зберігає моральну чистоту, пряmodушну цілісність, відтворює світ душевного порядку і гармонії, який конче необхідний сучасній людині, але й у відображенні сучасного світосприймання, що намагається дати відповідь на ключові питання буття.

ФОВІЗМ — ПОЧАТОК ВІДХОДУ ВІД ВРИНЦИПІВ КЛАСИЧНОГО МИСТЕЦТВА



А. Матісс. Танок

Основні принципи фовізму

Першою художньою течією авангарду, що почала відхід від принципів класичного мистецтва, був фовізм (від франц. *fauves*, що в перекладі означає "дикий").

Назву "фовісти" одержали художники, що виступили в 1905 році проти натуралістичної правдоподібності салонного мистецтва, обмеженості міщанських смаків, надто мальовничих методів імпресіонізму. До них належали різні за своєю творчістю художники:

А. Матісс, сповнений вічної мрії про гармонію світу;

А. Марке — співець паризьких туманів, дуже ліричний художник;

А. Дерен, котрий відзначається раціоналізмом;

М. Вламінк з підвищено експресивним сприйняттям світу;

Ж. Руо, для якого характерні гостра гротескність і трагізм образів.

Р. Дюфі, творчості якого притаманний графічний декоративізм та ін.

Незважаючи на індивідуальні розбіжності, ці художники об'єдналися в групу на основі таких принципів або завдань:

— ствердити право художника на суб'єктивне бачення світу;

— підкреслювати декоративний характер своїх мистецьких шукань. Вони захоплювалися східним декоративізмом і красою середньовічних вітражів;

— заперечувати лінійну перспективу;

— надавати пластичній деформації предметам і формам;

— використовувати мову примітивізму;

— обирати підкреслено гострі композиційні рішення.

Їхні полотна вирізнялися кольоровою експресією, "зоровою агресивністю", які створювались яскравістю сполучення кольорових площин. Малюнок, визначальний елемент їхнього мистецтва, — лаконічний, зведений до найпростішого контуру, який не тільки обмежував кольорову пляму, але й підпорядковував площину визначеному лінійному ритму, що давало величезні можливості для вирішення декоративних завдань.

Це можна побачити у картині Дюфі "Вітрильні човни в порту Довіль", де завдяки графічному контурові предметів складається враження ритмічного руху човнів, що гойдаються на хвилях. Яскравий жовтий колір вітрил на тлі голубого неба вносить у композицію життєрадісний настрій. У фовістський період творчості Дюфі переважають декоративні морські та міські пейзажі, а після 1930-х років — зображення перегонів, регат та сцен казино на півдні Франції.

Як єдина група фовісти проіснували недовго (1905—1907). Після галасливих спільних виступів у "Незалежних" і в "Осінньому салоні", зберігаючи особисті контакти, вони продовжать свій творчий шлях незалежно один від одного. Одні з них (Ж. Брак, А. Дерен, А. Марке) незабаром відійдуть від принципів фовізму, інші, як наприклад А. Матісс, до кінця своїх днів розвиватимуть принципи фовізму і стануть класиками цієї течії. Особливості фовізму як течії авангарду ми розглянемо на основі творчості А. Матісса.

Анрі Матісс — теоретик і відомий художник фовізму

Мистецтво Анрі Матісса радісне, барвисте, гучне, оптимістичне, але життя його було зовсім не таким. Народився він у маленькому містечку Като, на півночі Франції, і аж до 18 років не полишав провінції. Батько був торговцем зерном, ладив синові кар'єру юриста і не дуже був задоволений, коли той вирішив стати художником. Живописом А. Матісс зацікавився випадково, у 20 років, коли, одужуючи після тяжкої хвороби, почав перемальовувати картинки з альбому, що потрапив йому до рук. Незабаром потяг до мистецтва захопив його повністю. Матіссу було близько 30 років, коли він почав виставлятися і зблизився з художниками паризької школи. Він користувався в їхньому середовищі великим авторитетом, як старший, і головне, завдяки м'якому, делікатному, чуйному і дуже доброзичливому характеру. Успіхи йому давались нелегко, постійно мучила хвороба, безсоння. І тільки найсуворіша трудова дисципліна дозволяла працювати.

У творчості Матісса, зокрема у картині "Червоні риби", завжди присутні свіжість і життєрадісність сприйняття світу, мрія про безмежно щасливий утопічний світ. Червоні рибки — як синій птах, як символ заповітного казково чудесного світу в кімнатному акваріумі. Тільки художник з душею дитини міг оцінити привабливість цих блискучо-кіноварних витрішкуватих рибок і донести своє захоплення до глядача. У картині вони слугують кольоровим осереддям. Блідо-рожеві відблиски від них лягають на мраморову дошку столика і на квіти. Зелене листя навколо них і край зеленого плетеного крісла внаслідок

закону контрасту примушують ще яскравіше горіти червоні плями. Круглий столик своїми краями створює навкруги нього магічне коло. Композиція побудована за типом зрізаного кадру і справляє враження існування казкового світу і за межами картини.

У двох парних картинах-панно "Танок" і "Музика", які були написані для парадних сходів московського особняка С. Щукіна, найкраще виражені принципи фовізму. Цими панно Матісс ніби постфактум виправдав прізвисько "дикі". Дикість, яку він стверджує, — це ознака здоров'я, пристрасті, молодості, моральної чистоти. В ній немає і сліду витонченої чуттєвості, традиційних "ню" французьких шкіл. У вогняній красі оголених тіл можна бачити відгомони античного вазопису. У фігурах, що танцюють, грають і співають, відчутний буйний запал грецьких сатирів, але є в упорядкованій композиції щось і від Н. Пуссена.

В настрої обох панно головне — це ритм. "Танок" — це бурхливий рух тіл, що створюють арабеск у формі овального кільця. Руки танцюючих зливаються, фігури цілком підпорядковуються наскрізному ритмові і, незважаючи на чіткі контури, втрачають свою уособленість. "Музика" виглядає як контраст із "Танком", ніби раптово обірвана кінострічка. Коло розірвалося, кожна фігура стиснулася у жмуток. Всі вони розлетілись по зеленій поверхні пагорба. Рух і спокій, поривання і скутість створюють найсильніший контраст.

Ритм у обох панно настільки всемогутній, що перетворює фігури у "Музиці" на групки, а в "Танку" — на якісь завитки. Інтервали між фігурами мають не менше ритмічне значення, ніж самі фігури. Взагалі лінійно-ритмічна структура становить основу композицій усіх творів А. Матісса.

Зображення, на думку А. Матісса, — це не просто відбиток, не двійник предмета на площині, а всього тільки його знак. Треба довго вивчати предмет для того, щоб розгадати його знак, — зізнавався він. Для кожної картини віднаходиться новий знак предмета і поза контекстом визначеного твору він втрачає свій сенс. У панно "Танок" і "Музика" для передачі кожної фігури знайдено відповідний знак: фігура, що стоїть зі скрипкою, — це стовпчик, та, що сидить, — жмуток, фігура на повороті кола — натягнений лук.

В обох картинах є певна схожість: у кожній з них фігури зліва слугують опорою композиції.

У цих панно Матісс підійшов до головної мети своїх шукань — "чистого живопису". Кольорова експресія будується на основі трьох головних кольорів: густо-синього (небо), яскраво-зеленого (земля) і кіноварно-червоного (фігури). У цьому позначається предметність у дусі стародавнього живопису.

Більшість сучасників бачила в фовізмі лише ознаки огрублення, здичавіння, відмову від вишуканості імпресіоністів. Тим часом, за цією оголеністю прийомів, що впадає у вічі, грубістю техніки і матеріалу криється складна, глибоко осмислена система художніх засобів виразу.

Фовізм був спробою повернути живопису первинну силу і перекоти вишуканий естетизм кінця століття, хисткість форм, душевне сум'яття художників, вдихнути в мистецтво молодість і здоров'я, збільшити силу його впливу, прискорити темп і цим надати йому сучасного відчуття життя.

КУБІЗМ – НОВА ЕРА В ЖИВОПИСІ



П. Пікассо. Авіньйонські дівчата

Нова концепція станкового живопису в кубізмі

Уся сучасна естетична думка на Заході, за незначними винятками, розглядає діяльність кубістів як велику духовну революцію, пов'язану зі змінами у світогляді. Відкриття, зроблені кубізмом, настільки ж революційні, як відкриття А. Ейнштейна та З. Фрейда.

Жодна з художніх течій не зачепила принципової сторони класичного мистецтва, не похитнула такою мірою основи західного живопису, як це зробив кубізм. І дійсно, з візуальної погляду легше здійснити перехід через 350 років, що відділяють імпресіонізм від високого Ренесансу, ніж через 50 років, що відділяють імпресіонізм від кубізму. Якщо на мить відволіктися від сторонніх історичних та соціальних факторів, то портрет О. Ренуара виявиться ближчим до портрета Рафаеля, ніж до кубістичного портрету П. Пікассо.

Кубізм — це не мистецтво наслідування, а мистецтво концептуальне, підняте до висот творіння.

Кубізм принципово змінив концепцію станкового живопису. Починаючи з епохи Відродження картина розглядалась як "вікно у світ", "шматочок реальності", і аж до авангарду удосконалювались засоби адекватного відображення дійсності в картині (вивчались перспектива, анатомія, оптика, удосконалювалась техніка етюдів тощо), тому що саме з цими моментами пов'язувались її позитивні

якості. На думку ж кубістів, картина є щось на зразок філософського твору, викладеного на полотні засобом ліній і фарб. Достоїнство картини у ній самій. Вона виражає визначену концепцію світу, передану митцем за допомогою зображувальних знаків, — і більше нічого.

Завдання мистецтва, стверджують теоретики кубізму, полягає в тому, щоб досягнути сутності речей світу. Дійсність же досягається нашим розумом, а не очима, бо те, що ми бачимо, є відхід від чистої форми, щось стерте, гнучке, оптичне, ілюзорне, зіпсоване життям. Людина із психічними розладами теж бачить світ, але не збагнути його сутності. Тому у живописі “концепція” має панувати над зором, математична інтуїція — над зовнішньою очевидністю.

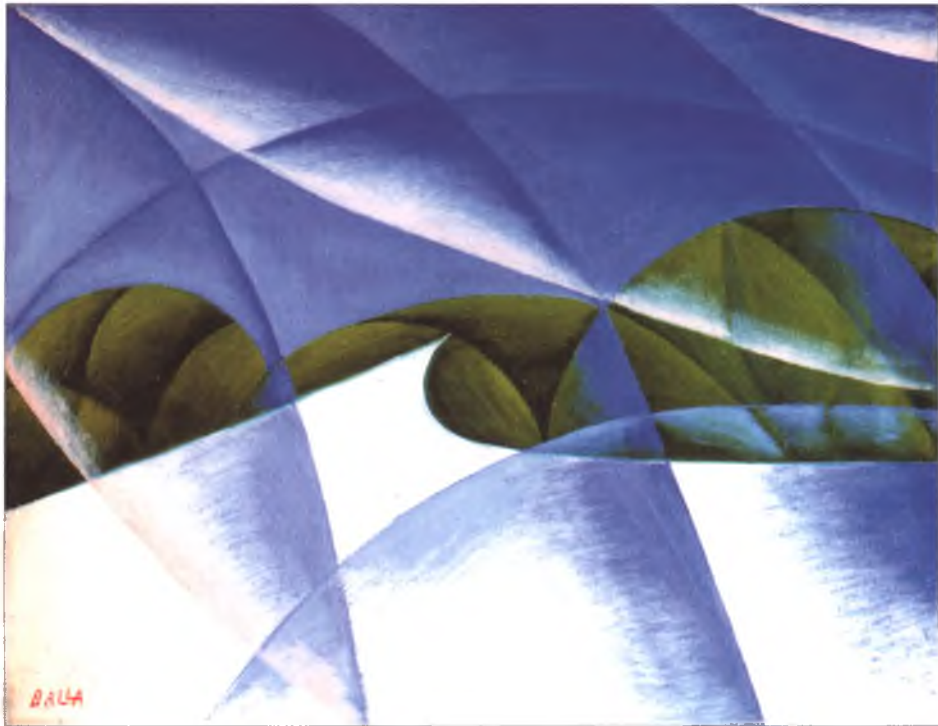
Замість розброду чуттєвих переживань у К. Моне і О. Ренуара кубізм обіцяє людству щось міцне, що спирається не на ілюзію, видимість, а на знання, розум. Кубісти розглядали художника як справжнього диктатора, що дає світові визначену організацію творця систем, що впорядковують хаос відчуттів.

Виходячи з нової концепції картини, кубісти змінили й художню мову. Відчуваючи вичерпність традиційного живопису, вони взяли за кожний з елементів, що створюють словник цього мистецтва: форму, простір, колір, техніку виконання — і змінили традиційне застосування кожного з них своєю власною новою інтерпретацією. Розглянемо це на прикладі першої кубістичної картини П. Пікассо “Авіньйонські дівчата” (1907 р.). Вражає швидкість, з якою Пікассо зумів перейти від традиційних форм рожевого періоду до геометричних деформацій. Це картина, яка настільки заперечувала всі попередні естетичні принципи, що її не зрозуміло навіть мистецьке оточення автора. У Г. Аполлінера, коли він побачив її вперше, обличчя було перекошене. Критик Фенеон порадив Пікассо переключитися на... карикатури. С. Щукін, побачивши цю картину, зі сльозами промовив: “Яка втрата для французького мистецтва!”. А Ж. Брак, якого також, як і П. Пікассо, вважають фундатором кубізму, обурено вигукнув, що Пікассо намагається нагодувати його паклею і гасом. А вже через рік Брак, перебігаючи дорогу Пікассо, першим виставив перед публікою картину вищою мірою кубістичну, через що в сім'ї кубістів виникли було чвари, а потім і деяка плутанина в історії. Назву картини придумав згодом Андре Сальмон (сам Пікассо звичайно не давав назви своїм картинам), спираючись на жарт Пікассо про те, що він пише дім розпусти, який міститься на Авіньйонській вулиці в Барселоні. Збереглися 19 ескізів до “Авіньйонських дівчат”.

В останньому варіанті напівгротескно зображено п'ять жінок: неприродно плоскі, грубі, зі спотвореними пропорціями тіла, з асиметричними головами, витрішкуватими очима, з обличчями, схожими на маски. Ліва постать, яку зображено у профіль, нагадує образи єгипетських і асирійських рельєфів, праві постаті подібні до африканських скульптур. Аполлінер згадував, що в той час, коли Пікассо писав картину, в одній з крамничок Монмартра він купив кілька африканських скульптур і поставив їх у своїй майстерні. Захоплення Пікассо традиційною скульптурою Африки, формами архаїчного мистецтва призвело до геометричних деформацій фігур у його картинах, у чому найбільше виявився його радикалізм.



Умберто Боччоні. Неповторні форми просторової безперервності (1913)



Джакомо Балла. Абстрактна швидкість — автомобіль проїхав (1913)



Карло Карро. Похорон анархіста Галлі (1911)



Джакомо Балла. Динамізм дога на шворці



Любов Попова. Глечик (1915)



Давид Бурлюк. Жінки жарких країн (початок 1920)



Казимир Малевич. Авіатор (1914)

У картині, згідно з новою естетикою кубізму, по-іншому трактується простір. Фігури пласкі, майже зливаються з фоном. Ілюзію тривимірного простору порушено. Системі перспективи, яка панувала у європейському живописі з часів Ренесансу, кубісти протиставили право художника рухатись навколо предмета, включаючи у його вигляд інформацію, почерпнуту з попереднього досвіду, або знання. Тому, хоча жіноча фігура і зображена в профіль, на її обличчі ми бачимо два ока і ніс, написані у фас, руку, яку за законами профільного зображення ми бачити не могли б. Отже, кубізм зображає предмет так, як він його знає, а не так, як бачить. Об'єкт написаний так, ніби ми бачимо його одночасно під різними кутами зору. Це було властиво також середньовічному, традиційному мистецтву, коли стіл, наприклад, зображався в проекції зверху, а предмети, що містилися на столі, — збоку.

Змінилося і ставлення до кольору та світла. Щоб передати кольором форму, Пікассо зводить палітру до суворой комбінації коричневого, тьмяно-зеленого і сірого. Колір втратив свій емоційний заряд і з основного засобу художньої мови перетворився на другорядний.

Втратило свою звичайну функцію і світло — все виявилось залитим одномірною масою. У картині немає повітря, яке огортає предмети і заповнює простір між ними. Залишились тільки освітлені та затінені плани, що виявляються об'ємами. Це часто позбавляє картину емоційної виразності.

Три періоди розвитку кубізму

Виникнення кубізму як течії відносять до 1907 — 1908 років. Назву цій течії начебто дав А. Матісс. Після перегляду картини Ж. Брака "Будинок у Естаку" (1908 р.), яку написано за допомогою геометричних форм, у нього виникли асоціації з невеликими кубиками, що з них була складена форма. Першим застосував цей термін у друкованому вигляді Луї Воксель у невеличкій статті з приводу виставки Ж. Брака в 1908 році. Він вказав на "кубики" в картинах Брака. Ця назва дійсно виражає суть даної течії, оскільки Пікассо, Брак та ін., наслідуючи П. Сезанна, пояснювали світ за допомогою геометричних форм: куба, кулі, конуса. Вони вважали куб символом форми, що існує за межами оманливої видимості. Це і є чиста форма, реальність "сама по собі". "Не треба тільки відображати предмети. Треба проникнути в них. Треба самому стати річчю", — зазначав Брак.

Народження кубізму було раптовим, бурхливим і супроводжувалося постійною зміною одного формального оновлення іншим.

Творцем кубізму як напряму є П. Пікассо. Важко уявити, чи здійснив би живопис так швидко вирішальний крок, якби вже тоді не виявився геній Пікассо. У 1904 році двадцятирічний художник приїхав до Парижа з Барселони, де отримав пристойну академічну освіту. Ательє Пікассо перетворилося на дійсний *Rendez-vous des Poets* (місце зустрічі поетів). Постійними гостями Пікассо стали поети — М. Жакоб, А. Сальмон, Г. Аполлінер та ін., художник Ж. Брак. У 1909 році до них приєдналися Фернан Леже, Робер Делоне, трохи пізніше Андре Дерен і Хуан Гріс.

У Ф. Леже простежується самостійне тлумачення П. Сезанна. Він не розділяв простір картини на невеличкі кубики, віддаючи перевагу формам, подібним до циліндра. Особливий інтерес для нього становили наївистські картини А. Руссо.

Стилістичною однорідністю кубізм як напрям зобов'язаний головному витокові — творчому спадку Сезанна. Посмертна виставка художника, що відбулася 1907 р., відкрила справжнього Сезанна. Пікассо і Брак першими розвинули структурність картин Сезанна в напрямку ще більшої самостійності.

Перший період кубізму (1907—1909 рр.) одержав назву сезаннівського, оскільки був заснований на його ідеях: переважають геометричні форми, колорит у зелених тонах і т. ін.

Пікассо і Брак у цей період пишуть пейзажі та натюрморти у манері, близькій до сезаннівського стилю. Сезанн високо цінував жанр натюрморту, який дозволяє передати просторову структуру речей. Брак зазначав, що в натюрморті простір відчутний, до нього можна доторкнутися руками.

Просуваючись шляхом Сезанна, Пікассо і Брак постійно відштовхувалися від традиційного зображення форм предметів. Щоб підкреслити матеріальність об'єктів, художники звертались до традиційної світлотіні, обмеживши кольорову гаму коричневими та зеленими тонами. Всі дрібні, випадкові деталі відсікались: глечики, вази, таці, яблука зображувались за допомогою простих геометричних форм. Пошуки Пікассо і Брака мали подвійну природу. З одного боку, руйнуючи форму предметів, вони намагались проникнути в суть речей, а з другого, підпорядковували зруйновану форму законам організації площини картини як самостійної реальності.

Вимоги відчутності простору в натюрморті було перенесено на пейзажний живопис. Картина Брака "Будинок в Естаку" (літо 1908 р.) написана в суто сезаннівському дусі: на першому плані дерево, яке облямовує композицію, а в глибині на схилі гори з високої точки спостереження зображено будинки, що примикають один до одного різними боками, форми яких утворюють геометричні узори. Однак Брак пішов далі Сезанна. Він не деталізував форми будинків, залишивши від них лише коробки.

Другий період (1909—1912 рр.) — це аналітичний кубізм. Дещо змінюється мета кубізму. Художники прагнуть зобразити предмет вже не тільки з різних боків, але й зсередини, виявити сутності різного порядку на полотні. На портреті А. Воллара Пікассо прагнув виявити характерні індивідуальні риси Воллара, і незважаючи на те, що обличчя спотворене геометричними формами, зовнішню схожість можна легко вловити. Люди, які ніколи в житті не бачили Воллара, пізнавали його за цим портретом. У цей період кубісти пишуть так, що один план предмета просвічує крізь поверхню іншого. Тони напівпрозорі.

Третій період кубізму (1913—1914 рр.) одержав назву синтетичного ("Студент з люлькою", "Гравці в карти" Пікассо). У цей період кубісти прагнуть створювати в картині нові предмети, які не можуть бути порівнявані з дійсністю. Тепер навіть дуже багата уява не в змозі відновити за формальними сполученнями форм, ліній і кольорів початковий вигляд зображеного кубістами обличчя або предме-

та. У процесі творчості вони вже не відштовхуються від реального зорового образу, а йдуть від образу вигаданого, що виникає в їхній свідомості поза конкретним зв'язком з навколишнім (наприклад, "Скрипка, склянка, люлька, і чорнильниця" та "Скрипка і гітара" Пікассо). Перше враження від цих картин таке, що, якби не назва, незрозуміло, що на них зображено і чому саме так. Сам Пікассо так згадував про свою творчість цього періоду: "Тоді всі говорили про те, скільки реальності в кубізмі. Але в дійсності вони не розуміли. Це не та реальність, яку можна помацати руками. Це більше схоже на аромат — він попереду, позаду, з боків. Пахощі всюди..."

Значення кубізму для розвитку мистецтва ХХ ст.

Кубізм дошукувався першооснов предмета, його першоелементів, розламував форму, щоб вдихнути "аромат" елементарних часток предмета, щоб "відкрити", як і з чого побудована річ. Тому в кубістичному живописі у кожного знака — чуттєвий еквівалент у кожній клітинці полотна як загострене розуміння матеріальних якостей. Байдуже, що в цьому живописі образ предмета не тотожний побутовому, що й форма розбита, хоча і відчувається, ясно прочитується у грі просторових контрастів. Насправді зображення — це не реальність, яку можна помацати руками. Але це зображення предмета, відкритого художником у справжності його природи, істинності його будови і непопущності матеріальних законів.

Коли дивишся картини кубістів, де скрипки, гітари та інші предмети розсічені на частини і зібрані у вигляді якоїсь "другої природи", де з'являються раціоналістичні моделі людини на зразок портрета Амбруаза Воллара (Пікассо), то відчуваєш у цих вражаючих своєю незвичайністю композиціях колосальну силу творчої фантазії, здатної перебудувати світ за зразком і подобою людської думки. Кубізм створив нове розуміння краси людської творчості, нові моделі свідомості і світосприйняття.

ФУТУРИЗМ ЯК НАПРЯМ АВАНГАРДУ



У. Боччоні. Динамизм мускулів

Нова краса сучасного світу в мистецтві футуризму

Батьківщиною футуризму є Італія; фундатор його — італійський поет Філіппо Марінетті. У 1909 році у Парижі він видав “Маніфест футуризму”. Навколо нього незабаром об’єдналися художники: У. Боччоні, Л. Руссо, Дж. Балла, Дж. Северіні, К. Карра. З 1910 року У. Боччоні став лідером і теоретиком футуризму в живописі та скульптурі.

У скульптурі “Неповторні форми просторової безперервності” У. Боччоні втілює концепцію футуризму з його почуттям динамічної сили та руху. Бронзова постать широким кроком спрямовується в могутньому поступі вперед. Її гострі кутасті та плавно округлі обриси нагадують то рослинні, то тваринні форми, то роботу якогось механізму. Боччоні прагнув показати живий об’єкт в його динамічному зростанні. На жаль, у віці тридцяти чотирьох років він загинув під час Першої світової війни, і його блискучі задуми не знайшли втілення.

Представники цієї течії сповістили про загибель мистецтва і про народження футуризму — мистецтва нового. Вони вважали, що відкрили нову красу сучасного світу — фабрики і заводи, залізниці, машини й літаки, шум моторів, швидкість. У цьому новонабутому ними світі все рухається і постійно змінюється.

Насамперед це стосується міста з його динамічним натовпом, машинами, що мчать на великій швидкості, магією електричних вогнів.

Футуристи фетишизували машинну техніку, протиставляли машину людині. Людина у футуризмі відходить на другий план. Засліплені технічною цивілізацією, футуристи цікавились життям моторів і машинами більше, ніж життям людини. “Наша поновлена свідомість, — заявляли вони, — не дозволяє нам дивитися на людину як на центр універсального життя. Страждання людини становлять для нас такий самий інтерес, як страждання електричної лампочки”.

Мета футуристів — відтворити в пластичних формах мистецтва універсальний динамізм життя, зберегти не тільки динаміку натовпу і міського транспорту, а й постійну змінюваність людської душі і тіла, кольору, форми і навіть звуку (“Сміх”, “Стан душі”, “Динамізм мускулів” У. Боччоні). Рух і швидкість витиснули все і стали основним змістом творів футуристів.

У картині Дж. Балла “Абстрактна швидкість — автомобіль проїхав” широкі, плавні форми, що розбігаються поверхнею полотна, змушують повірити, ніби тут щойно на великій швидкості пронісся автомобіль. Біла смуга символізує шлях, зелений колір пейзаж, а синій — небо. Деформований простір викликає таке ж саме відчуття, яке зазнаєш, сидячи в автомобілі, який мчить з великою швидкістю, а поза вікнами майнують предмети.

Вони прагнули передати в живописі внутрішню динаміку предмета і перенасиченість свідомості сучасної людини безліччю вражень. Головним фактором вираження сучасності вони проголосили час (четвертий вимір), відчуття якого намагались передати в картині за допомогою роздроблення і спотворення зорового образу реального світу, у хаотичній динаміці ритмів, шляхом багаторазової фіксації повторюваних етапів руху тіл у просторі. Наприклад, Дж. Балла в картині “Динамізм дога на шворці” зобразив у собаки, що біжить, не чотири, а двадцять ніг, намагаючись у такий спосіб відтворити декілька послідовних і реально поділених у часі моментів рухового процесу.

Живопис — статична форма мистецтва, на відміну, наприклад, від кіно. Для зображення руху, часу потрібні були нові художні засоби виразу. Нової художньої мови футуристи не створили, а запозичили її в кубізму. Перейнявши його досвід, вони розклали предмети, що рухаються, на окремі елементи і застосували у своїх творах близькі до абстракції комбінації напівпрозорих планів і об’ємів. Взаємодія цих планів і мала створювати, на думку футуристів, ілюзію динамічного ритму.

Змінилися колір і композиція. Колір став блискучим, їдким, дисгармонійним, композиція — незібраною і безладною. Картини перетворились на хаотичне накопичення розфарбованих площин, плям та планів, які розклали і знищили реальний предмет. Перша світова війна перервала експерименти футуристів. До повної абстракції вони не дійшли.

У картині К. Карра “Похорон анархіста Галлі” кричущі, сліпучо-яскраві кольори створюють відчуття хаосу. Бурхливий вир руху та швидкості, в якому розпізнаються силуети людей, які несуть труну, накладається на ретельно вивірену композиційну схему, що було відмітною рисою творчості К. Карра у порівнянні з іншими футуристами.

Кубофутуризм в Україні й Росії

В Україні і Росії на початку століття існував кубофутуризм. З 1910 року художники Москви, Києва, Санкт-Петербурга почали влаштовувати футуристичні виставки, а весь авангардний рух одержав загальну назву **кубофутуризм**. Це поняття містить у собі дві несполучувані складові: кубізм (який хоч і розкладав предмети і фігури, та в цілому прагнув до конструктивності, культивував ідею будівництва, архітектоніки) і футуризм (який безжальною динамікою форм руйнував конструкцію).

Найменування “кубофутуризм” виправдовувалось скоріше (або перш за все) тим, що під його “дахом” знайшли собі місце для творчості, співпраці і дружби поети-футуристи В. Маяковський, брати Давід і Микола Бурлюки, О. Кручених, В. Хлебников, А. Каменський, Б. Лівшиць (будетляни, як вони себе називали) і художники, які мали досвід кубізму (М. Ларіонов, Л. Попова, Н. Удальцова, В. Степанова, О. Родченко, О. Екстер, П. Кончаловський, І. Машков, А. Лентулов та ін.).

Всі вони становили єдине коло, одне товариство, де поет вчив художника мислити, а художник поета — пильно дивитись. Вони співпрацювали, влаштовували диспути, видавали маніфести, приголомшували публіку з її звичними буржуазними смаками, часто сперечалися, суперничали один з одним.

Ці кілька передреволюційних років були справжньою школою для поетів і художників, талант яких у суперечках лише мужнів та дужчав. Авангардисти Москви і Києва не займались “чистим живописом”. Вони шукали відповіді на найважливіші питання життя, проповідували, про-рокували, мріяли про духовне відродження людства і докладали всіх зусиль, щоб це відродження відбулося.

Поетичні й живописні експерименти кубофутуристів приводять поетів і художників до ідеї створення універсальної системи художньої мови як нової форми вираження реальності. На основі “безглуздох творинь” народжується всесвітня поетична мова. Відкриття К. Малевича до 1915 року сприяють формуванню концепції нової реальності. Головною рушійною силою на шляху до абсолютної творчості є інтуїція і живописно-пластичні прийоми, що представляють собою кубофутуристичний пангеометризм, заснований на геометрично забарвлених площинах і футуристичній динаміці.

Так само, як на полотні, живописці з частин предметів створюють нову реальність за кубофутуристичними законами часу й простору, футуристи-поети розкладають слово, рядок, створюючи зсуви ритму. Будетляни-мовотворці люблять користуватися напівсловами, чужодержавними, хитромудрими сполученнями їх (безглузда мова), досягаючи найбільшої виразності. Редукція слова у В. Хлебникова і в А. Кручених зіграла певну роль у живописній редукції аж до мінімальних одиниць у супрематизмі.

Художники осягають одночасно кубістичні закони розкладання форм і футуристичний принцип динаміки і, як поети-будетляни, наділяють предмети новим значенням. Відповідно до теорії футуристів, слово має міфологічне значення, здатність до міфотворчості.

У супрематичних роботах К. Малевича предмети, що зображуються, — міфологічні, вони одночасно виступають і як предмети, і як знаки. Створюючи алогічні твори, Малевич з'єднує реальні предмети в комбінації, рівнозначні новій реальності, що володіє своєю міфологічною логікою і структурою. Предмети втрачають своє повсякденне значення і набувають значення буттєвого, сакрального, міфологічного. Так, нового змісту набуває червона ложка (“Англієць у Москві”), що була для футуристів атрибутом епатажу. На кубофутуристичних диспутах будетляни часто виступали з червоною ложкою в петлиці, що шокувало буденну свідомість абсурдністю застосування предмета і перетворилося на знак авангардного мистецтва. Цей знак — аргумент у полеміці з мистецтвом Заходу, знак пріоритету російського футуризму. У цьому контексті англієць, герой картини, еквівалентний поняттю іноземця взагалі, який нагадував про приїзд у Росію в 1914 році Ф. Маринетті і про бурхливі дискусії з ним.

Взагалі ідея фетишизації предметів і явищ досить популярна серед кубістів. “Авіатор” Малевича викликає асоціації з особистістю А. Каменського, одного з перших російських авіаторів і поета-кубофутуриста. Одним із головних героїв опери “Перемога над Сонцем” також є авіатор. Відбувається фетишизація образу конкретного сучасника. Корабель у картині “Авіатор” створює візуальний образ поняття авіації: “плавання — повітроплавання”. А риба набуває статусу предмета, значення якого зрозуміле посвяченим — у постановці трагедії “Володимир Маяковський” величезна жерстяна риба була елементом декорації, що уособлює стиль вуличних вивісок.

Синтаксичні і фонетичні канони футуристичної поезії перегукуються з живописно-пластичними прийомами. “Голосні ми розуміємо як час і простір, приголосні — колір, звук, запах”, — проголошували футуристи.

Так само, як у віршах футуристів є фонетичне зіткнення голосних та приголосних, у супрематизмах К. Малевича існує зіткнення світлого, просторового, простягнутого і темного, матеріального, щільного. Візуальні ефекти цих робіт нагадують артикулярні ефекти футуристичної поезії. К. Малевич висловлював думку, що поезія повинна рухатися шляхом супрематичного живопису і мати просторову організацію.

Особливості слов'янського футуризму

Слов'янський футуризм, що помітно виявив себе в літературі, мав деякі відмінності від італійського. Приводом для розмежування із західно-європейським футуризмом і остаточного усвідомлення власної самобутності став приїзд Ф. Маринетті в Росію (з 20.01. по 17.02. 1914 року), коли він виступив з кількома публічними лекціями в Москві і Санкт-Петербурзі. В його постійних суперечках з будетлянами, а також у маніфесті, випущеному В. Хлебниковим і Б. Лівшицем, виявились принципові розбіжності між західноєвропейським футуризмом і будетлянством.

На відміну від італійського футуризму, який виступав проти будь-яких старих традицій, дуже сильних у країні найвищої класичної культури, слов'янський футуризм не був настільки агресивним стосовно до минулого. Навпаки, засвоївши ідею руху і швидкості, він опирався

на традиції минулих епох, на фольклорні джерела, звертався до автентичної селянської культури. Лівшиць згадував, що Марінетті дивувався, для чого потрібна ця архаїка? Хіба вона здатна виразити всю складність сучасних темпів? Будетляни відповідали, що це не архаїка, а практика космології, яка не допускає для себе жодного вимірювання часом.

Наприклад, вчення В. Хлебникова про “зауми” як основу ірраціональної поезії було спрямоване на виявлення початкового, першосуттєвого значення слова і опиралось на автентичну слов’янську культуру. В галузі візуального мистецтва такою культурною основою, не займаною цивілізацією, була ікона, яка розглядалась як магічна знакова система, де знак з’являється у своїй безпосередній реальності подібно до того, як “чорний квадрат” К. Малевича відсилає раніш за все до самого себе, до своєї власної матерії, до початку світу і культурних традицій.

Слов’янському футуризмові меншою мірою, ніж західному, властивий руйнівний аспект, тобто він конструктивніший. В. Хлебников пориває зі штучним дуалізмом форми та змісту, опирається на слово, як таке, що в своєму фонетичному і семіологічному розгортанні виявляє зміст. Звідси — утворення неологізмів, які становлять собою не просто гру, а пробудження в слові значень, які заснули, та народження нових.

Футуризм Ф. Марінетті виявився не релігією майбутнього, а романтичною ідеалізацією сучасності чи навіть злободенності. Слов’янський футуризм був спрямований на перетворення всього життя, всього світу.

Італійський футуризм мав закінчену політичну програму: “Війна — єдина гігієна світу. Хай живе мілітаризм і патріотизм... Нам потрібні герої, а не сентиментальні трубадури і співці місячного світла”. Ця програма привела Марінетті до співпраці з Муссоліні. Будетляни не були пов’язані з політикою, не були марксистами, а вважали себе жерцями “нового мистецтва”, за допомогою якого можна духовно відродити людство.

Дуже цікаво слов’янський футуризм виявився і в театральному мистецтві (позначилися сильні традиції синтетизму, закладені модерном). На початку грудня 1913 року у Санкт-Петербурзі була поставлена трагедія В. Маяковського “Володимир Маяковський”, а потім опера О. Кручених “Перемога над сонцем” (музика М. Матюшина, декорації і сценографія К. Малевича). 12 грудня 1914 року був відкритий перший у світі “Футуристичний театр” А. Таїрова і А. Коонен виставою “Шакунтала” Калідаси.

СУТНІСТЬ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ



Е. Нольде. Невільник

Витоки (передісторія) експресіонізму

Експресіонізм як течія авангарду сформувався в Німеччині на початку ХХ ст. І це не випадково, адже Німеччина — осередок першої світової війни — як у фокусі сконцентрувала ті кризові явища дійсності, які викликали пристрасний протест широких кіл художньої інтелігенції Заходу. Термін “експресіонізм” походить від латинського слова “expressio” — вираження. Для експресіоніста “зовнішнє враження” (impression) витісняється “вираженням” (expression), він прагне замінити зображення дійсності композиціями, що виражають індивідуальний духовний світ людини. Зображення видимого не виключалось, але “дух має торжествувати над матерією”. Метою уявляється те, що знаходиться “за явищем”, — його сутність.

Як попередників експресіонізму називають бельгійського художника, англійця за походженням, Джеймса Енсора (1860—1949), норвежця Едварда Мунка (1863—1944), Ван Гога (1853—1890) і Поля Гогена (1848—1903).

Від Ван Гога експресіоністи взяли шаленість палітри; зіткнення гострих, далеких один від одного кольорів; експресивний мазок, що рветься у всі боки, фактурний і динамічний злам контурів.

Близькість до П. Гогена виявилася в їхній спробі піти від цивілізації і в спілкуванні з незайманою природою віднайти ідеал, загублений у цивілізованому світі.

Норвезький художник Е. Мунк особливо близький експресіоністам своєю творчістю, пройнятою почуттям відчаю.

Його творчість критики називали “криком часу”, використавши назву однієї з найвідоміших його картин “Крик” (1893 р.). Картина написана енергійними, експресивними лініями, що йдуть в різні боки і начебто роздирають душу відчаєм істоти на мосту без статі і віку. Ця істота — втілення беззвучного крику, що втратило надію колись бути почутим і зрозумілим.

Іншим був вплив бельгійського художника Дж. Енсора. Захоплення експресіоністів такою особою, як Енсор, світ образів якого сфокусував почуття гнітючого песимізму і відрази до життя, сприяв посиленню рис містицизму у роботах експресіоністів.

Варто подивитись його “Смерть і маски”, щоб переконатись, що Енсор був саме тією індивідуальністю, яка більше за інших змогла вплинути на неврівноважене, далеко не завжди усвідомлене світовідчуття експресіоністів. Гротескно зображено смерть з немовлям на кістлявих руках, байдужу до благань людей у масках, які оточують її. Тема маски, через яку художник часто виражав свій безрадніший погляд на світ, нав'язна скоріш за все його дитячими враженнями: батьки художника мали в Остенді крамничку карнавальних костюмів. Його песимістична творчість, оригінальні картини, насичені таємничими символами, були джерелом багатьох відкриттів модернізму. Ключовою його роботою є “В'їзд Христа у Брюссель”. Величезна, кричуща за кольором картина ущерть заповнена масками, які репетують, кривляються та регочуть. Приїзд Христа, в образі якого художник зобразив себе, зібрав на вулицях цей дикий натовп, але юрбі до нього байдуже. Його маленька постать на віслоку загубилась серед масок і ледь вирізняється на задньому плані. Христос у Енсора — це типовий для експресіоністів образ самотньої особи, маленької людини, як піщинка, загубленої у безжальному холодному світі.

Група “Міст” і становлення графічної мови експресіонізму

Історія експресіонізму починається з групи “Міст”, яка виникла у 1905 році в Дрездені. До неї входили чотири художники-архітектори: Е. Кірхнер, Ф. Блейль, Е. Хеккель, К. Шмідт-Ротлуфф. Найнявши спільну для всіх майстерню, вони займались малюнком і живописом, захоплювались усілякими графічними техніками (офорт, літографія, гравюра на дереві), вели нескінченні суперечки про мистецтво. Через рік спільної роботи вони видали маніфест, назвавши в ньому себе “молоддю, яка несе відповідальність за майбутнє”. Проте майбутнє вони уявляли нечітко. У 1905 році, пропонуючи назвати групу “Міст” (словом, яке в певному контексті може означати зв'язок одного берега з другим), К. Шмідт-Ротлуфф зазначив: “Звідки ми маємо йти, нам зрозуміло, а куди прийдемо — у нас менше впевненості”. Члени об'єднання вважали, що їхня творчість повинна стати мостом між мистецтвом минулого і сьогоденням, збагатити людське життя.

У 1906 році члени групи “Міст” влаштували першу виставку в магазині для продажу ламп, яка привернула до себе увагу. До складу

групи увійшли нові члени — Еміль Нольде і Макс Пекштейн. Відтоді група розгорнула надзвичайно активну діяльність.

У межах загальної лінії авангардистського мистецтва йшли пошуки нової художньої мови. Джерела натхнення для своїх експериментів експресіоністи шукали у середньовічній пластиці й вітражах, у негритянській і полінезійській скульптурі, у примітивному та дитячому мистецтві.

Предметна реальність від самого початку служила експресіоністам тільки джерелом стимулювання їхніх власних емоцій і переживань. Прикметні риси почерку експресіоністів такі:

- порушена, з явним відхиленням від реальних пропорцій форма;
- злам, деформація, яким піддавалось будь-яке зображення;
- нервова, дуже динамічна, груба лінія і рвана аритмічна пляма;
- геометрично спрощені форми, мова грубої примітивної сили;
- зухвалі, дисонуючі, з переважанням червоного, зелені і жовті кольорові комбінації.

Вони добре виявлені в картині Є. Хеккеля “Вітрильні човни в гавані”, побудований на кольорових контрастах: жовтогарячий колір вітрил різко вирізняється на тлі синього моря та зеленої трави, а зелений, у свою чергу, контрастує з яскраво-рожевим кольором берега. Самотня постать у центрі картини увиразнена мазками жовтогарячого та рожевого. Творчість Хеккеля відзначається несподіваними кольоровими комбінаціями, чіткими контурами предметів, а композиція підкреслює площинність та декоративність живопису.

Особливо активно експресіоністи використали графічну манеру письма: чорний контрастний контур, абстрагований колір, пласкість зображення, відсутність деталізації і моделювання, побудову композиції на використанні умовних, гострих суперечностей білого фону і чорної лінії. Це дозволяло їм показати предмети у несподіваному ракурсі, надати їм гостроти й напруженості (Е. Нольде “Пророк” і “Нічне кафе”, О. Дікса “Поранений солдат”).

Графічна лінія дуже добре передає нервову напруженість постатей у картині Е. Кірхнера “Група художників”. Їхні видовжені ламані постаті та стилізовані, схожі на маски обличчя написані в типовій для німецького експресіонізму манері, яка викривлює обриси предметів та колір.

Основна тематика творів експресіоністів — місто як символ зла, що безжалісно руйнує природу й людину, місто, населене примарами, загубленими істотами. Безпорадна в цьому світі людина. У картині Г. Гроса “Присвячується Оскару Паніцце” страшний натовп потвор розтікається нічним містом. Лиховісний колорит і спотворений простір створюють атмосферу розпаду та неминучого фатального кінця. Постаті в нижньому лівому куті картини уособлюють алкоголізм, сифіліс, чуму. Смерть — її силует у центрі композиції — святкує перемогу. Їй протистоїть священик з піднесеними догори руками. Цей жест можна тлумачити подвійно: як поразку, або як охоронний жест, який ми зустрічаємо на іконах Богоматері-Оранти.

В 1907—1910 роках група виїжджала до Північного та Балтійського морів, якнайдалі від цивілізації, щоб знайти протитруту руйнівній дії капіталістичного міста.

У 1911 році дрезденська група “Міст” перебирається до Берліна, куди її притягало активніше художнє життя. Переїхавши у Берлін, художники розчинились у широкому артистичному середовищі, порушилась їхня організаційна згуртованість, і роботи їхні втратили властиву їм раніше стильову однорідність. В 1913 році група розпалася.

“Синій вершник” — мюнхенська група експресіонізму

Їхні починання продовжила друга експресіоністична група, що виникла у Мюнхені у 1911 році і одержала назву “Синій вершник”. Мюнхен на початку століття називали німецьким Парижем. Поряд з офіційними академічними колами, художнє життя Мюнхена визначалось активним своєрідним космополітичним середовищем письменників, композиторів, художників з різних країн: Росії, Угорщини, Австрії, Італії, Англії, Америки.

Організаторами цієї групи були російський художник В. Кандинський і німецький художник Ф. Марк. Кандинський пізніше згадував: “Ми обидва любили синє, Марк любив коней, я вершників, так і виникла назва”. У квітні 1911 року розпочали видавати альманах “Синій вершник”, а в грудні цього ж року відбулася перша виставка, яка об'єднала таких художників, як А. Макке, О. Явленський, П. Клеє, А. Кубін, Л. Фейнінгер, О. Кокошка, Г. Грос, О. Дікс.

В. Кандинський на час створення групи жив у Мюнхені вже 15 років, вивчаючи живопис у школі А. Ашбе, а потім у Мюнхенській академії. Живописом він зайнявся дуже пізно, тільки у 30 років, а до цього закінчив Московський університет, захистив дисертацію з етнографії. Йому запропонували кафедру у Дерпті, та він раптом різко змінив своє життя, вирішивши присвятити себе мистецтву. В. Кандинський — значний теоретик, вчений, організатор, який не тільки стоїть біля витоків експресіонізму, але і є засновником абстракціонізму — однієї з найвпливовіших течій ХХ ст.

Відмітною рисою особистості і творчості Ф. Марка було пантеїстичне ставлення до життя. Він не знав більш придатного засобу для “оживлення” мистецтва, ніж образи тварин. Особливо любив малювати коней: червоних, синіх, зелених, жовтих, на фоні природи. Коні на його картинах справді чудові. Здається, що ці потужні, святкові кольори і силуети самі по собі здатні наповнити душу захопленням.

Активним членом “Синього вершника” був Олексій Явленський, який у цей час захоплювався масками Африки та Східної Азії. У серії “Абстрактні голови” він зображує обличчя простим поєднанням ліній. Довга вертикальна лінія позначає ніс, дві хвилясті лінії з боків символізують волосся, а веселкові розводи у верхній частині обличчя нагадують очі. Явленський бажав, щоб голови сприймалися одночасно як абстрактні комбінації форм кольорів і як містичні зображення архітепового обличчя. Подібно до Кандинського він вважав колір засобом вираження духовних переживань людини, однак фігуральності остаточно не позбавився.

Перша світова війна поклала край початковому періоду експресіонізму. Ф. Марка було вбито під Верденом у розквіті творчих сил. Двадцятисемирічний А. Макке загинув у перший же рік війни — і німецьке

мистецтво, за словами його друзів, стало на декілька тонів біднішим і блідішим. Коли дивишся на його “Прогулянку по мосту” — узагальнені силуети, сліпучі фарби — здається, що декоративна сторона світу хвилювала його більше, ніж неповторні подробиці осіб і предметів.

Післявоєнний експресіонізм

Після війни експресіоністичні тенденції незабаром спалахнули з новою силою. Післявоєнна розруха, нестатки і голод були сприятливим ґрунтом для відродження гіркого, безнадійного мистецтва.

У цей період найбільш плідно працюють Оскар Кокошка (1886—1980), Георг Грос (1893—1959), Отто Дікс (1891—1969).

Їхні картини іронічні, викривальні, трагічні. Г. Гроса звинувачували в порушенні суспільної моралі, і за рішенням суду його було навіть присуджено до розстрілу, якого він чудом уник. Грос емігрував до Америки і присвятив свою подальшу творчість критиці прагматизму.

Талант Кокошка яскравий і багатогранний. Він художник, графік, драматург, самотній декламатор. Трагічні події в світі і в особистому житті (у 1915 році він одержав тяжке поранення на фронті) посилили душевний розлад художника, призвели його до моральної кризи і повної добровільної ізоляції. За його власним визнанням, він не міг терпіти людей і як модель часто використовував ляльку людського зросту (“Жінка у синьому”, 1919 р.). Моделі Кокошка — дивні стражденні люди, нездатні до спілкування, зламані духовно і фізично. Очі у них, як правило, великі, асиметричні, з наповненим жахом запитливим поглядом. Велику роль відіграють нервові, ніби зведені судомою, руки.

Жахи війни та її наслідки — головна тема робіт О. Дікса, який був на фронті (“Війна Прагерштрассе”, “Мати з дитиною”). Після Першої світової війни він створив серію жорстоких зображень окопного життя та каліцтва внаслідок війни. Згодом героями його творів стають жебраки, повії, алкоголіки. Похмурий та безжалісний реалізм зображення посилював соціально-критичний вплив його мистецтва.

Доля більшості експресіоністів виявилась нелегкою. Головний ідеолог об'єднання “Міст” Е. Кірхнер наклав на себе руки у 1938 році, відмовившись від співпраці з фашистами, О. Дікс опинився у катівнях гестапо. Е. Нольде намагався порозумітися з режимом, вступив до нацистської партії. Проте і його картини були вилучені з музеїв, виставлені на посміховисько серед інших “виродженських” творів, а самому художникові було заборонено займатись живописом — навіть для себе самого! М. Пекштейна спіткала приблизно така сама доля. Фашисти люто боролись із відхиленнями від норми, вимагаючи від мистецтва “благопристойності” та реалізму.

Багато робіт експресіоністів було знищено у 1937 році фашистами на славнозвісній виставці “виродженського мистецтва”. За наказом Геббельса 730 картин було вилучено із запасників і підвалів музеїв і виставлено на всенародний огляд з такими написами: “Так недоумкуваті психи бачать природу”, “Німецька селянка очима єврейчика” та ін. Приходили унтер-офіцери, чиновники з дружинами — покочувались зі сміху. Після цього картини спалили.

Після закінчення Другої світової війни починається розвиток експресіонізму у літературі. Засновником експресіонізму у літературі прийнято вважати німецького письменника Ф. Кафку.

Найвідомішим скульптором експресіонізму в Німеччині був Ернст Барлах. Головна тема його творчості — скорбота про загиблих у Першій світовій війні — трактується як велика драма німецького народу, що викликає співчуття та співпереживання. Пластика його скульптур надзвичайно виразна, співвідноситься зі сміливістю у вирішенні просторових завдань. Такою є фігура ангела, яка здіймається в повітря, для пам'ятника загиблим у соборі Гюстрова (1927 р.). Ангел, який летить на фоні готичного вікна собору, здається миттєвим видінням; скорбота та величезне напруження духовних і фізичних сил виражені як на обличчі, так і у фігурі ангела, витягнутої немовби струна.

Особливості експресіонізму в українському мистецтві

На українському ґрунті в літературі 1890—1910 років також визрів експресіонізм. Саме цій художній течії виявилось під силу передати соціальну відчуженість людини, гірку безнадію її самотності у ворожому світі, що стало домінуючим відчуттям на зламі століть.

Експресіоністичну реакцію на біду людини, на руйнівні засади сучасної цивілізації знаходимо у творчості новеліста Василя Стефаника. Саме його західна критика вважала письменником, що “прищепив експресіонізм на українському ґрунті” (новели “Стратився”, “Шкода”). Саме у Стефаника бачимо специфічні художні прийоми експресіоністів: злам і деформація (“обличчя зсуваються десь на плечі під сорочку”, “голови падають у долину” та ін.). І. Франко, осмислюючи новаторство молодого прози ХХ ст., зазначав: “Для них головна річ — людська душа, її стан, її рухи...”

Особливістю українського експресіонізму, як, власне, і всього вітчизняного авангарду, був його ліризм. Відмітними рисами прози стають психологізм і ліризм. Сюжет стає внутрішнім — він побудований не на послідовності подій, а на зміні переживань, автор наче зливається з героєм.

Загальна тенденція в прозі до лаконічності, сконцентрованості виділяє в цей час новелістику як один із найпопулярніших жанрів, для якого характерні глибока увага до внутрішнього світу людини, новий спосіб бачення дійсності крізь призму чуття і серця, тонке розуміння символічного значення кольору. На відміну від фольклорних усталених уявлень, символічне значення кольору у літературі досить суб'єктивне. У прозі “Мое слово” Стефанік писав: “...білими губами у півголоса буду вам казати за себе...” А Марко Черемшина у своєму виступі, присвяченому Стефаніку, сказав, що все ідеальне, чисте він пофарбував своєю барвою — синьою. “Брів хлібами і шукав синьої квітки. Брів ріками і піднімав сині камінчики. Брів цвинтарями і синіми губами говорив із мужицькими душами”.

Характер нового способу письма — результат змін у світовідчутті художника й мислителя. Це переконливо довів сам же І. Франко, якого критика радянських часів зображала як абсолютного супротивника

нових віянь у мистецтві. Він радив порівняти власне оповідання “Хлопська комісія” з новелою В. Стефаника на аналогічну тему “Злодій”.

В обох названих творах основа сюжету — розправа господаря зі спійманим у його коморі злодієм. Франко вибудовує фабулу на зовнішніх подіях, як цікаву історію з елементами інтриги. Оповідання легко переповісти, бо в ньому використовується традиційний прийом запису достовірної історії з розповіді самого героя. Він розповідає, як ліз у комору, як його піймали, били, мучили і як він втік та помстився господареві.

Новела Стефаника і за зовнішньою діалогічною формою, і за внутрішньою напругою нагадує драму. Тут є стислі ремарки автора до розмови господаря зі злодієм і реплік сусідів. За сюжет правлять нюанси переживань, що змінюються із поглибленням конфлікту. Стефаника начебто не цікавить ні передісторія, ні зав'язка, ні розв'язка, жодні деталі антуражу, описи персонажів. Тільки кульмінація драми натякає, що була бійка, а отже, фізичні страждання, але на очах читача розгортається драма психологічна, біль моральний. Складне переплетення розмаїтих, часто протилежних почуттів і думок ілюструє витончене мистецтво півтонів.

Письменники-новелісти психологізують пейзаж, широко використовують переносне значення слів, збагачують лексику науковою термінологією. Вони збагачували семантику слів, використовуючи народну поетику, художні засоби суміжних мистецтв — музики, живопису, і на цій основі створювали свіжі, незвичні поетичні образи, розширювали коло асоціацій.

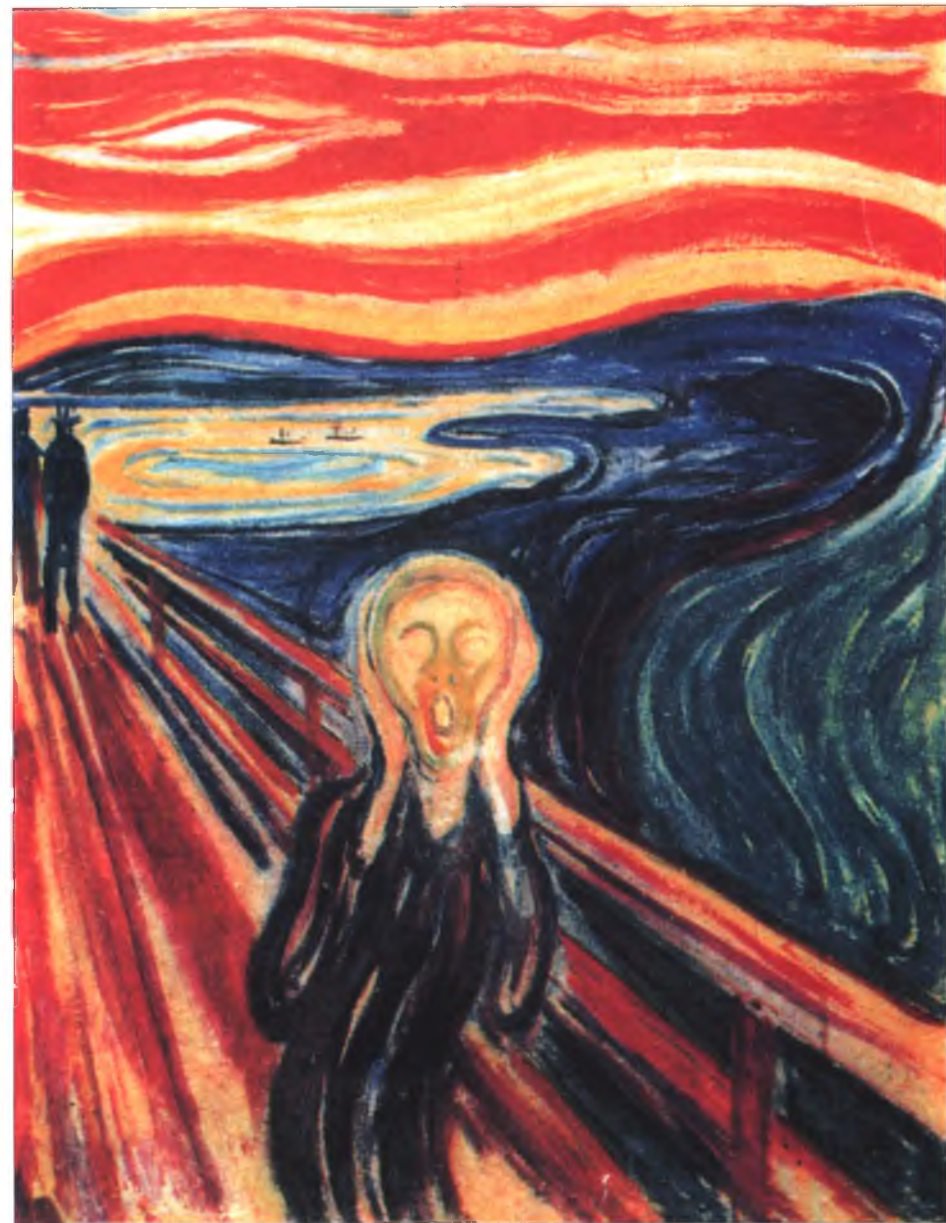
В українському малярстві експресіонізм не набув поширення, але вплив його на мистецтво окремих митців відчувається. Наприклад, наприкінці 20-х років стиль бойчуківців змінюється у бік експресіонізму, їхня графіка — “Голод”, “Пацифікація Західної України” С. Налепинської-Бойчук, графіка Є. Сагайдачного, а також станкові картини — “Розстріл у Міжгір'ї” В. Седяра, “Погромлені”, “Переселенці” М. Шехтмана, селянська серія О. Павленко — не пориваючи з іконною замкненістю простору, досягають драматичного ефекту прискореним ритмом ліній і форм, контрастними кольоровими співвідношеннями.

У 20-ті роки з Москви до Києва приїхав неопримітивіст і експресіоніст Віктор Пальмов, який став професором Київського художнього інституту. В. Пальмов засновує товариство ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України) і вибирає для діалогу сучасних творців світового живопису — від японців до Отто Дікса. Кольоропис Пальмова — це драматичне зіткнення яскравих барв життя. У статті “Проблема кольору в станковій картині” (журнал “Нова генерація”) він писав про “прагнення одного кольору подужати інший”, про потребу “розвинути на картині кольорові змагання у велику кольорову подію”. Реальність живопису визначається передусім емоційним впливом на глядача, а не сюжетом. Він розглядав кольорову дію як “реалізм сучасності”. У його полотнах сюжет і річ доповнюють колір, на відміну від традиційного живопису. Сучасне мистецтво передає потік свідомості і переливами барв імітує безмежну боротьбу людської душі, а речі зовнішнього світу сприймає асоціативно за частковим, спрощеним, синтезованим натяком — найбільш характерними й виразними формами.

Малюнкам Марка Епштейна (1899—1949) 20-х років були притаманні гротеск та гіпербола: вантажники і пралі, рибалки і рибачки з великими ногами, барочно-викривленими стовбурами тіл, з широкими обличчями, простими, як сільська місцевість. Балансуючи пластичними об'ємами, Епштейн згадує кубістичне минуле і тут же перегукується з бойчукістами своїм монументалізмом.

Потрясає своїм драматизмом, ламаним ритмом ліній та форм експресіоністична графіка кінця 20-х — початку 30-х років. Василь Чекригін (1897—1922) — серія "Кінець світу" (1921); Соломон Никритін (1898—1965) — "Людина на колінах" (20-ті рр.); Леопольд Левицький (1906—1973) — "Самопортрет" (30-ті рр.), "Сповідь" (30-ті рр.), "В'язниця" (1932 р.); Марія Котляревська (1902—1984) — "Махновці" (1927 р.), "Партизани" (1927 р.); Іван Іванов (1894—1969) — "Голод" (1922 р.), "Вовк" (1922 р.); Микола Федюк (1885—1962) — "Оплакування" (20-ті рр.) та ін. Самі назви творів цього періоду свідчать про трагізм життя, неможливість вижити в умовах тоталітаризму: "Погромлені" Василя Касіяна (1896—1976); "Похорон" Мойсея Фрадкіна (1904—1974); "Похорон", "Скорбота" Федора Манайла (1910—1978) та ін. Незгладимо враження залишають вони й своїм кольоровим звучанням. Викривлений простір, предмети у картині "Скорбота" Ф. Манайла написані в холодних синьо-біло-фіолетових тонах, підкреслюючи безвихідь життя, і тільки жовтий колір свічки в центрі кімнати вихоплює з безнадії смерті малюка та ікони Богоматері.

У серії картин О. Тишлера, присвячених громадянській війні, експресію доведено до парадоксу. В картині "Махновці" коні, витягнені динамікою руху в одну лінію, летять у повітрі, верхники повторюють їхній ритм. Цей диявольський азарт не в змозі сколихнути безмовний і безлюдний степ. Махно вмів і саму війну обернути на жорстокий карнавал: місто Катеринослав він відбив у денікінців, перевдягнувшись у наречену і прикривши бойових коней і тачанки весільними гірляндами.



Едвард Мунк. Крик (1893)



Джеймс Енсор. Смерть та маски (1927)



Ернст Людвіг Кірхнер. Група художників (1912)



Георг Грос. Присвячується Оскару Паніцце (1917—1918)

Еріх Хеккель. Вітрильні човни в гавані (1911)

Отто Дікс. Мати з дитиною





Ернст Барлах.
Пам'ятник загиблим у соборі Гюстрова (1927)



Франц Марк. Блакитний кінь (1911)

МІСЦЕ СЮРРЕАЛІЗМУ В КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Витоки сюрреалізму

В європейському модернізмі сюрреалізм зароджується одразу після Першої світової війни. У 1919 році у Парижі група молодих письменників і поетів (Андре Бретон, Л. Арагон, Л. Супо) видали перший номер літературного огляду "Література" і тим самим започаткували новий напрям — сюрреалізм (надреалізм). Термін запозичили з назви буфонної п'єси Г. Аполлінера "Груди Тирезія, сюрреалістична драма в двох актах з прологом". Незабаром до них приєдналися П. Елюар, Р. Дезнос, Ж. Преввер та ін.

Причини виникнення сюрреалізму слід шукати в тій глибокій духовній кризі, яка охопила суспільство після першої світової війни. Війна і жорстока післявоєнна дійсність змусили інтелігенцію (і насамперед молодь) взяти під сумнів розумність існуючого ладу: викликали у них бунтарські настрої й бажання зреалізуватися будь-якими засобами.

Найсильніший протест викликав сумнозвісний "здоровий глузд" буржуа, його меркантилізм і практицизм, який здавався бунтівливій молоді особливо недоладним і відразливим у світі, що руйнується. У 1925 році сюрреалісти видали статут, який у категоричній формі оголошує війну не тільки "здоровому глуздові буржуа", але й людському розуму взагалі. Сюрреалізм є засобом повного звільнення від розуму і всього того, що його нагадує, — так сформулювали своє кредо сюрреалісти.



С. Далі. Христос св. Іоанна на хресті

Філософською основою сюрреалізму є фрейдизм. Сюрреалісти неухильно провадили ідею, згідно з якою до розуміння справжньої сутності людини можна наблизитись тільки через сприйняття темних сил підсвідомості, які визначають її інтереси і вчинки. Виходячи з концепції З. Фрейда, сюрреалізм зробив об'єктом свого мистецтва сновидіння, марення, різні параноїчні процеси. У них, за Фрейдом, людина повністю звільнюється від "деспотичного впливу розуму" і тому найповніше розкриває свою справжню сутність, свої найпоетемніші мрії, думки, бажання. Тому не дивно, що сюрреалісти, беззаперечно прийнявши Фрейда, побачили призначення свого мистецтва в тому, щоб відтворювати безладні образи, які виникають у сновидіннях, маренні або при галюцинаціях, тобто в станах, не підвладних контролю розуму. Внутрішній зв'язок з фрейдизмом відбився не лише в самому дусі сюрреалізму, але й у виборі джерел творчості, у ставленні до класичної спадщини (стаття С. Далі "Чому нападають на Мону Лізу"). Отже, сюрреалізм заснований на ірраціоналізмі.

Ідеї та практика дадаїзму як засада сюрреалізму

Сюрреалізм як течія авангарду сформувався на ідеях та практиці дадаїзму.

Дадаїзм виник у розпалі першої світової війни у нейтральній Швейцарії, де війна звела художників і поетів з ворогуючих країн. Тут, у Цюриху, 1916 року в своєрідному художньому клубі під назвою "Кабаре Вольтер" зустрічались німці Гуго Бал, Г. Гюльзенбек, румуни Трістан Тцара і М. Янко, француз Г. Арп та ін.

Своїм ворогом вони вважали будь-який авторитет, будь-яку традицію. Поводили вони себе вкрай зухвало, шокуючи добросесну публіку. Влаштували нічні вистави: били у сковорідки і каструлі, стукали молотками по трубах, дзвонили ключами, лякаючи обивателів брюттизмом (bruit — шум).

У кабаре "Вольтер" присутніх примушували слухати так зване симультанне (одночасне) читання — в зал вигукували позбавлені логіки набори випадкових слів і безглузді звукосполучення або з гучним завиванням читали одночасно вірші різних поетів. При цьому організатори цих видовищ борсалися в мішках, ричали як ведмеді, лякали глядачів недоладними масками. Все це робилося, доки публіка не доходила до нестями. Георг Грос, один із дадаїстів, писав: "Ми просто знущалися над усім, для нас не було нічого святого, ми плювали на все, і це було дада."

На думку дадаїстів, можна творити картини у темряві, не розрізняючи фарб на полотні й палітрі (Г. Ріхтер) або робити автоматичні, позасвідомі малюнки (Г. Арп).

Дадаїсти оголосили виріб масової продукції твором мистецтва (М. Дюшан, М. Рей), вважаючи, що досить тільки художникові вирвати простий предмет зі звичайного для нього оточення, дещо змінити його і дати йому іншу назву, як цей предмет перетвориться на твір мистецтва. Таким чином у Дюшана віконна рама, затягнена замість скла чорною шкірою, перетворювалась на нещодавно овдовілу жінку; пісуар — на фонтан.

Перший такий предмет у вигляді велосипедного колеса був запропонований Дюшаном у 1913 році і відтоді міцно закріпився в модернізмі. Пройшовши через експерименти дадаїзму й сюрреалізму, він був підхоплений поп-артом та іншими найновітнішими течіями.

Дуже помітною фігурою в угрупованні дадаїстів був Курт Швіттерс. Він намагався створити свою власну версію дадаїзму — "мерц-мистецтво" (назва взята з вивіски "комМерцбанк"). Так він називав колажі зі сміття (Мерц — картина № 31 тощо). У його "мерц-бау" (мерц-спорудах) побачили колаж у новому, середньому між живописом і архітектурою, жанрі. Займався ними Швіттерс близько 25 років. Після війни жив у Англії. Остання зі "споруд", зроблена в рік смерті художника, в 1948 році, з коренів, гілок, каміння, землі, була відреставрована одним з англійських університетів і використана у навчальному процесі.

Заперечення естетичних цінностей і спадщини минулого, невизнання дійсності як джерела творчості, ствердження позасвідомої природи творчого акту — все це було повністю запозичене сюрреалізмом у дадаїстів.

Дадаїзм був короткочасною течією (1916—1922 р.). Але за ці нечисленні роки він залишив помітний слід у художньому житті Європи і певною мірою передбачив подальшу еволюцію модернізму.

З приїздом у Париж у 1920 році "мсьє Дада" (так французи називали Трістана Тцара) сюрреалісти не тільки брали найбезпосереднішу участь у галасливих фестивалях, виставах і виставках дадаїстів, але й самі були організаторами багатьох із них. Дадаїзму був присвячений перший номер зазначеного огляду "Література".

Основні прийоми, принципи та методи сюрреалізму

На 1924 рік ситуація в сюрреалізмі дещо змінюється. Навколо журналу, який веде А. Бретон, збираються не тільки поети, але й художники: Макс Ернст, Андре Массон, Жоан Міро, Марсель Дюшан. У 1930 році до групи приєдналися Сальвадор Далі та Рене Магрітт. З погляду європейської художньої громадськості саме ці художники визначили обличчя сюрреалізму і сприяли його популярності, хоча сюрреалізм зародився як літературна течія.

У 1924 році чітко визначається творча і теоретична платформа на пряму. З'являється перший маніфест, у якому записано, що сюрреалізм є чистий психічний автоматизм. Вивчаючи дійсність, яка ірреальна, тобто поліваріантна, непізнаванна, загадкова і не забобонна, слід дотримуватись не законів формальної логіки, а інтуїтивного прозріння.

Сформулювавши таким чином своє кредо, сюрреалісти здійснювали спроби віднайти прийоми і методи, які дозволяли б їм із "чистим психічним автоматизмом фіксувати вільні від будь-якого контролю розуму" стани.

Одним з таких прийомів було винайдене А. Бретоном і Л. Супо ще у 1919 році "автоматичне письмо". Полягало воно в швидкому, бездумному записі довільних слів та уривків думок з повним нехтуван-

ням логічним зв'язком, змістом і літературною формою. Бретон і Супо могли протягом дня заповнити подібними вправами до 50 сторінок.

Намагались застосувати “чистий психічний автоматизм” у живописі, але тут їх спіткала повна невдача. Традиційна художня техніка повністю виключала автоматизм дії. Вона не дозволяла швидко і безконтрольно фіксувати некеровані розумом підсвідомі імпульси. Перенесення зображення на полотно, навіть якщо взяти суто технічну сторону (оперування інструментами, застосування палітри), завжди було і буде процесом відносно повільним, обов'язково усвідомленим і таким, що вимагає творчої дисципліни.

Виникло питання: чи існує взагалі сюрреалістичний живопис? Щоб дати відсіч тим, хто сумнівався, а таких було чимало серед самих сюрреалістів, Бретон пише низку статей, які у 1928 році видає збірником “Сюрреалізм і живопис”. Він запропонував такі художні прийоми: “вишуканий труп”, “натирання”, “копчення”, “декалькоманія” та ін.

“Вишуканий труп” було вперше застосовано у 1925 році. Під час відпочинку сюрреалісти грали в таку дитячу гру: декілька осіб, доповнюючи один одного, складали на одному аркуші паперу чотиривірш, фразу або малюнок. Аби учасники не знали, що написав або зобразив кожен з них, аркуш за кожним разом складався. В результаті виходили такі фрази: “вишуканий — труп — буде — пити — нове — вино” (звідси й назва прийому).

“Натирання”, або фроттаж (від франц. *frotter* — натирати). Автор цього прийому — один із фундаторів сюрреалізму, в минулому дадаїст, німецький художник Макс Ернст. Відкрив його Ернст, спостерігаючи одного разу борозенки на стертії від нескінченного миття підлозі. Він був вражений “зачаруванням, що струміло від підлоги”, і швидко почав розрізняти у фактурі дерева людські голови, скелі, фігури якихось фантастичних тварин. Щоб закріпити свої видіння, він поклав на підлогу папір і почав терти по ньому олівцем. За словами Ернста, він намагався “зменшити свою власну активну участь у виникненні твору і дати простір галюцинаторським здібностям духу”.

При “декалькоманії” зображення виходить, якщо накладати один на один аркуші, вкриті широкими, безпредметними, ще вологими мазками чорної туші.

В разі “копчення” йдеться про сліди, залишені полум'ям свічки на поверхні полотна або паперу.

Найбільш значним і характерним серед винайдених прийомів самі сюрреалісти вважали “сюрреалістичний предмет”. Ті предмети, які були настільки зношені, що не можна було визначити їхнє призначення, називалися “знайденими предметами”. Новіші предмети одержали назву “готово зроблених”; “інтерпретовані знайдені предмети” — це предмети, скомпоновані у протиприродному поєднанні (наприклад, труба фонографа з жіночими ногами, що стирчать з неї). У нікчемних закинутих речах, показаних в абсолютно чужорідній їм ситуації, сюрреалісти, за їхніми запевненнями, почували “надприродну силу”, якість особливе “сюрреалістичне звучання”. Сюрреалісти заявили про “повну революцію предмета”.

Художня практика сюрреалізму

У 20-ті роки в Парижі найпопулярнішим сюрреалістичним художником був Макс Ернст. У його картинах багато символіки підсвідомого, галюцинаційних моментів. У картині “Слон із Целебесу” величезна фігура, схожа на механічного слона, домінує над усіма іншими елементами композиції. Насправді ж Ернст відтворив форму резервуару для зберігання зерна із Судану, фотографію якого він побачив у журналі з антропології. Назва навіяна словами з дитячого віршика, який починається так: “Слон із Целебесу...” Згодом цей образ став найвідомішим символом сюрреалізму. Атмосфера картини з її нереальністю сновидіння та зіставлення ніяк не пов'язаних між собою предметів, жіноча напівфігура без голови, схожа на спляче дерево, гола поверхня землі, яка нагадує злітну смугу, ірреальне небо — типові для сюрреалізму.

Тема птахів набула в Ернста першорядного значення. Навіть про своє народження художник розповідав так: “2 квітня о 9-й годині 45 хвилин Макс Ернст вилупився із яйця, яке його мати підклала у гніздо орла й яке птах висиджував сім років”.

У картині “Двоє дітей, що загрожують солов'ям” одна дівчинка золіла; інша, розмахуючи ножем, біжить від солов'я, що ширяє в повітрі. На даху будинку, що нагадує собачу будку, балансує на одній нозі чоловік, намагаючись ухопитися за кнопку на рамі картини. Фантастичний характер сюжету підкреслюється особливим плануванням простору в картині, спотворенням пропорцій.

Художник створював також проекти пам'ятників птахам і написав фантастичний автопортрет, на якому зобразив себе ватажком птахів.

Майже одночасно з паризькою групою сюрреалістичними ідеями захопилась група бельгійських художників та музикантів, причому їхня активність у культивуванні сюрреалізму була настільки сильною, що Бельгію називали другим європейським центром сюрреалізму. Найвпливовішою особою у середовищі бельгійських художників був Рене Магрітт. Саме йому бельгійські сюрреалісти зобов'язані тісними зв'язками з А. Бретоном і його групою. Попрацювавши у Парижі чотири роки (1927—1930), Магрітт повернувся в Бельгію і там почав енергійно поширювати свій досвід.

Р. Магрітт розробив своєрідну естетичну теорію абсурду. Сутність абсурду — у нерозв'язній суперечності між активністю людської свідомості та байдужістю світу. Людина палко запитує світ про сутність, але світ не відгукується і питання повисають у порожнечі. Відчуття проблематичності людського існування прийшло до Магрітта, як і до інших художників ХХ ст., унаслідок визначення відносності (релятивізму) усіх цінностей. Але якщо художники модернізму звернулися до дослідження суб'єктивності, то Магрітта зацікавила сама проблема ставлення людини до світу.

Джерело парадоксу Магрітт побачив у людській упередженості, звичках, що наклеюють ярлики значення на речі, через що люди ніколи не бачать їх справжніми. Суперечність між ілюзією та дійсністю може бути виявлена в мистецтві через недоречність, комічне перебільшен-

ня, гротескні зображення, іронію. Магрітт створює образи, що не мають загальноприйнятого значення й не виражають певної художньої ідеї.

Особливістю його сюрреалістичного методу є такий прийом: щоб зробити знайоме і звичайне чужим, нереальним, Магрітт часто порушує цілісність зображення — розрізає на частини жіноче тіло і кожну частину показує в окремому обрамленні або міняє частини місцями — тоді груди, наприклад, виявляються на місці ока або, як у картині “Філософія будуара”, на нічній сорочці, що висить на вішалці. На черевиках, які стоять на столі, ретельно виписані пальці людських ніг.

У Магрітта шоковий ефект досягається раціональним шляхом. У картині “Портрет” шинку подан як тіло людини, на поверхні її реалістично виписані очі.

Гумор Магрітта переконливо зриває маски з простодушно прийнятої брехні, що прикриває девальвацію моралі і розуму. Гумористичним парадоксом еротичного характеру є “Філософія будуара” та “Згвалтування”, де висміюються умови цивілізації.

Видатним сюрреалістом, без якого неможливо уявити мистецтво ХХ ст., є Сальвадор Далі. Мультиміліонер, містифікатор, спочатку безбожник, потім ревний католик, життя якого супроводжувалось постійними скандалами, епатажем. Народився С. Далі у 1904 році в Каталонії, до Парижа приїхав у 20-ті роки. Відвідавши З. Фрейда, став активно проповідувати в мистецтві принцип чистого автоматичного психологізму. В своєму мистецтві С. Далі передбачив багато подій ХХ ст. Час на картині Далі “Постійність пам’яті” розтікається як матерія після атомної катастрофи. Три м’яких циферблати, що нібито плавляться, показують різний час. Їх вміщено в безлюдний пейзаж порту Льїгат на північно-східному узбережжі Іспанії, де пройшло дитинство Далі. Піддатлива м’якість годинника, особливо циферблата в центрі картини, який лежить на черепиці, що в свою чергу поступово перетворюється на обличчя самого художника, викликає сексуальні асоціації.

Нав’язливий людиноподібний образ мутанта серед голих просторів, освітлених байдужим холодним сонцем, мурашки-велетні, бджола, палаючі жирафи, скелети, “розлючені” скрипки або годинники існують серед міражів майбутнього.

Логічного аналізу творів Далі недостатньо: його мистецтво вимагає підключення підсвідомості. Тоді воно вражає. Далі говорив: “Як Ви хочете зрозуміти мої картини, коли я сам, творець, їх теж не розумію. Факт, що в той момент, коли пишу, я не розумію моїх картин, не означає, що ці картини не мають ніякого смислу. Навпаки, їхній смисл настільки глибокий, складний, мимовільний, що вислизає від простого логічного аналізу”.

С. Далі ставить перед собою цілком конкретне завдання: спровокувати емоції та уяву глядача. І йому це вдається не тільки за допомогою інтригуючих своєю абсурдністю зображень, а й духовної екзальтації, яка властива йому (як і кращим іспанським художникам минулого).

Попри абсурдність зображуваного манера письма Далі натуралістична. Гладке вилизане полотно імітує кольорову фотографію. Далі запевняв, що він найчеснішим чином копіює галюцинації, що відвіду-

ють його. (“Секунда перед пробудженням, викликаним дзиччанням бджоли, що літає навкруги плоду граната”.)

Одна з перших найвідоміших його картин “М’яка конструкція з ва-реними бобами” (1936 р.), що має іншу назву — “Передчуття громадянської війни”, — була закінчена за шість місяців до початку громадянської війни в Іспанії і глибоко виразила абсурдність та жахи цієї війни. Над низьким обрієм, підносячись вершиною в нескінченне небо, загрозливо нависла дивна, жажлива конструкція з людських рук і ніг. Численні, жажливі своєю безглуздістю сполучення провокують цікавість глядача і примушують вдвлятися в оголену, спилянну до пояса фігуру з двома відростками у вигляді мускулястих рук; у скрючений кулак, що стискає жіночу грудь; глядач змушений затримати увагу на закинутій в болісному екстазі голові, на розсипаних долі бобах та інших деталях. Всі ці зашифровані деталі викликають відчуття чогось загадкового, що не піддається переказу звичайною мовою розуму. Людина, природа і звичні предмети набувають відлякуючого вигляду, а реальний світ починає здаватися безглуздим і злим.

Під час громадянської війни С. Далі заявив про свою принципову аполітичність. Все життя він відстоював свободу духу. Іспанський фашизм не прийняв, але й не воював проти нього. Під час Другої світової війни виїхав до США.

Осмислення жахів Другої світової війни, геноциду, Освенціму спричинило зміни світогляду С. Далі: з палкого безбожника він стає пристрасним католиком і звертається в мистецтві до тем вічного, на які кожне покоління людства прагне дати свою відповідь: добро і зло, зрада і самопожертва тощо (“Христос св. Іоана на хресті”, “Таємна вечерея” тощо). Один з єхидних критиків зауважив: “Далі впав у обійми папи”. У післявоєнний період у творчості Далі переважає стиль класицизму. На своїх картинах він до молекули розчленовує видимий світ, але відразу ж бачить його як ціле в чуттєвому та духовному стані, бачить пустелю, море і гори, бачить неземне світло.

На початку Другої світової війни всі провідні сюрреалісти емігрували до США: Бретон, Далі, Ернст, Массон, Тангі та ін. У Нью-Йорку виник другий центр сюрреалізму.

Особливості сюрреалізму в кіно

Сюрреалізм чудово виявив себе і в кінематографі. Біля його витоків стоять іспанський кінорежисер Луїс Бюньюель та С. Далі.

У 1928 році в Парижі вони показали славнозвісний сюрреалістичний фільм “Андалузський пес”, який чимало зробив для утвердження серйозного (некомерційного) кіно. Картина епатувала викличними натяками, туманними за змістом сценами, маячними символами. В історії світового кіно завжди згадують кадр, коли молодий чоловік розрізає собі бритвою око. Перегляд фільму викликав скандал. Навіть Жорж Садуль — один з теоретиків авангардного кіно — був серед натовпу, який ледь не розніс зал, де показували фільм.

Буржуазна публіка, на подив творців, аплодувала, хоча картина знущалась із моральних норм “порядного суспільства”, відкидала комерційні стереотипи. Далі та Бюньюель були розчаровані.

В “Андалузькому пси” був один зі стійких образів Далі — “розлючене фортепіано”. Цей образ абсурдності, алогічності перейде у живопис художника, увійде і до світової культури. Дуже цікаво він використаний у картині М. Михалкова “Незакінчена п’еса для механічного піаніно”.

Фільми Л. Бюнюеля 60-х років “Скромна привабливість буржуазії” та “Денна красуня” з Катрін Деньов побудовані на принципі вільних асоціацій, всемогутності сну і сновидінь.

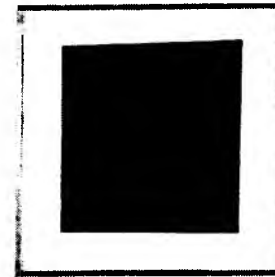
Другий цікавий режисер сюрреалістичних фільмів — Альфред Хічкок (“Зачарований”, “Психо”, “Птахи” та ін.), якого вважають засновником фільмів-жахів.

Перший свій сюрреалістичний фільм “Зачарований” він зняв із С. Далі, який створив у фільмі декорації-жахи, матеріалізував бачення хворого. Фільм наслідує З. Фрейда за задумом, за сюжетом, за стилем втілення. Герой кінострічки, лікар-психіатр, страждає нав’язливими ідеями, які навіяні ще дитячими потрясіннями.

Як організаційна цілісність сюрреалізм не існує після 60-х років, але його творчі принципи й формальні прийоми знайшли продовження у течіях поп-арту, соцарту, андеграунду і в новітніх течіях наших днів.

Наприклад, інсталяції відомої сучасної художниці Луїзи Буржуа побудовані на ірраціональному зіставленні несумісних об’єктів, як і в сюрреалізмі: водопровідний кран, прикручений до дверей, готовий до дії ніж гільйотини; неопрацьована брила мармуру, з якої проростає людська нога зі скрюченими від болю пальцями; дзеркало, як око циклопа, яке дивиться нам у душу. Усі ці елементи інсталяції “Камери III” нагадують уривки страшного сну, психологічно-сексуальні драми, які просякненні жахом і почуттям невпевненості.

АБСТРАКЦІОНІЗМ ЯК ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ АВАНГАРДУ



К. Малевич. Чорний квадрат

Живописні принципи абстракціонізму

Абстракціонізм слід розглядати не тільки як напрям живопису, а й як новий світогляд, що охопив мистецтво та життя початку сторіччя.

Один із французьких критиків, визначаючи суть цієї течії, зауважив, що абстрактне мистецтво — це будь-яке мистецтво, що не містить жодного нагадування, жодного відгуку сьогодення, і не має значення, чи то була, чи ні та реальність відправною точкою для митця. Єдина гідна уваги реальність — це власне “я”, неусвідомлений стан душі митця. В. Кандинський, аби висловити суб’єктивне внутрішнє “я”, створює теорію “чотирьох “с””: самоаналіз, самооцінка, самовираження, самозаглиблення.

Абстракціонізм — це протест духу проти матерії, раціональності, висловлений у формі боротьби проти предмета і сюжету.

К. Малевич писав: “Ми пропонуємо звільнити живопис від рабства перед готовими формами дійсності і зробити його насамперед творчим мистецтвом, а не репродуктивним”.

Естетична цінність безпредметної картини — у повноті її живописного змісту. Нав’язування реальності стримувало творчість митця, і зрештою здоровий глузд перемагав свободу особистості. Використовуючи предмети у будь-якому трактуванні — від реалізму до натуралізму та футуризму — живопис, перехо-

дячи до кубізму, розклав його зі знанням майже анатомічним аж до того, коли нарешті не звільнився від цього тягара, вирвавшись у безмежність.

Безпредметний живопис, загубивши літературний сюжет, мав підвищити ґатунок власних творів, що у його попередників вигравав завдяки сюжетам картин. Перед митцями почали поставати дедалі вищі професійні вимоги щодо фактури, майстерності, техніки. Живописність стає незмінною істиною й критерієм будь-якого художнього твору.

Одним з головних елементів живописності є колір. Якщо раніше колір і поєднання кольорів (тон) були зорієнтовані на передачу адекватності світу, то імпресіоністи звернулись до спектра для передачі враження повітря, світла. Фовісти взяли колір як гру плям, як візерунок. Абстракціоністи же культивували колір як такий, займалися його виявленням, обробкою його стану, надаючи глибини, інтенсивності, ваги тощо. Потім вони почали виявляти енергетику кольору, зіставляти енергетику кольорових нашарувань.

Живописність розглядалася як спосіб передачі того чи іншого стану форм життя, стану людської душі. За задумом митця кольори мають бути символами його духовного стану, передавати “вібрацію його душі”, поставати предметом духовного спілкування з глядачем.

В. Кандинський розробив символіку кольору: жовтий діє як кольорове зображення божевілля, самоспалення. Це, за Кандинським, абсолютний колір. “Схопити” жовтий колір на вапні досить важко. Це зміг зробити В. Ван-Гог. Синій — закликає людину у безкраї простори, викликає тяжіння до чогось світлого, надприродного. Синій колір є гіпнотичним, він очищує, має антисептичні якості, сприяє боротьбі з інфекціями. Це добрий колір для осіб розумової праці, бо сприяє її продуктивності та знижує втому. Зелений — кольоровий символ ідеальної рівноваги, надії.

Фіолетовий має в собі дещо хворобливе, згасаюче. Короткочасний вплив фіолетового кольору знижує працездатність сильніше за повну темряву. Він впливає на серце, легені, судини: уповільнюється дихання, зменшується його глибина і збільшується тривалість вдиху; уповільнюється й слабшає пульс. Фіолетовий колір має велику силу навіювання, він подобається особам, які прагнуть причаровувати і впливати на інших людей. Ці особи наділені від природи високим інтелектом, мають тяжіння до спілкування з рівними собі.

Білий — це колір добра, долі, радості, божественності, він асоціюється зі святістю, чистотою, цнотливістю. Білий колір — це символ поєднання всіх кольорів у веселку, це гармонія і любов, це начало начал чоловічого й жіночого. Біла барва є еквівалентом денного світла, який завжди благо.

Символіка кольору в різних культурах, регіонах світу різноманітна. На Сході (наприклад, у Китаї) білий — колір скорботи. Натомість у слов'янській культурі це чорний колір. Поєднання білого, червоного, чорного кольорів виражає життя людини. У слов'ян червоний — це колір передчуття, тривоги, напруження всіх сил людини. Н. Асеев у 20-х роках дуже добре передав атмосферу тих часів за допомогою червоного кольору. (“Красные зори, красный восход. Красные речи у красных ворот. Красные кони и красный народ...”)

Українська художниця М. Примаченко на згадку про трьох загиблих космонавтів створила таку картину: на білому ватмані — жовта куля сонця, всередині якої — чорна стрічка (труна). “Вони хотіли сонця, вони його отримали”. Дуже високу оцінку її праці дав П. Пікассо.

Лінія в абстракціонізмі так само символічна, як і колір. Горизонтальна лінія є втіленням пасивного жіночого начала, вертикальна — активного чоловічого.

Поняття простору в абстракціонізмі починає домінувати над чіткою окресленим кордоном безпредметної форми. К. Малевич у “Супрематичному маніфесті” (1919 р.) зазначає, що шлях людини йде через простір, супрематизм — у безкінечність, і наполягає на філософському характері своєї кольорової гами. Художній твір починають розуміти як самостійний планетарний світ.

В абстракціонізмі взаємозв'язок фарб і форм не визначається більше зовнішньою необхідністю, а висловлює внутрішні закономірності картини. Чисті форми абстракціоністи починають розглядати як очевидність чистого духу. Таке романтичне мислення представників авангарду якоюсь мірою визначалось розвитком езотеричної філософії: Р. Штейнер, О. Блаватська, а також розвитком науки початку століття: у 1895 році В.К. Рентген відкрив X-промені і зачарував повсякденність таємницею. Шренк Нотцінг, відомий мюнхенський невропатолог, спостерігав на своєму сеансі світляну матеріалізацію духовних сил. Представники фотографії стверджували, що думка залишає слід у вигляді світлового феномена на фотографії.

В. Кандинський — засновник абстракціонізму

Одним із засновників і теоретиків абстракціонізму вважають Василя Кандинського. Він народився 1866 року в Москві, закінчив в Одесі гімназію та художню школу і потім вступив до Московського університету, де вивчав правознавство та етнографію. Упродовж життя він був громадянином Росії, Німеччини і наприкінці життя — Франції. Родовід митця був підставою для різноманітних національних орієнтацій. До його слов'янської крові були домішані німецька (бабуся по лінії матері) і монгольська (по батьківській лінії). Через це Кандинського тягнуло не тільки в Німеччину, а й на Схід та Північ, де увагу художника приваблювали вірування різних народів, шаманізм, своєрідний побут, народна творчість.

Шлях професійного художника він розпочав пізно — у 30 років — коли залишив наукову кар'єру і вступив до мюнхенської школи А. Ашбе навчатися живопису. Відтоді все його життя пов'язане з живописом. Кандинський прожив довгий вік у мистецтві — 50 років. Набуваючи досвіду імпресіонізму, фовізму, модерну, примітивізму, німецького експресіонізму, він швидко завершує учнівство. А завдяки привабливості його особистості, його глибоким теоретичним знанням навколо Кандинського постійно виникають гуртки, групи. У 1901—1904 роках він очолює об'єднання “Фаланга”, з 1911 року — експресіоністське угруповання “Синій вершник”, де слов'янський елемент

(О. Явленський, М. Верьовкіна) відігравав провідну роль. Експресіонізм Кандинського завжди тяжів до безпредметності. 1910 року він пише свою відому працю “Про духовне у мистецтві”, що постала як теоретичний маніфест абстракціонізму.

Традиційно наукова, без будь-якого епатажу форма викладу відразу привернула увагу. Основним завданням, яке вирішував автор праці, був пошук нових способів вираження духовного начала, звільненого від кайданів, що ними уявлявся Кандинському матеріальний світ. До цього він ішов поступово: тривалий час абстрагував реальність, зашифровував предмет безпредметною формою чи, навпаки, надавав предметності безпредметній композиції. Кандинський намагався відійти від реальних взаємин реальних предметів і заснувати нові взаємини чистих емоцій та духовних уявлень, абстрагованих форм, ліній.

У 1910 році з'являються його напіваабстрактні твори, де предметний і безпредметний принципи ще співіснують, але кольорова драматургія набуває самостійності. У центрі картини “Озеро” автор імітує певну подобу вибуху, що надає всьому творові енергетичного заряду. Немов освітлені світлом цього вибуху, білі човни плывуть над чорною прірвою. Вода стає безкраїм простором, а небо — променистою світлою плямою, що скоріше нагадує воду.

Акт сприйняття, як і акт творчості, пов'язаний у Кандинського з можливістю розрізнати предмет, пізнавати його, а потім знову пірнати у несвідоме.

Сам Кандинський поділяв свої твори на “імпресії”, “імпровізації” та “композиції”. Це три стадії відходу від перших візуальних вражень. Гострі, яскраві враження від реальних предметів складались у дещо випадкове і містили в собі “напівпредметний” або “безпредметний” імпресіонізм. Імпровізація передбачала активнішу участь фантазії, обмірковування побаченого, звільнення інтуїтивного початку. Композиція є найвищою і найскладнішою формою вияву творчого руху. Кандинський писав, що, власне, вже саме слово “композиція” лунало для нього, як молитва.

Кращі його роботи цієї доби — “Композиція №6” (1913 р.) і “Композиція №7” (1913 р.). Майже однакові за розміром, вони різні за змістом та втіленням. Обидві становлять собою форму, яка була для Кандинського бажаною метою. Він втілює у просторі образотворчо-пластичну ситуацію і досягнув цілісності й довершеності художнього образу. Кожен з мотивів, сягаючи крайнього напруження, нагадує катастрофу, вибух, повінь. Плями і лінії діють у цих сценах як живі істоти. Не люди, тварини чи предмети, а абстрактні формули — ось що посилює виразність пластичної події. Втрачаючи в конкретності, вона набуває якості в загальності. Трагедія розгортається в умовному часі, несе в собі катарсис і гармонійне вирішення, здавалося б, нерозв'язних суперечностей.

Кандинський не вигадує свої композиції, а лише спрямовує те, що є в його уяві. Його методу властиві єдність поміркованого і стихійного, інтуїтивного та раціонального. Його композиції побудовані на законах впливу і сприйняття кольору, ліній, плям, гармонійного поєднання кольору і форми, часто відкритих особисто ним. Взаємодія різних мотивів, зібраних ніби з попередньої творчості, створює враження косміч-

ності, численності світів, які зіткнулися між собою і злились в одне ціле буття Всесвіту. Кандинський привертає увагу глядача до містичного, таємного народження Всесвіту та його загибелі. Його твори вирізняються злиттям раціонального і містичного, точніше — раціональним способом сприйняття містичного.

У картині Кандинського “Розгойдування” кольорові форми і лінії створюють напружено-урівноважену композицію. Геометричні фігури надають витвору руху й драматизму. Яскраві тони створюють відчуття простору, а лінії — динамічну енергію та ритм. Картина викликає почуття радості та захвату, діє на глядача як музика.

Кандинський наголосив на духовному змісті як на першооснові мистецтва, зробив головним засобом його втілення комбінації безпредметних форм і, таким чином, став засновником нового творчого принципу.

Особливості слов'янського абстракціонізму

Одна з перших публікацій абстрактного твору В. Кандинського з'явилась у Києві — малюнок на обкладинці каталогу “Салон Ідзєбського” (1910 р.). На початку століття Київ живе напруженим духовним життям, українські митці рішуче приєднуються до провідних європейських художніх течій. Україна, долаючи свою відсталість, за короткий час проходить шлях, на який у Франції та Німеччині припадають десятиліття. Враховуючи досвід новітніх європейських відкриттів і досягнень, українське мистецтво водночас піклується про збереження власних джерел і традицій.

1908 року в крамниці на Хрещатику відбулась перша виставка лівих художників Києва спільно з молодими москвичами М. Ларіоновим та Н. Гончаровою. Виставку, яку критика Києва “зухвало обілляла брудом”, назвали “Ланка”. У 1910 році перша широка міжнародна авангардистська виставка в Росії відбулась в Одесі і Києві, а вже потім у Петербурзі та Ризі. В усіх новаторських художніх об'єднаннях Росії від “Бубнового валета” і “Спілки молоді” до “Мішені” та “Осячого хвоста” українці (футуристи, неоприми́тивісти, бойчукісти) — найактивніші учасники. Та й самі картини на виставках рясніли назвами: “Київ”, “Дніпро”, “Плавні на Дніпрі”, “Вулиця Фундуклеївська ввечері” тощо. Ці виставки свідчили про те, що українські та російські авангардисти добре за своїли традиції французького фовізму й німецького експресіонізму.)

1912 року в Росії виникає самобутня течія — кубофутуризм. Далі за В. Кандинським межу безпредметності переходять К. Малевич, Д. Бурлюк, О. Екстер, М. Ларіонов, Л. Попова, О. Богомазов, О. Розанова, В. Татлін, які створюють свої власні форми безпредметного мистецтва. 1913-й — рік остаточного оформлення абстракціонізму в російському мистецтві, відтоді слов'янський авангард посідає провідне місце у розвитку європейського мистецтва, виходить на нові рубежі.

Павло Філонов відзначав, що осередком мистецтва стає Росія. Досвід провідних майстрів Франції тут вже не міг допомогти — митці Росії порушили пластичні проблеми, які вперше виникли у мистецтві, і їх необхідно було вирішувати самостійно. Французькі кубісти не на-

магалися перейти межу до безпредметного). Їхні теоретики А. Глез і Ж. Метценже заявляли: “Визнаємо, що деякі нагадування існуючих форм не повинні бути знищеними одночасно, в усякому разі, у теперішній час” (О кубизме. — СПб., 1913. — С.14). У французькому кубізмі, зокрема в творчості Пікассо, почали вбачати не початок нових шляхів мистецтва, а скоріше завершення старої енгрівської лінії. М. Бердяєв зауважував, що Пікассо — це не нова творчість, а кінець старої.

Найвідоміші художники та мислителі визнавали, що саме в Росії, починаючи від 1913 року, відбуваються процеси, що вирішують долю мистецтва. Ф. Марінетті здійснив майже місячне турне Росією (січень — лютий 1914 року), Г. Аполлінер оприлюднює в Парижі маніфест кубофутуристів і зазначає, що в Росії набуло теоретичного обґрунтування і пластичного втілення те, що містилось у картинах французьких майстрів лише інтуїтивно (метафізично).

Вирішальним фактором дивовижного звернення українського та російського живопису до абстракції став не прямий зв'язок із західним художнім процесом, а його філософське переосмислення. К. Малевич зазначає, що супрематизм — це не стиль живопису; це — філософія світу й існування. Новий ґатунок живопису не зрікається набутої художньої культури. Просто на дереві мистецтва, як казав В. Кандинський, виросла нова гілка, котра не заперечувала всього дерева і додавала до його розквіту нових відтінків (Після 1913 р. слов'янський авангард набуває світового значення, стає найперспективнішим, спрямованим у майбутнє. Тому проблематика російського авангарду стає невід'ємною частиною проблематики авангарду світового).

Таким чином, від початку до того моменту, коли український і російський авангард стають на чолі європейського, мінає всього три роки (1910—1913). Як пояснити цю надзвичайну швидкість та інтенсивність розвитку слов'янського авангарду? Це майже непояснювано, якщо виходити з традиційного розуміння авангарду як ідеології прогресу, зв'язку авангарду з перебудовою світу. Адже й Україна, і Росія на початку століття були відсталими технічно й економічно порівняно з країнами Заходу.

Авангардне мистецтво лише на перший погляд оригінальне. Авангард безперервно цитує сакральні позначки абсолютного початку. До того ж, не вигадусь їх із безпосередньої інтуїції, яку наприкінці XIX ст. вважали способом розуміння світу, а цитує з автентичних культур. Недарма примітивізм як течія формується на початку XX ст., а в основі перших течій авангарду — фовізму та експресіонізму — лежить малюнок примітиву. В авангарді присутнє намагання повернутися до початку і зробити власні позначки фактами самого життя. В той час, коли авангард Заходу в пошуках першорядного мусив емігрувати до Африки, Латинської Америки, на Таїті тощо, російські й українські митці потрапили до оточення, в якому культура зберегла традиції автентичної християнської культури.

Поети-футуристи звернулись до архаїзованих форм християнського спілкування, православних, поганських ворожінь, аби звільнити слово від влади підказаних розумом форм, визначити магію мови і закони виключно поетичного впливу, приховані за зовнішнім змістом. Те, що читач часто сприймає як західну новацію, насправді визначено

слов'янською поетичною традицією і переживається поетами авангарду як повернення по першоджерел рідної мови, як звільнення її від форм штучно привнесеної європейської раціональності. У цьому зв'язку можна згадати відомі протести В. Хлебникова та його друга, київського поета-футуриста Б. Лівшиця, проти залицяння до Заходу у зв'язку з прибуттям до Росії Ф. Марінетті та багато інших антизахідних памфлетів російського авангарду.

У галузі візуального мистецтва спочатку В. Кандинський, а потім К. Малевич, О. Богомазов, Н. Гончарова, М. Ларіонов, О. Екстер звертались до ікони, лубка та інших форм традиційного народного мистецтва. Православна ікона справила на їхню творчість більший вплив, ніж П. Пікассо і Ж. Брак. До того ж, ікону розглядали не як твір мистецтва, а виключно як магічну знакову систему, що радикально відрізняється від європейської традиції. У православній іконі підкреслювали, насамперед, магічне значення матеріалу, а також відмову від світлотіні, через що в іконі з'являється у своїй безпосередній реальності знак виразності та натуралізму на користь “нествореного світла”.

Середньовічна ікона і київські мозаїки справили особливий вплив на український авангард. Пластичну форму, сформовану на чергуванні кутів та овалів (особливо цей плавний, співучий овал), які мали в іконі священне, символічне і художнє значення, дуже часто можна побачити у творах Богомазова, Екстер, Петрицького тощо.

У їхніх малюнках сперечаються, перегукуються і творять дружній ритм саме кутасті й овальні силуети. Пасивні місця Богомазов, наприклад, вилучає, залишаючи пробіли, інтервал, “білий звук”. Лаконізм, який є основною рисою стародавнього мистецтва, повною мірою притаманний малюнкам Екстер і Богомазова: виразність фігури, скажімо, перехожого, досягається часом двома-трьома рухами ліній.

Колорит стародавніх київських мозаїк виявляється у картинах українських авангардистів шляхетними рубіновими, смарагдовими, золотистими кольоровими гаммами, які чергуються з темними “індустріальними” згустками фарб.

К. Малевич і В. Хлебников, художники-супрематисти і поети-розумники сподівалися на переродження всього життя і всього світу, здатне розпочатися лише в Росії — через її виняткове становище, яке надає художнику можливість поєднувати західні аналітичні і технічні прийоми з архаїчними формами існування.

Супрематизм К. Малевича

Казимир Северинович Малевич народився 11 лютого 1878 року в Києві у польській родині. У 1894 році закінчив сільськогосподарське училище і вступив до Київської школи малювання. Його батько був управителем цукрових заводів, тому вся сім'я Малевичів проводила літо у селах під Києвом, де Казимир мав нагоду добре ознайомитись із традиціями народного українського мистецтва і назавжди полюбити його. Звідси і його космізм. Разом із селянками Подільської губернії протягом кількох юнацьких років розписував він по білому тлу печі у хатах геометричним, майже супрематичним візерунком, що уособлював добрі сили вогненної стихії, відтворював світовий розквіт.

У 1907—1910 роках Малевич бере участь в усіх виставках лівих художників разом з такими майстрами, як Давид і Володимир Бурлюки, М. Ларіонов, Н. Гончарова, О. Екстер, О. Машков та ін. Малевич, як ніхто інший, послідовно й цілеспрямовано використовує новітні досягнення, не уникаючи нічого і не затримуючись на окремих етапах. У своїй переважній більшості митці російського авангарду в ранні роки проходили стадію імпресіонізму, а не модерну, як то було в західно-європейських країнах, де модерн став вихідною точкою на шляху авангарду. В багатьох з них імпресіонізм був переосмисленим, “фактурним”, таким, що фіксував увагу на площині картини, як у Малевича. Тут приховувалась можливість переходу до інших живописних систем. Долаючи стадії кубізму і кубофутуризму, митець підходить до самостійних відкриттів, до супрематизму.

Натхненний рідною польською мовою, Малевич винаходить термін “супрематизм” (від лат. *supremus* — найвищий). Цей термін покликаний означати перевагу нового живопису над усім, що передувало йому, перемогу “звільнених фарб”, тобто чистого відчуття, що вирвалось із залежності від “світу речей”. Супрематизм був логічним завершенням однієї з найзначніших і найперспективніших ліній світового мистецтва, яку Малевич характеризував як “шлях від кубізму і футуризму до супрематизму” і “від Сезанна до супрематизму”.

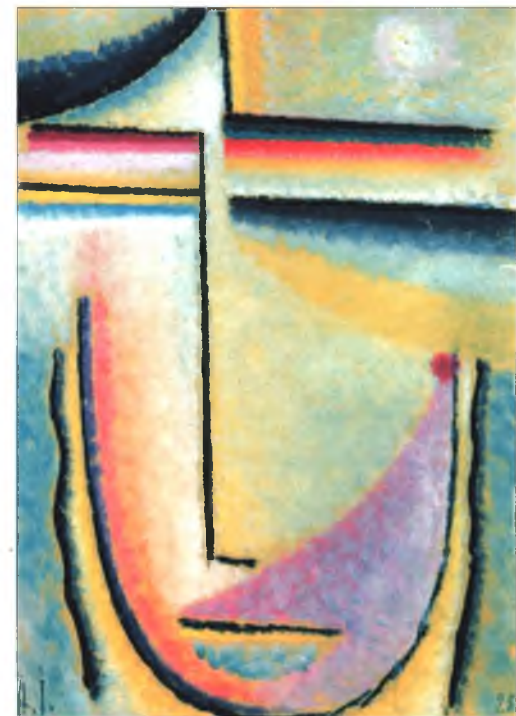
Нове у футуризмі зумовлене змінами технічної сторони існування. Динаміка руху висунула і динаміку живописної пластики, не змогла подолати предметність, а тільки зруйнувала предмети. У декотрих футуристів деформація сягала майже зникнення предмета, але не виходила за межі нуля. Малевич зазначав, що він перейшов до 0 і вийшов до -1. Супрематизм, за Малевичем, є новим живописним реалізмом, безпредметною творчістю.

Для розуміння основ нової пластичної мови потрібно виходити з того, що універсалізм знакової системи супрематизму “не належить Землі виключно. Земля покинута, як будинок, поточений шашелем. Ключі супрематизму ведуть мене до абстрактного, ще не досягнутого”¹. Багато з філософів, поетів, художників на початку століття повернулися до думки давніх мислителів, вважаючи духовний світ людини генетично подібним Всесвіту. Малевич писав, що череп людини становить собою безмежність руху уявлень. Він дорівнює Всесвітові, тому що в ньому міститься все те, що ньому вбачається. Витвір мистецтва розуміється Малевичем як самостійний планетарний світ. У його супрематичних побудовах немає земної перспективи, обрїю, не діють закони земного тяжіння. Світ, позбавлений об’ємів, відтінків, інколи позбавлений і облич, виникає в картинах Малевича, для котрого головне — пошук досконалої форми, звільненої від побутовості. Ці ідеї Малевич намагався висловити у своєму творі “Чорний квадрат”, що є не просто картиною, а “нульовою стадією” нового живопису. Для митця “розмальована площина” є найелементарнішою формою вираження чистого кольору, звільненого від тиску предметів.

¹ З листа К. Малевича до М. Матюшева 1918 р. / Щорічник рукописного відділу Пушкінського дому. 1974. — Л., 1976. — С.192.



Віктор Пальмов. Об’їджують коня (1927)



Олексій Явленський. Абстрактна голова (1928)



Мануїл Шехтман. Переселенці (1929)



Макс Ернст. Слон із Целебесу (1921)



Сальвадор Далі. Передчуття громадянської війни (1936)



Сальвадор Далі. Темна
вечеря (1955)



Луїза Буржуа. Камера III
(1991)

Принципово змінюється не тільки предмет, але й простір, у якому він існує. Не випадково чорний квадрат намальований на білій тлі. Білий колір є умовною, метафоричною позначкою безкрайнього космічного простору, він не зупиняє наше око, несучи в собі ідею безмежного. Водночас білий колір має в собі можливість розкладання на спектр, тобто містить усі кольори. Його чистота і прозора ясність є втіленням прихованої найвищої складності.

Цікаво порівнювати пояснення білого кольору В. Кандинським — художником іншої думки абстрактного мистецтва, для якого головне — психофізіологічний вплив кольору на людські почуття. Білий колір для Кандинського — втілення безгомінні і безмежності, приховування можливості пробудження емоційних рухів. Чорний колір, за Кандинським, протилежний білому і означає смерть.

Малевич рухається чорно-білою формулою “Чорного квадрата”, іншим, раціоналістичнішим, шляхом, через виявлення першоформи, якою став чорний квадрат, і першопростору — білий фон.

Саме квадрат, а не коло чи хрест, які виникнуть пізніше як динамічніші похідні проекції того ж квадрата. Швидкі обертання квадрата у просторі можуть створювати прямокутник, трапецію, хрест, який складається з п'ятьох квадратів. Інша туди-яка форма — коло, хрест, піраміда не були б здатні створити відчуття такої щільної взаємодії з простором. Отже, коло повідомило б білому просторові досить складну конфігурацію, окреслену ззовні прямою, а всередині кривою лінією. І нарешті, квадрат не викреслений, його органічна природа швидко реагує на довоколишній простір. Чорний квадрат на білому має тупі кути і начебто трохи припухлі неоднакові сторони.

Чорний колір як такий не є абсолютно чорним. Щілини, які з часом з'явилися на чорному тлі оригіналу, “викривають” кольорові комбінації, які лежать під чорним кольором. Мабуть, художник спочатку не прийшов до чорного кольору, а лише у процесі експериментів і пошуків вищого універсалізму визначив масштаб, форму і колір квадрата.

Білий колір також не є механічно і рівномірно розфарбованою поверхнею. Його фактурний малюнок відрізняється від квадрата і створює враження пульсацій. Залежно від кута і умов освітлення білий колір може здатися сіруватим. Таким чином, квадрат першоформи вписаний у квадрат першопростору.

Не можна уявити, що будь-який чорний квадрат на білому тлі повторить ефект полотна. Цей повтор не зміг зробити і сам Малевич, коли на прохання О. Федорова-Давидова, організатора його виставки у 1929 році, зробив авторську копію.

У “Чорнім квадраті” Малевич вперше в історії світового мистецтва порушив проблему створення власної — незалежної від інших видів і жанрів мистецтва — мови живопису, зробивши наголос на безречевості зображення, — до того ж, у цій вимові він був радикальнішим за “батька абстракціонізму” В. Кандинського. Геніальність “Чорного квадрата” в тому, що він втілює різницю “нової картини” від “старої”. Відразу стає зрозумілим, що в критеріях класичної естетики, “чудового-потворного”, “Чорний квадрат” розглядати не має сенсу — він безвідносний до “почуття прекрасного”. “Чорний квадрат” ствердив фундаментальну межу навіть не між фігуративним і абстрактним жи-

вописом (це зробив Кандинський), а між знаковим — таким, що виявляє значення, смисл світу, і художньо-образним живописом.

Творчість Малевича не обмежується виключно художніми завданнями. Вона синтетично поєднує мистецтво, літературу, філософію, політику, релігію та інші форми інтелектуальної людської діяльності. “Чорний квадрат” став не лише викликом публіці, яка втратила цікавість до художнього новаторства, а й свідченням своєрідного богопошуку. Водночас це був ризикований крок, що ставив людину перед обличчям Нічого та Всього. “Чорний квадрат” здатен концентрувати в собі безмежний простір, перетворюватися на інші соціальні формули світу, віддзеркалювати все у Всесвіті, концентруючи це в неперсональній геометричній формі та непроникності чорної поверхні. Малевич у своїй програмній картині підсумував досвід символістичного мислення у європейській культурі, переходячи від символу до формули, знаку, що набуває самотності.

Уперше “чорний квадрат” з’явився у Малевича 1913 року під час оформлення футуристичної опери “Перемога над сонцем”. На задньому фоні, де було намальовано чорний квадрат, розгортались події з майбутнього: виникла фігури людських універсумів, геометризованих земель. І тільки влітку 1915 року з’явилась картина “Чорний квадрат”, яку Малевич визначив 1913 роком, не розрізняючи дату реалізації і виникнення образу.

Про закономірність появи супрематизму і “чорного квадрата” свідчить те, що О. Богомазов улітку 1914 року у своїй теоретичній доповіді, написаній під Києвом, теж приходив до чорного квадрата на білому тлі як найдовершенішої, за висловом автора, форми. Сам Малевич, стверджуючи закономірність появи свого “Чорного квадрата”, у листі до О. Бенуа пише: “Я щасливий, що обличчя мого квадрата не може злитись з жодним із майстрів чи з часом. Я не чув батьків і я не схожий на них. І я — сходинка. У мистецтві є обов’язок виконання його необхідних форм, незважаючи на те, люблю я їх чи ні. Подобається чи не подобається — мистецтво не питає вас про це, як і не спитало, коли створювало зірки на небі”. Таким чином, Малевич проводить аналогію між творчими і космічними процесами, асоціюючи створення картини з буттям світу.

Малевич відкидав зовнішню оболонку реальних речей, перетинаючи кордони речовинності. Перед ним поставало грандіозне завдання “перекодування світу”. Малевич прагнув подолати умови земного існування заради того, аби оперувати космічною мовою, стверджувати світовий порядок, закони загального устрою Всесвіту. В цій мові окремий елемент системи містить в собі всю її сутність і здатний представити цю систему в усій її складності.

У 1913—1918 роках митець створює свої нові супрематичні полотна — площинні геометричні комбінації, що існують у білій космічній невідомості. Як правило, це найпростіші геометричні першоформи — коло, хрест, прямокутник, лінія.

Іноколи супрематичні картини супроводжувались несподіваними і досить довільними назвами, як, наприклад: “Живописний реалізм футболіста”, “Червоні маси у четвертому вимірі”, “Автопортрет у двох вимірах”. Пізніше Малевич визначає їх просто як супрематизми під номерами, іноді як динамічні супрематизми.

Форми наповнюються виключно космічним змістом — планети, геометричні супутники безшумно мчать білим простором космосу. Художник формулює вирішуване тут завдання як втілення “економічної дії”: однією площиною передати силу статичної і динамічної руху. Кольорові площини складають зовнішньо статичні, внутрішньо динамічні композиції. По основній осі, яка визначає напрям руху, будуються композиції найпростіших різномасштабних різнорозмальованих фігур.

Супрематичні полотна Малевича розвивають ідею про подолання земного тяжіння. У них немає поняття “верх”, “низ”, вони дають уявлення про вільне ширяння у світовому просторі самоцінних форм. Це ширяння не передавалося ілюзорними засобами, воно не зображувалося, а було властиве самим формам. Вони, у свою чергу, теж нічого не зображували, а набували цінності як первинні форми, і в цьому полягав їхній зміст. Супрематичні полотна Малевича — це роздуми про буття, роздуми у формах та фарбах.

Сам Малевич поділяв свою супрематичну творчість на три періоди за кількістю квадратів: чорного, червоного і білого. Білий супрематизм (15 червня 1918 року вийшов “Білий маніфест”) майже вільний від пластичної визначеності, оперує не темами, а прагне дати постать магнітних космічних сил. Ці пізні супрематизми Малевича об’єднують енергетичний космос із космосом духовним.

Художник прагнув логізувати свої думки і йшов раціональним шляхом до ірраціональних висновків. Він обожнював світову енергію, закони якої можуть бути виражені математично. В. Хлебников вимірював величини супрематичних полотен Малевича і знаходив там сакральні співвідношення чисел. Обоє реформаторів хвилювали глобальні проблеми, що виходили за межі традиційних завдань мистецтва.

Окрім Малевича ідеї супрематизму стверджували у станковому живописі такі відомі майстри, як І. Ключ, О. Розанова, Л. Попова, І. Пуні, Н. Удальцова, В. Степанова, О. Родченко, М. Суєтін, І. Чашник.

На початку 1919 року після розриву з послідовниками, які вдалися до виробництва, Малевич переїздить з Москви до Вітебська викладати у художній школі, директором якої на той час був М. Шагал. Там він створює групу “Уновис” (“Утвердители нового искусства”). Малевич і його учні мріяли про повне оновлення образу світу, про злиття всіх мистецтв на основі супрематизму, про поліпшення духовного і матеріального стану життя.

Еволюція творчості Малевича привела його до створення архітектонік, каталізуючу роль у виникненні яких відіграла група “Уновис”, що виводила супрематизм у реальну сферу. Ідеї супрематизму реалізовували в конструюванні форм і декларуванні навколишнього середовища. “Уновис” проектував плакати, прапори, продовольчі картки, тканини, вівіски — не було такої сфери суспільного життя, де б не працювали представники супрематизму. Не кажучи вже про оформлення членами “Уновис” свят, декорування будівель, прикрашування трамваїв, конструювання та розписи трибун для ораторів — ця мала архітектурна форма, народжена революцією та її побутом, викликала появу “Ленінської трибуни” — шедевра Ель Лісицького, “Вежі III Інтернаціоналу” В. Татліна.

У Вітебську Малевич багато займається теорією мистецтва, в нього виникає ідея так званого додаткового елемента. Суть теорії “додаткового елемента” полягає в можливості видокремлення основної формоутворювальної ознаки чи елемента кожної системи живопису зіставленням їхніх конструктивних основ. Виокремлення цього елемента допомагає зрозуміти певну систему і опанувати еволюційний шлях переходу від однієї системи живопису до іншої. Наприклад, в основі формоутворення кубізму лежить “додатковий елемент” — серпоподібна лінія, синтез якої у попередню систему сезаннізму утворює кубізм. “Додатковий елемент” сезаннізму — крива; супрематизму — пряма лінія. Малевич досліджував також вплив “додаткового елемента” на нервову систему суб’єктів у процесі сприйняття живопису.

Теорія “додаткового елемента” Малевича становила собою метод оригінального структурного аналізу живопису, принципи якого розробляли одночасно представники усіх мистецтв: літератури, музики, архітектури (структуралісти, формалісти, конструктивісти).

Малевич дедалі більше віддаляється від утилітарних завдань і поринає у метафізичні роздуми про зміст існування, про світовий дух і світову енергію. Його увагу привертають думки про безмежність світу, що зумовлює неосяжні можливості мистецтва та науки. Могутній талант Малевича наближує його до релігійно-філософської думки кінця XIX — початку XX ст. (В. Соловйов, М. Федоров, М. Бердяєв, П. Флоренський, В. Вернадський тощо). Світогляд Малевича дедалі більше відриває його від нової соціальної дійсності, що стверджує обмеженість нормативного мислення, безжалісного до будь-яких виявів гуманізму і філософії ідеалізму.

1922 року Малевич переїздить до Петрограда, де стає на чолі Державного інституту художньої культури (ДІНХУКу). Складна проблематика лівого мистецтва, завдання його існування у нових соціальних умовах науково-технічного прогресу вимагали колективного вивчення. Діяльність інституту була спрямована на те, аби просторові мистецтва ґрунтувалися на природному принципі формовиникнення й конструювання. Виходячи із власної теорії “додаткового елемента”, розробленій ще у Вітебську, Малевич продовжує виявляти закономірності розвитку новітнього мистецтва від імпресіонізму до супрематизму.

У цей період Малевич цікавиться зв’язками живопису й архітектури. Він створює стереометричні архітектоніки — гіпсові моделі — і, отже, ніби втілює чорно-білий супрематичний живопис у реальнім просторі. Ці чудові за відповідністю об’ємів і пропорцій пластичні композиції жонґлюють безмежними комбінаціями прямокутних кубічних об’ємів, де виявляється зв’язок з архітектурою майбутнього.

Діяльність Державного інституту художньої культури припинилась у 1926 році. Інститут було ліквідовано під тиском сил, що, виступаючи від імені пролетаріату, стояли на позиціях справжнього тоталітаризму. 1926 року лише Малевичу дозволили відрядження своїм коштом до Берліна для організації та експонування персональної виставки.

Німеччина на цей час стає осередком сучасної культури. У відомому мюнхенському “Баугаузі” працює В. Кандинський. Малевич ретельно готується до виставки, котру розцінює як можливість при-

єднання нових однодумців і послідовників. Для обґрунтування своєї теорії він підготував 22 пояснювальні таблиці. 1927 року під час виставки у Берліні Малевичу наказано терміново повернутися на батьківщину. Він передчуває зле, але сподівається повернутися і показати свої картини у великих містах Європи. З вокзалу Малевич одразу потрапляє за ґрати НКВС. Фізично знищити його влада не намагається: з-за кордону надходять запити про долю Малевича. Фактично на цей час він стає лідером світового авангарду. Після трьох місяців перебування у НКВС Малевич виходить звідти остаточно хворим. Починається остання доба його творчості — повернення до предметності.

Якщо весь попередній шлях можна визначити як послідовний підйом від унікальної постаті до універсального, то зараз триває зворотний процес набуття унікальності. Процес цей не привів Малевича до копіювання природи, не був він і поверненням до попередніх систем. Селянський цикл його робіт цього часу не має жодної подібності у світовому мистецтві. Селянські постаті ніби виникають перед обличчям одвічності майбутнього. Нагадуючи кубічні постаті 1910-х років, вони опосередкованіші за них, але досить щільно пов’язані з іконописною традицією, що зумовлює їхню монументальну велич. У деяких працях є жанровий початок, але монументальна образність підіймає побутові сцени до жанрових; зображення жнив, в’язки снопів викликають відчуття вічності буття.

Селяни Малевича — немовби селяни загалом. Більшості з них бракує рис обличчя (замінено кольоровим, інколи білим, овалом). Це ніби селянство без індивідуальних рис.

У цій рішенні можна побачити відгук революційного утопізму, в якому особистість зливається з колективом, розчинюється в ньому чи, навпаки, втілює трагедію знеособлення, спричинену тоталітаризмом.

Полотно “Сінокос” являє собою взірць такого передчуття. Циліндроподібні форми фігури сповнені яскравим світлом — відгуками супрематичного живопису. У пейзажі змінюються об’ємні і площинні форми, які створюють небо і різнокольорові гами. Високо піднятий обрій вивільнює спрямовану в далечинь площину Землі. Косий зріз бородини закриває нижню половину яйцеподібного обличчя з чітко вираженими очима і носом.

Селянський цикл нашокує на згадку про безмежність українських ланів, усіяних яскравими плямами кольорового одягу трудівників.

В інших роботах селянського циклу з’являються безособові об’ємні чи щільні голови. Митець немовби навпомацки шукає рівновагу між універсальним космічним і реальним земним виглядом, бо зсунення в той бік або абстрагує образ до знаку, або конкретизує його до окремого випадку.

На полотні “Голова селянина” на обрії умовно трактованої Землі виникає конкретна жива постать — сільський хутір з церквою та зграєю гав над нею, а чорні похмури об’єми небесного простору перекреслюють хрести аеропланів. Свідомо чи несвідомо Малевич створює полотно великої трагічної сили впливу. Час колективізації і розкуркулювання набуває в його живописі майже єдиного віддзеркалення.

Казармений соціалізм неухильно прямував до нівелювання всього індивідуального, і в полотнах Малевича з’являються невиразні по-

статі й тіла. Інтуїція та висока філософська напруга творчості митця не дозволили йому піти легким шляхом. У праці “Три жіночі фігури” тіла цілком складені з супрематичних елементів, але чистота й ідеальність їхнього поєднання викликають почуття повної гармонії.

Отже, у творах кінця 20-х — початку 30-х років синтезований попередній пошук космічної гармонії та реального побуту продовжується. Виникають постаті у їхній земній долі, наділені багатозначною і святковою імперсональністю. Не випадково Малевич іноді взагалі не малює облич, зберігаючи на полотнах лише контури людей. Його світ, значний і серйозний, позбавлений побуту, сповнений пластичною досконалістю, створює враження відчуття буття.

Супрематизм Малевича ґрунтувався на раціональному методі й характеризувався як геометрична абстракція. Поряд з ним існували й інші виходи в безпредметність. В. Кандинський перебував на шляху звільнення духовної енергії кольору через експресіоністський пейзажний живопис, що поступово вивільнявся від зображувальності.

Результатом цього процесу стає абстрактний експресіонізм, що ґрунтується не на раціональному, а на несподіваному імпровізованому методі, реалізованому в безпредметних імпровізаціях і композиціях.

Таким чином, російське авангардне мистецтво різними шляхами дійшло того якісного вибуху, який спричинив низку різноспрямованих абстрактних висновків.

Супрематизм К. Малевича, абстрактний експресіонізм В. Кандинського, контррельєфи В. Татліна, проуни Ель Лісицького, живописні архітектоники Л. Попової були основними проявами безпредметного мистецтва, яке виникло в Росії у 1912—1915 роках, і які є дійсно оригінальними витворами слов'янського авангарду.

Геометричний абстракціонізм П. Мондріана

Іншим основоположником геометричного абстракціонізму, що пізніше дістав назву “пластицизм”, був голландський художник Піт Мондріан.

Велику роль у зверненні Мондріана до безпредметності відіграло захоплення теософією, яка визначає його етично-естетичні цінності. Кальвіністське виховання, схильність до логічних формулювань та інтелектуалізованого світосприйняття привело митця до містичної образності в мистецтві, до традиції символізму.

Основою художнього кредо Мондріана стає диктат концепції щодо творчості. І кубізм як значний етап в еволюції Мондріана зацікавить його не стільки сукупністю формальних прийомів, а насамперед як філософія взаємин митця з природою. Вибір елементарних мотивів, зумовлений традицією “сезанівського” періоду кубізму, збігається у Мондріана з теософськими теоріями, що повертають свідомість вглиб, в осягнення суті предметів. Його роботи 1913—1914 років вже межують з безпредметністю, а в щоденниках з'являються записи про еквівалентність реальності й абстракції.

Співвідношення вертикалі та горизонталі набуває значення всезагального закону буття; фізичні закони взаємодії предметів і явищ

наповнюються метафізичним змістом перемоги гармонії над хаосом. Об'єкти реальності поступово трансформуються в пластичну формулу реальності як такої, розглянутої в її езотеричній сутності. Паралельно Мондріан шукає і кольорову формулу універсальних законів рівноваги. Улюблені його кольори — чорний та білий, рожевий, блакитний та жовтий. На межі 1917—1918 років у Мондріана з'являться композиції з кольоровими прямокутниками і квадратами; геометричні фігури отримують чорне облямування, тобто остаточно складається концепція пластицизму.

К. Малевич іншим шляхом прийшов до геометричного абстракціонізму — супрематизму. Він виходив не від філософії, як Мондріан, а створив спочатку ідеальну систему мистецтва та на її основі сконструював “нову живописну реальність”, що існує незалежно і рівноцінна реальності емпіричній.

Якщо Мондріан прагне засобами живопису передати стан рівноваги, наділяючи його значенням архетипу світостворення, то Малевич вважав основним законом мистецтва динаміку. Реальність супрематизму він осмислював як живий організм, динамічний і постійно змінюваний.

У філософії пластицизму та супрематизму першорядну роль відіграє категорія безкінечності як невід'ємний атрибут поняття універсуму. Але для Малевича це — нескінченність динамічного стану простору і кольору, для Мондріана — безкінечність дії закону всезагальної рівноваги. Вся теорія та практика супрематизму сповнена ідеєю вітальності. Динаміка кольору і форми як художня концепція, успадкована Малевичем від футуризму, виходила в супрематизмі за межі живописно-пластичного прийому, що передає динаміку реального життя, і сповнювалась онтологічним значенням. Малевич розглядав рух не лише як зовнішній вияв життя, але і як внутрішній стан будь-якого живого організму, до якого він прирівнював супрематичні форми.

Мондріан, розуміючи вищу реальність як ідеальну рівновагу, підпорядковував цій ідеї пластичні та живописні елементи своєї системи.

Художнім кредо Малевича була живописна площина, у Мондріана — лінійна основа. Геометричні фігури, отримані при перетині вертикальних та горизонтальних ліній, ставали вільною величиною. Єдиний закон, що відповідає за створення форм, — принцип прямого кута.

Для Мондріана поняття руху полягало в ритмі. Ритмічні співвідношення форм та кольорів побудовані за принципом взаємної нейтралізації: велика незафарбована площина врівноважувалась невеликою кольоровою. Самодостатній кольоровий ритм також підпорядковувався закону рівності та нейтралізації: основні кольори (червоний, синій, жовтий) врівноважувались “некольоровими” (чорним, білим та сірим). Взаємна пластична і кольорова компенсація елементів картини створювала постійну рівновагу, уникаючи симетрії та відповідаючи одному з найважливіших принципів пластицизму — обов'язковій наявності протиставлень.

У картині “Композиція з синім та жовтим” рівномірно нанесені плоский жовтий колір елегантно урівноважений невеликими ділянками синього. Жирні чорні лінії та білі прямокутники розділяють два основні кольори, створюючи гармонійно урівноважену структуру. Попри свою оманливу простоту кольорова композиція ідеально побудована. Мон-

дріан комбінував кольори усередині композиційних грат доти, доки не досягав абсолютної досконалості, подібної до природної.

Полотна Мондріана становлять розімкнену систему, де лінії та кольорові площини можуть бути продовжені за межами картини. Мондріан у своїх творах постійно виводить формулу безкінечності, демонструє універсальний принцип її вираження. Твори ж Малевича — це фрагмент нескінченності, вихоплений з усього розмаїття форм вищої реальності.

Вихід на ідею безпредметності В. Кандинського, П. Мондріана і К. Малевича стимулював пошуки конструктивістів в архітектурі та дизайні. В. Хлебников, О. Кручених, Дж. Джойс, а за ними “оберіути” здійснили революцію в літературі, Арнольд Шенберг (друг Кандинського) — у музиці, Вс. Мейерхольд — у театрі, С. Ейзенштейн і Дзига Вертов — у кінематографі. На 1915 р. зусиллями К. Малевича, В. Кандинського, М. Ларіонова, Н. Гончарової, П. Філонова, В. Татліна слов'янський живопис посів перші позиції у світовому мистецтві. А разом з живописом — і скульптура, і архітектура, і дизайн, і фотографія, і кінематограф, і театр. Але з 1922 року в радянському мистецтві розпочався “погром по-комуністичному” і на 1934 рік — рік Першого з'їзду радянських письменників — все було завершено.

З кінця 1960-х років проводиться робота з уточнення внеску Малевича до ергономіки, науки про організацію навколишнього середовища. Спеціальна виставка 1980 року в Центрі Помпиду, переважну частину якої склали реконструйовані архітектоники Малевича, стала однією з найяскравіших подій світового художнього життя і знову змусила говорити про Малевича як основоположника нових форм і концепцій у пластичних видах мистецтва.

Авангард завершив розвиток мистецтва великих стилів — від романського до модерну, започаткував нове мистецтво: аполітичне, асиметричне, алогічне, знакове. У ХХ ст. знакове мистецтво та семіотика, що в цілому претендує на місце метанауки, показали тотальність відношення “знак — значення” і локальність (незначущість) відношення “знак” (те, що означає) — “десигнат” (означуване). Постмодерністське мистецтво, структуралісти, “нові філософи” у другій половині ХХ ст. довели, що єдина тепер реальність — знаковий світ, тому що в історії світу не виявилось нічого, крім культури, а в культурі нічого, крім тексту як системи знаків — візуальних, звукових, змістових, жестових тощо. І, отже, світ став односуттєвим — моністичним, хоча і полісвітним, тобто таким, що містить культури усіх часів і народів.

КОНЦЕПЦІЯ КОНСТРУКТИВІЗМУ ТА ЇЇ РОЗВИТОК У КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ



Ле Корбюзьє. Вілла “Савой” в Пуассі

Конструктивізм — поширена художня течія, яка склалася у 20-ті роки минулого століття і найповніше виявилась в архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві і теорії “мистецтва життєбудування” (М. Гінзбург). Його представники вважали, що завдання художника полягає не в створенні одиничних предметів мистецтва (картин, скульптур), а в розробці художніх форм речей, якими користуються люди (одяг, меблі, посуд, автомобілі, верстати, книги тощо). На їхню думку митцеві слід не зображувати світ речей, а створювати, “конструювати” його — звідси термін “конструктивізм”.

Архітектурний конструктивізм

Конструктивізм розвивався переважно в архітектурі. Найвидатнішими його теоретиками і представниками були В. Гропіус (1883—1969), Л. Міс ван дер Роє (1886—1969), Ле Корбюзьє (1887—1965), а в Росії — О. Веснін, М. Гінзбург, К. Мельников.

Конструктивісти стверджували, що форми, які визначають зовнішній вигляд речі або будинку, не задаються заздалегідь, а виробляються на основі функціонального призначення будинку, використуваних матеріалів, будівельних конструкцій. Програма архітекторів-конструктивістів базувалася на відповідності архітектури новим соціальним умовам та новій будівельній техніці. Архітектори-новатори підкреслювали, що завдання нової архітектури — це не тільки створення нових ху-

дожних образів, але передусім забезпечення широких мас населення житловими будинками, школами, лікарнями, що архітектор повинен займатися не тільки спорудженням унікальних будівель, а й масовим будівництвом. Зосередженість конструктивізму на проблемах функції, технології та стандарту стала розумітися як результат набуття нею професійного самовизначення.

Конструктивістська архітектура є втіленням естетики техніцизму. Якщо архітектура епохи давніх цивілізацій стверджувала панування фараонів та царів, готика — панування релігії, то в архітектурі конструктивізму відбито дух панування техніки.

Конструктивізму властивий раціоналістичний підхід до розробки об'ємно-планувальних будівель. Зовнішній вигляд будівель конструктивістського типу діловитий, суворий, сухуватий, їхні форми лаконічні, мовби стерильні. Ця архітектура мала обмежений діапазон стильових прийомів, які Ле Корбюзьє сформулював як "п'ять вихідних точок сучасної архітектури".

1. Опори-стовпи. Будинок зводиться на окремих опорах, тобто несучою конструкцією в ньому є каркас. Раніше будинок був забитим у землю в темних та часто сирих місцях. Залізобетон дав окремі опори. Зараз будинок у повітрі, високо над землею, під будинком міститься сад, на даху будинку — також.

2. Дахи-сади: дахи-тераси. Плаский дах — захід, який став вихідним для створення ніби "підвішеної" архітектури, що розгортається зверху та спускається до землі, а не тієї, що виростає з неї. Ця особливість "мислити архітектуру зверху" виявляється у монастирському комплексі Ла Турет, де будівля розташовується на висоті й у поступово спуску визначає свою структуру, торкаючись землі, де доведеться, за схилом.

Особливо наочно першочергове значення верху будинку, даху виявляється у будівлях та проектах Ле Корбюзьє останнього періоду (50—60-ті роки). Це дах-сад музею в Ахмадабаді, який вдень і вночі відкриває перед відвідувачами чудове видовище; дах-парасоля, що повністю відокремився від стіни (Чандигарх, Цюрих), де нероздільні раніше частини будівлі — стіни, перекриття, дах — тепер роз'єднуються. Між ними виникають просторові відношення. Панівним елементом конструкції є і дах-лоток капели у Роншані, представлений двома "шкаралупами", які з'єднані у своєму збіжному русі.

3. Вільне планування, тобто планування приміщень незалежно від каркасної конструкції. До цього часу стіни будівлі були її несучими елементами, і планування будинку повністю залежало від стін. Тепер дах будівлі спирається на металеві опори, через що зовнішні огорожі та внутрішні перегородки не залежать від несучих конструкцій, а конфігурація приміщень визначається не розташуванням стін, а зручністю планування та художньо-композиційним завданням.

Наглядною демонстрацією ідеї вільного плану стала садиба Тугендхата в Брно (1930 р.), архітектора Міс ван дер Рое. Виділивши в окрему групу приміщення, які вимагають ізоляції (ванни та санвуз-

ли), архітектор з'єднав приміщення денного перебування у один загальний зал, який складається з частин, що вільно (тобто без дверей) сполучаються між собою. Таке рішення у архітектурі отримало назву "гнучкий план", "перетікаючий простір", бо простір не розмежовується, як це буває в разі замикання кожної його частини, а підрозділяється на зони без різких меж між ними.

Цей прийом вільного планування демонструє нове розуміння архітектурного простору у конструктивізмі, що було надзвичайно актуально в цей час і для живопису, і для скульптури.

Нова концепція простору кубістів — коли у двомірній картині зображуються моменти руху, різноманітні аспекти предмету, які піддаються сприйманню тільки у часі, тобто при послідовному розгляді всіх його боків, — значно вплинула на архітекторів.

Завдання оволодіння простором по-новому ставили перед собою скульптори, у яких воно пов'язувалося із намаганням порушити статичність скульптури (кінетичні ритми Наума Габо та Натана Певзнера).

Ле Корбюзьє, В. Гропіус вирішували архітектурні завдання, виходячи з єдності пластичних мистецтв. Поняття часу в архітектурі тожне поняттю руху, тобто переміщенню глядача з метою охопити творіння у всіх його аспектах. Виразалося це в таких прийомах, як розчленування об'єму на ряд складових, асиметричність плану, усунення об'єму, головного фасаду та композиційна рівнозначність різних частин будівлі, що залишає відвідувачеві право дивитися на будівлю та сприймати її з будь-якого кінця. Наприклад, у віллі "Савой" (1931 р.) Ле Корбюзьє реалізував нові принципи об'ємно-просторової структури. Розміщені на різних рівнях тераси, перехідні містки, пандуси та сходи, що пронизують простір, ракурси, що відкриваються та змінюються у русі, несподівані види у проміжках між частинами будівлі — усі ці прийоми засновані на принципі "простір у часі".

4. Вільний фасад. Опори винесено за межу фасаду, всередину будинку. Перекриття закріплюються на консолях. Відтепер фасади — це легкі пластини ізолюючих стін та вікон. Фасад звільнився від навантаження, а стіна перетворилась на площину, яка відгороджувала від зовнішнього простору, і яку, за бажанням, можна було навішувати на конструкцію.

5. Розміщення вікон уздовж фасаду від одного кінця до другого. Ідеальним матеріалом для стіни стало скло. Засклення стало мати вигляд не окремих вікон, а безперервних поверхових смуг. Цей прийом чергування горизонталей стрічкового засклення та міжвіконних смуг справив таке враження на архітекторів, що перетворився на один із штампів нової архітектури. Рясне засклення забезпечувало добре освітлення і створювало зорове об'єднання інтер'єрів із зовнішнім простором. Цей прийом передавав світовідчуття сучасної людини, осягнення нею цілісності буття, відбивав зростаючий ступінь просторових зв'язків у соціальному та особистому житті людей.

У житловому будинку Ле Корбюзьє вбачав основу нормального існування людини. Він розробив систему “модульор” — нових пропорційних відношень у архітектурі, що базується на системі людського масштабу. Ле Корбюзьє поклав в основу архітектурної метрики розміри людського тіла. Причому бере він не тільки середній зріст людини, але й розміри сидячої фігури, стопи людини, довжину її руки, кроку тощо. “Модульор” — це не тільки теорія, в ньому вміщено і докладно розроблено практичні рекомендації для розробки пропорцій в архітектурі.

Ле Корбюзьє щастило: він планував не тільки окремі будинки, але й цілі квартали та навіть міста. При плануванні міста він застосовував той самий метод раціональності і зручності, що й у вирішенні композиції житлового будинку. Вихідним пунктом планування його “Променистого міста” є житловий район, а на одній лінії з ним, покладений на реальний рельєф, вписаний в нього із використанням найзручніших місць для всіх елементів міста, розміщуються діловий центр, місця відпочинку і тощо. У статті “Променисте місто” він напише, що задумав місто в центрі чудового ландшафту, передбачивши для кожного із мешканців небо, море та гори, які буде видно з вікон і які створять сприятливу та життєрадісну картину.

За чотири місяці Ле Корбюзьє завершив розробку міста Чандигарха в Індії на замовлення Дж. Неру і з березня 1951 року розпочав будівництво. Успіх перевершив усі сподівання. Уздовж широкої гладі водного простору простяглося легке, нове, світле місто, підпорядковане гармонії архітектури з природою та людиною.

Другий видатний архітектор конструктивізму — В. Гропіус. У 1919 році він заснував у Веймарі вище художньо-промислове училище “Баугауз”, що готувало архітекторів та дизайнерів і одночасно працювало як конструкторський заклад, де створювалися зразки виробів для промисловості. Основою творчої діяльності “Баугаузу” стала концепція “тотальної архітектури”, сутність якої — у синтезі мистецтва та техніки, коли інженер і художник разом створюють виріб або будівлю естетично повноцінними за самою своєю структурою, а не за рахунок прикрашення. Цією концепцією передбачалося також, що будівлі та речі створюються не відокремлено, а як елементи цілісного середовища, у якому розгортається життєдіяльність людей. Окремі будівлі та їхні комплекси, транспортні засоби, побутові речі — все це розглядалося як єдине середовище, яке треба свідомо формувати відповідно до соціальних, технічних та естетичних вимог.

У 1925 році “Баугауз” переїздить до Дессау, і В. Гропіус створює для нього спеціальну будівлю, яка виражала естетичне кредо нової архітектури: не парадність, але природність, не прикрашування, а практичність.

Будівля складалася із кількох об'ємів різної висоти, з'єднаних між собою критими галереями та наземними переходами. Кожний корпус мав свою форму залежно від призначення: студентський гуртожиток або квартири викладачів, аудиторний корпус або навчально-виробничі майстерні. На відміну від традиційних архітектурних прийомів тут немає “головного фасаду”. Архітектура сприймається як цілісний організм, не статично, а відповідно до переміщення людини в будівлях та навколо них.

Композиційний приклад функціонального розчленування об'ємів та вільного їх поєднання став однією із стилістичних рис архітектури конструктивізму.

З 1930 року аж до закриття його нацистами у 1933 році директором “Баугауза” стає Міс ван дер Рое, який також своїми проектами справив значний вплив на формування нової архітектури.

Наприкінці 30-х років раціоналістична архітектура стала відходити від властивого їй раніше аскетизму, все більше уваги приділяється красі будинків. Висувається вимога не тільки конструктивістської та функціональної доцільності, але й “людського вмісту”, гуманізму архітектури. В цьому сенсі конструктивізм зазнав впливу “органічної архітектури”, найвідомішими представниками якої були американський архітектор Френк Ллойд Райт та фінський архітектор А. Аалто. Вони виступали проти раціоналізму та одноманітності, вважаючи, що духовні завдання архітектури істотніші, ніж практичні. Ле Корбюзьє, Гропіус, Міс ван дер Рое виділяли при створенні архітектурного образу принцип типового; Райт та Аалто орієнтувалися на неповторне, своєрідне. У перших більше раціоналізму та тверезості, у других — романтизму та натхненності. У творах перших — деяка сухість і геометризм, у других — пластичне багатство форм. У свою чергу раціоналістичні тенденції мали великий вплив на “органічну школу”, про що свідчать роботи Райта кінця 30-х років: замський дім “Біля водоспаду” в штаті Пенсильванія та будівля фірми “Джонсон”.

Як матеріал Райт використовував у будинку “Біля водоспаду” необроблене каміння, залізобетон та скло. Основний конструктивний принцип полягав у розміщенні залізобетонних плит, які виступають із кам'яного масиву в різних напрямках та на різних рівнях. Крізь скляні огороження приміщень внутрішній простір зорозово продовжується назовні, на балкони-тераси.

У будівлі фірми “Джонсон” Ф. Райт цікаво вирішив робочий зал. Переkritтя залу складається із залізобетонних дисків, що спираються на колони, які стончуються донизу. Простір між дисками засклений. Наповнений світлом інтер'єр справляє враження просторовості та легкості.

З кінця 30-х років раціоналістична й “органічна архітектура” розвиваються у єдиному напрямку, взаємозбагачуючи одна одну. Найкращим спорудам 40—60-х років притаманна функціональна простота композиції та яскрава виразність. Висотні будинки у 60-ті роки набувають підкреслено індивідуального зовнішнього вигляду, як, наприклад, комплекс “Марина-Сіті” у США, представлений двома круглими баштами. Квартири тут розміщені на верхніх 40 поверхах, нижні 20 поверхів займає гараж-стоянка для персональних автомобілів мешканців будинку. Шляхи руху пішоходів продумані таким чином, що вони не перетинаються із шляхами руху транспорту. До складу комплексу входять великий магазин, ресторан, кінотеатр, спортивний майданчик, заклади обслуговування.

Коли у 20-х роках Ле Корбюзьє, В. Гропіус, Міс ван дер Рое розробляли нові архітектурні форми та прийоми, вони виходили тільки з одного типу нових конструкцій — залізобетонного каркасу. З 60-х років у будівництві почали застосовувати найрізноманітніші конструктивні схеми, і в кожній з них були різні варіанти, що давало

багато інженерних рішень. Різноманітність стала прапором сучасної архітектури. Залежно від функціонального призначення з'явилися різноманітні види архітектурних форм.

В Україні архітектура конструктивізму представлена в основному у Харкові, який був у той час столицею України. У стилі конструктивізму створено ансамбль у центрі міста — площа Дзержинського з комплексом адміністративних і проектних організацій. Кругла в плані площа є однією з найбільших у світі. Основною будівлею площі є Держпром з трьома корпусами, які об'єднані переходами зі складною східчастою, зростаючою до центру композицією (арх. С. Серафимов, С. Кравець, М. Фельгер; 1925—1927 рр.).

Цікавими зразками конструктивізму є також поштамт, Палац культури залізничників, Червонозоряний театр, гуртожиток Харківського тракторного заводу (ХТЗ “Гігант”). В Одесі — санаторій ім. Дзержинського, у Києві — Палац культури заводу “Більшовик”, будинок на розі вулиць Велика Житомирська і Стрілецька (арх. Альошин).

Конструктивізм в образотворчому мистецтві

Розвинувся в абстрактних геометричних композиціях авангардистів, що об'єдналися в 1917 р. у групу “де Стейл” (Голландія). Засновниками групи та журналу під такою самою назвою були Тео ван Дусбург та Піт Мондріан. Вони вважали, що квадрат, куб та прямокутник втілюють форми самої природи, надаючи їм виразності та впорядкованості. Їхні твори складаються з найпростіших елементів: квадратних форм, прямих ліній та основних кольорів. Група ставила перед собою філософські завдання і вважала, що мистецтво має відображати таємницю Всесвіту і його універсальну гармонію. Група розпалась у 1930 році після смерті ван Дусбурга. Її діяльність справила значний вплив на архітектуру та прикладне мистецтво Європи.

Конструктивізм виявився у живописних композиціях, графічних працях та творах, виконаних із реальних матеріалів — наприклад, із металів різних видів (“Кольорові конструкції”), “утоплених” у живопис або закріплених паралельно площині полотна (праці К. Медунецького та братів В. і Г. Стенбергів 1920—1921 рр.). Створювалися колажі (монтажі) матеріальних форм будь-яких видів при скороченні загальної площі композиції. Якщо існував об'єм, що виходив за її межі (рельєф), то це було в міру. Такі твори, що не виходили за межі площини, можна розділити на два типи: власне станкові та твори із виразною проектною функцією. Такими є малюнки-проекти К. Малевича та його учнів групи “Уновис”, які створювалися за чітким, свідомим проектним задумом.

У Росії конструктивізм оформився після створення “Першої робітничої групи конструктивістів” у 1921 році, куди увійшли Олексій Ган, Олександр Родченко та Варвара Степанова. Невдовзі до них приєдналися К. Йогансон, К. Медунецький та брати В. і Г. Стенберги.

В. Степанова, характеризуючи сутність конструктивізму, підкреслила, що конструктивізм “не є художнім напрямом”, а “є новою ідеологією у галузі людської діяльності, що називається досі мистецтвом”. Витоки конструктивізму пов'язані з революційними пошуками “нової свідомості у мистецтві”, художня діяльність перетворювалась

на “інтелектуальне виробництво”, духовна образотворчість мистецтва поступалася місцем свідомій активній дії художників. Принципом організації є доцільна конструктивність, у якій естетику заступають технологія та експериментальне мислення.

Центральною творчою фігурою серед конструктивістів став О. Родченко, який вважав, що конструкція є доцільним використанням якостей матеріалу. У живописі може бути виражене тільки прагнення до конструкції, тобто може бути “конструктивна композиція”. Але справжню конструкцію він завжди пов'язував передусім з утилітарною необхідністю, метою. Через це принципи конструктивізму реалізувалися словна у “виробничому мистецтві”: торговельній рекламі, театральних декораціях та костюмах, ескізах посуду, малюнках для тканини й моделювання одягу, в архітектурному проектуванні, а також проектуванні меблів та предметів побуту, створенні плакатів, оформленні книг і журналів, у фотографії.

Вже в перших своїх роботах Родченко прямує до граничної ясності конструкції. У картині “Без назви” динамічні діагональні лінії прорізують полотно, викликаючи відчуття, ніби кольори та форми вільно ширяють у просторі. Форми зведено до їхніх абстрактних геометричних прототипів. Родченко створив та демонстрував роботи з явним, відкритим законом будувannya. Другим боком його прямування до структурної ясності стала геометризація формоструктур, а згодом його споруди із “подібних фігур”, в яких було закладено ідею трансформації плоских структур у об'ємно-виробничі.

У своїх серіях “відвернутих структур-конструкцій” із “подібних фігур” і потім із однакових форм (брусків) Родченко дав типологічно різні варіанти рішення конструктивно-виразних завдань. Він створив структури, виразність яких визначається тільки будівлею. Це шлях мінімізації засобів за одночасного створення виразної конструкції. У цих роботах Родченко продемонстрував найпростіші, очевидні закони організації і підійшов до межі композиційно-архітектонічного мистецтва — до монтувального, збірного типу конструювання. Це був ніби досвід мистецтва, поставленого на межу учбового завдання. У цих жорстких рамках Родченко зробив об'єкти, гідні як конструктивної, так і естетичної уваги. Він нагороджував досвід конструювання в реальних матеріалах та реальному просторі вже зі своїми учнями на металообробному факультеті ВХУТЕМАСу, куди перейшов 1922 року з факультету живопису.

Родченко органічно сприйняв тенденції часу, які йшли від техніки та індустрії до організації та конструкції, виявив їх у естетично виразних формах. Монтаж, комбінування й трансформація, виступаючи як принцип побудови, постали також і як виразна мова конструювання.

У графіці Родченко вийшов до найпростіших, у розумінні геометрії, “стандартизованих” ліній — прямої та циркульної кривої. Він довів, що такі ніби “технологічні досліді” у просторі “чистої геометрії” мають в собі ознаки нової виразності.

Конструктивістський театр

Класичними зразками театральної реалізації принципів конструктивізму стали три вистави театру Вс. Мейєрхольда: “Великодушний рогоносець” Ф. Кроммелінка (квітень 1922 року) — “конструктор сце-

ни” Л. Попова; “Смерть Тарелкіна” О. Сухово-Кобиліна (кінець 1922 року) — в оформленні В. Степанової; “Земля дибом” (початок 1923 року) — “конструктор сцени” Л. Попова — та спектаклі у театрі О. Таїрова “Фаміра кіфаред” І. Анненського та “Саломея” О. Уайльда, оформлені О. Екстер.

Передбачалося, що конструктор сцени, що змінив театрального художника, створює “матеріальне оформлення вистави”, вільне від образотворчих завдань. Конструктор прагне організувати простір сцени як єдиного середовища дії акторів.

У “Великодушному рогоносці” Л. Попова оформила сцену конструкцією “верстата”, що включала в себе “різнорівневі майданчики”, сходи, схили, колеса, крила, які починали обертатися у потрібних місцях за ходом вистави. Конструкція Попової була не тільки зручною для акторської гри: вона дуже умовно, натяково позначала й місце дії і, звичайно, не була нейтральною естетично. Більш того, це було яскраве художнє рішення, що відповідало режисерському задумові. Її лінії — швидкі, рішучі та спокійні. Стрімкість без нервозності, аскетичність без суворості, легкість, сухість, ясність у всьому — так сприймали сучасники цю витончену споруду. “Великодушний рогоносець” показав широкій публіці новий підхід до рішення вистави та своєрідну естетику, які були розвинені у наступних спектаклях.

Найважливішим компонентом усіх конструктивістських вистав виступало саме мистецтво — радісне, впевнене, узгоджене, “конструктивне”. Нова сценографія відсувалася від “предметного натуралізму” та конструювала мовби відхилену предметність. У виставі “Смерть Тарелкіна”, яка була оформлена В. Степановою, усі речі зроблені з одного матеріалу, бо їхня формальна різновидність не повинна вражати глядача своєю індивідуальною формою. Адже справа не у речі як такі, а в праці з нею, котру повинні були демонструвати дійові особи. Щоб речі стали справді знаряддям акторського виробництва, а не форми, не просто декорацією чи бутафорією, — вони супроводжувались механічними пристроями, обертались, стрибали, перебудовувалися.

Конструктивістські принципи Мейєрхольд реалізував, застосовуючи до театру біомеханіку, взявши за основу дію. Його вистави будувалися на точності рухів, “економії виразних засобів”, швидкості “реалізації завдання”, “прагненні досягти максимальної продукції” — все те, у чому бачились ознаки часу, що пов’язувалося з характером модерного виробництва. Один із тогочасних критиків відзначав, що вистава “Рогоносець” відкинула жестикулятивне сміття, знайшла найпростіший, найекономічніший жест, що б’є у ціль. При цьому немає одноманітності, бо сюжетне мотивування диктує різноситуативне застосування жесту. Сюжет не має значення, оскільки стає тільки приводом до дії.

Актуалізація в авангардній художній свідомості ідей конструювання, категорій простору та часу, структури та руху — все це потягнуло за собою реформування сценічних рішень навіть у тих театрах, які не рвалися, подібно до театру Мейєрхольда, на передній край “соціально-ідеологічних битв”. Приклад цьому — Камерний театр. Він зберіг себе у ситуації, коли, здавалося, все йшло до “скасування” камерного. У театрі О. Таїрова оформлювали вистави О. Екстер, Г. Якулов, О. Веснін та брати Стенберги.



Василь Кандинський.
Композиція №6 (1915)



Василь Кандинський.
Розкачування (1925)



Казимир Малевич. Супрематизм (1916)

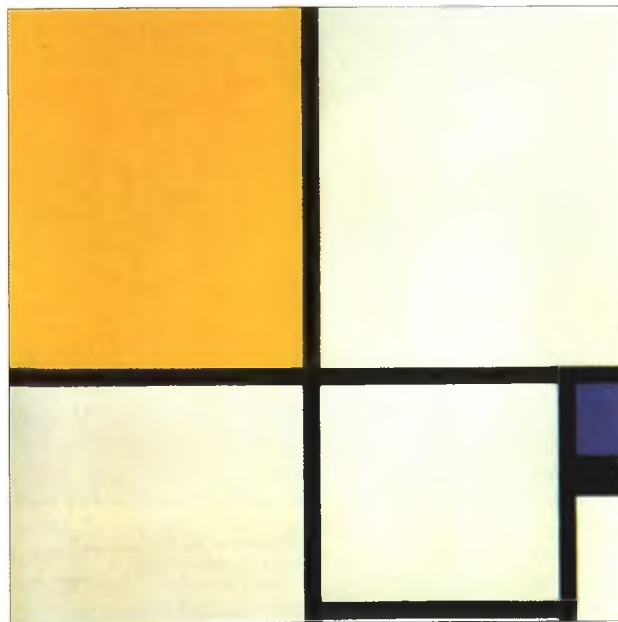
Ольга Розанова. Безпредметна композиція. Супрематизм (1955)



Вальтер Гропіус. "Баугауз" у Дессау (1926)



Казимир Малевич. Дівчата в полі (1928—1929)



Піт Мондріан. Композиція з синім і жовтим (1929)



Олександр Родченко.
Без назви (1919)

У театрі Таїрова вистава “Фаміра кіфаред”, поставлена у 1916 році і оформлена киянкою О. Екстер, вважалася його сценічним маніфестом. Кольорово-просторові досліди живописного кубізму дуже органічно отримали вихід у простір сцени, поєднуючи в собі умовність, декоративність та образність.

Наступна вистава, оформлена О. Екстер у Камерному театрі, — “Саломея” — знову стала подією. “Несамовита” Екстер, відмовившись від образотворчо-декораційних завдань, вирішувала завдання виразні. За допомогою “яскравих площин”, що перетворювались та трансформувалися на очах у глядачів, художник прагнув досягти живої увімкненості оформлення у сценічне дійство. Експресивна енергія ліній та кольору Екстер, розкіш її костюмів вражали глядачів.

Якщо О. Екстер дала рішення, побудоване на виразній та динамічній абстрактній кольоропластиці, то роботи Г. Якулова: декорації до “Обміну” П. Клоделя (1918 р.) та, особливо, “Жирофле-Жирофля” Ш. Лекока — це справжній театральний конструктивізм.

Театр дав конструктивізму першу можливість виявити себе у великих формах та вийти до широкої публіки для обговорення й пропаганди своїх ідей.

У театрі вперше почали здійснюватися мрії конструктивістів про цілісне, доцільно організоване матеріально-предметне середовище, про речі-знаряддя (або “апарати”). Театр конструктивістів моделював життя за зразком відчутної сучасності та майбутнього, що передбачалося, ставив завдання моделювати поведінку й діяльність людини в різноманітних ситуаціях. Це була спроба проектувати зразки нової поведінки, нового ставлення людини до речей, до зовнішнього світу; ставлення “людини-працівника” до “речі-знаряддя”.

Конструктивістами був акцентований інструментальний характер відношень до предметно-речового оточення. Найближчою метою проектування стає тут функціональний процес, в який включено людей (його учасників) та речі (середовище).

Набувши поширення у театрі, конструктивізм часто використовувався і як певний набір ходових прийомів, що вписували навіть малооригінальні рішення в актуальну стилістику. Але сутність в іншому: концептуальна реформа театру, пов'язана з конструктивізмом, значно збагатила його культуру.

Конструктивізм у проектуванні предметів побуту, текстилю, одягу

У концептуальних задумах “конструктивістів-виробничників” було не просто перетворення матеріально-предметного середовища, але й конструювання побуту. 1921 року було прийнято рішення реально приступити до втілення ідеї “виробничого мистецтва”. У ВХУТЕМАСі було створено “виробничі факультети”, на які з живописного факультету перейшли працювати Л. Попова та В. Степанова (текстильний), Лавинський (керамічний), О. Веснін (архітектурний), О. Родченко (металообробний).

“Виробничники” робили спроби пробитися в управлінські заклади та отримати замовлення в невеликих масштабах. Ідея полягала в тому, щоб проектувати зразки нових речей, експонувати їх, обговорювати

на професійному і споживацькому рівні, влаштовувати конкурси, а згодом найкращі, найцікавіші рішення реалізувати в промисловості. Спостерігаючи технічну відсталість країни, вони не розраховували на швидкі радикальні зміни, але їм здавалося, що необхідно, почавши з малого, отримати можливість на практиці демонструвати результати нового проектного підходу. З цією метою Попова та Степанова пішли працювати на ткацько-набивну фабрику. Їхній експеримент продовжувався близько двох років.

Ці майстри ввели в культуру текстилю новий пластичний світ — світ геометрії, натхненної живим почуттям та думкою художника. Досвід, набутий у роботі з кольором, формою, простором у живописі та графіці, перетворився на свободу поведінки з найпростішими ритмічними геометричними композиціями, з елементами просторової гри. Вони висловили своє відчуття сучасних форм.

У ті ж роки настанова на нове у поєднанні з агітаційними цілями призводила до того, що на тканинах замість квіточок та букетів з'являлися трактори, літаки, жатки, серпи та молоти — як і на агітфарфорі. Це сприймалося цілком природно, у зв'язку з висуненням нових ціннісних пріоритетів.

Але в текстилі конструктивісти не пішли шляхом прямого агітприкладництва. Вони не просто змінили одні образотворчі мотиви на інші, а запропонували продуману та цілісну пластичну систему. Їхні роботи стали ніби з'єднувальною ланкою між традиційними геометризваними малюнками (клітинка, смуга, горошок) та рослинно-квітковими.

У тканинних малюнках Попової та Степанової естетика доцільної організації, конструктивності, технологічності представлена чисто, відкрито та повнозвучно. Ця ясність, простота далекі від банальності, в геометричних симфоніях постає особливий світ кольоропросторовості.

Конструктивісти, що мали настанову на новий побут, не залишили без уваги і одяг. Першою почала займатись цією справою Л. Попова. Наприкінці 1921 року вона розробила “профодяг актора” (“льотчик”, “чекіст”, “агітатор”, “військовий робітник”) для студентів Мейєрхольда.

“Виробничники”, враховуючи зв'язок сучасного життя з розвитком промисловості та техніки, появу нових професій, розробили й новий тип костюма, в конструюванні якого виходили від специфіки фаху. При цьому демонструвалися способи пошиття костюма, його застібки та інші деталі, які можна було побачити під час роботи машини.

Степанову та Родченку як художників-конструктивістів особливо приваблював “функціональний костюм”. Вони залишили зразки конструктивного підходу до рішення такого костюма, що публікувалися у журналах 20-х років. Ідеї універсалізації костюма, конструктивної простоти, технологічної обумовленості форми актуальні також і в естетиці сучасного одягу.

Великий внесок у розробку як масового, так і індивідуального одягу внесла О. Екстер, яка тісно співпрацювала із щомісячним журналом нового художнього костюма “Ательє”. Розробляючи виробництво індивідуального костюма вона виходила з “типу людини”, а вже відповідно до цього шукала характер, форму, колір одягу. В 1923 році на Всеросійській художньо-промисловій виставці її зразки отримали премії, а критики оцінили їх як радикальний переворот у мистецтві одягу.

В. Татлін проектував прості, зручні, добротні зразки чоловічого та жіночого одягу, розрахованого на простих людей, схильних до природної, вільної поведінки. Стандарту піджака Татлін протиставив інший варіант універсального одягу — куртку, набагато демократичнішу, вільнішу від жорсткого піджачного верху. Розробив Татлін також універсальну куртку-пальто, що мала м'який непромокальний верх і дві змінні пристібки: для осені — фланелеву, для зими — хутряну. За вільного м'якого крою цього напівпальто низ його та низ рукавів були звужені для збереження тепла.

Конструктивісти як проектувальники одягу могли б зробити дуже багато, але такої вищої економічної потреби суспільства до випуску подібних оновлених форм одягу не було.

Настанова на “новий побут”, проте, стала загальною для новаторів-проектувальників. Для них принципово важливим було при конструюванні речі “інструментальне” ставлення до неї. У проект речі завжди закладалась змінність, рухливість, бо річ має брати участь у процесі діяльності (складане ліжко П. Галактіонова, крісло-ліжко Н. Соболева). Студенти О. Родченка проектували такі речі, як багатофункціональний похідний чайник-казанок з алюмінію (З. Биков), домашній складаний умивальник (А. Істратов), фотоліхтар зі змінним склом (Д. Заонегін).

Паризька виставка 1925 року принесла Родченкові міжнародне визнання. Для неї він зробив комплексний проект Робітничого клубу. З цього часу його праці та праці його учнів присвячені розробці типових, орієнтованих на масове виробництво комплексів обладнання. Наприклад, обладнання станції міжнародного автобусного сполучення (І. Морозов), збірно-розбірне обладнання для глядацьких залів, залів засідань та інших громадських місць (П. Галактіонов); обладнання річкового пароплава — будинку відпочинку (В. Пилинський); обладнання восьмимісного пасажирського літака з кріслами, що переобладнуються у спальні місця (П. Жигунов) та ін.

Цілісність, у якій виражені функціональність, геометричність, монтажність, комбінаторність, трансформованість, — ось образ конструктивізму 20-х років.

У 1922 році виникла група конструктивістів-літераторів, до якої увійшли Е. Багрицький, І. Сельвінський, К. Зелінський, В. Інбер та ін. Вона проіснувала до 1930 року. Їхній творчості були притаманні раціоналізм, штучна ущільненість мови, прагнення обмежити образотворчі засоби, введення «локальних прийомів» тощо.

Конструктивізм як рух проіснував у Росії недовго, приблизно десятиріччя. Його прихильникам вдалося реалізувати небагато з того, що було замислено. Однак його вплив та роль у культурі ХХ ст. виявилися значними. Восени 1922 року в Берліні було організовано виставку російських конструктивістів, яка мала широкий резонанс у художніх колах європейських країн. Л. Лисицькому та І. Еренбургу пропонують видавати в Берліні журнал “Річ”, мета якого — міжнародний огляд сучасного мистецтва. Цей журнал відіграв важливу роль у поширенні ідей конструктивістів на Заході.

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ



О. Екстер. Соломія. Ескі костюма

Ліричність, поетичність, декоративність українського авангарду

У ХХ ст. культурно-історичний процес у різних країнах має тенденцію до вирівнювання: мистецтво всіх народів переживає авангардистський період. Коли ми дивимось на твір авангарду, то насамперед звертаємо увагу на спільність художніх прийомів кубофутуризму або сюрреалізму, у межах якого виник твір, а потім уже на прояви національних традицій культури, на якій вихований автор: французької, української, російської, німецької чи будь-якої іншої.

У цьому плані український авангард — це передусім європейське мистецтво початку століття. Але на відміну від перенапруженого урбанізмом французького кубізму та італійського футуризму, важкого металу живопису московських кубофутуристів український авангард більш м'який, ліричний, поетичний, декоративний і тісно пов'язаний з народною творчістю колористичними пристрастями, пластичністю, ритмічною цілісністю. Наприклад, у зображенні міста, одного з основних мотивів авангардного мистецтва, у німецьких та італійських художників переважає мотив: місто — прокляте місце, яке нівечить і вбиває особистість. Особливість зображення міста в українському авангарді можна виразити словами О. Богомазова: "Місто б'є особистість, але воно таки може і викувати її" (з листа до дружини від 29 липня 1909 р.).

У картинах О. Богомазова "Трамвай. Вулиця Львівська у Києві" (1914 р.), "Базар" (1914 р.) динаміка ліній та форм у композиціях поєднує в собі швидкість і тісню міського життя з м'якою рухливістю польового ландшафту. За висотними будинками всеросійських банків ховаються хатки-мазанки. У картині "Пиво", де зображено міський куточок, біля похилої халабуди з написом "Пиво" застигли у терплячій позі чекання візник і понурий кінь — останні могики спокою серед метушні нового сторіччя. Коня, алегорію нерухомості, О. Богомазов намалював аморфною нерозчленованою плямою, він схожий на селянську іграшку і зображений ніби у дитячій спрощеній манері. У картинах О. Тишлера ми бачимо поетизацію міста, захоплення потужністю техніки, заводів і фабрик.

Зрима поезія, незвичайна любов виявляється в авангардистів у зображенні Києва — здається, що саме художні прийоми кубофутуризму покликані відобразити неповторну красу цього міста. О. Богомазов писав Київ, у своєму пластичному об'ємі виповнений такого прекрасного і розмаїтого глибокого динамізму, що вулиці тут впираються в небо, форми напружені, лінії енергійні, вони падають, розбиваються, співають і грають. Загальний темп життя ще більше підкреслює цей динамізм, надає йому, так би мовити, законної підстави і широко розливається навкруги, доки не заспокоїться на тихих берегах лівого Дніпра.

У живописі лівих художників Києва (О. Богомазов, О. Екстер, А. Петрицький, І. Рабинович) помітне місце посідають синьо-фіолетові гами. Можна з певністю вказати на спільне джерело їхнього фіолетового бачення: це від М. Врубеля, який полишив у Києві чимало своїх творів, а також від українського постімпресіоніста О. Мурашка. Під цим впливом Київ асоціювався з таким кольором навіть у поетів: "Мрії рушили на фіолетових поїздах", "У фіолетовій кімнаті, орожевленій світлом, квіти розквітли" (М. Семенко).

Особливістю українського авангарду є величезної сили емоційність. Слід відзначити, що підвищена емоційність, перехідна до ірраціональності, та трагізм характерні для українського мистецтва в цілому. Це, наприклад, виразно виявилось у самотньому варіанті українського бароко або у народній українській вишивці, яка будується на протилежному звучанні чорного і червоних кольорів, сполучення яких, на думку В. Кандинського, означає для слов'янських культур найвищу напругу людських сил, граничний трагізм життя. Ці риси в українській ментальності здебільшого визначались драматичністю історичної долі українців: відкритість їхньої території та вигідне географічне розташування зумовлювали постійні намагання загарбати Україну, змушували український народ відстоювати самотність власного духовного життя в тяжких умовах, часто під загрозою смерті або неволі.

Одним із джерел формування такого психологічного складу українців О. Богомазов вважає також природу України. "Там, на Півночі, пластичні форми живуть у напівсні, там чути приглушену боротьбу, застигли страждання, покору, тоді як під ясним промінням нашого сонця боротьба сягає пристрастних поривів, трагізму, всерадісного сміху і тихої поетичної журби. Тут форма стає і повною... Тут барва виповнена музичного акорду, там — тихий боязкий шепіт. На Півночі динаміка ліній більш горизонтальна, тоді як на Україні вона всебічна і

перебивається вертикальними лініями (тополі, гори і т. ін.). Все це сильніше впливає на глядача, вражає, не дає, мабуть, можливості так легко зосередитися, розважає увагу своїм багатограним пориванням, але й водночас творить неймовірну красу". (З промови О. Богомазова на Першому з'їзді діячів українського пластичного мистецтва: "Відродження". — 1918 р. — 12 червня.) Український пейзаж вимагає для свого розкриття в мистецтві іншої ритміки, іншої пластики.

Все, про що йшлося вище, хотілося б продемонструвати на прикладі "сценічних конструкцій до трагедії", створених О. Екстер у 1925 р. Задум не призначався для конкретного спектаклю, більше того, він не був пов'язаний ні з якою конкретною п'єсою. Екстер розробила деяку універсальну установку, в якій можна було грати трагедії різні, трагедії взагалі. Авангард часто шукав виразу абсолютного, сучасного духу, на позначення відчаю трагедії, Всесвіту, істини тощо.

Пластика будується на одночасності двох активних тем: горизонтальних бантин, що розходяться променями від двох широких маршів сходів, та вертикальних арок, що постають на їхньому шляху. Теми ці не просто одночасні, вони ніби пронизують одна одну, одна породжує розвиток другої. Це виражено не тільки принципом конструкції — зіткненням горизонталей та вертикалей, але й кольором. Горизонтальна система червона, арки ж чорні із золотими контурами. Жодних відтінків, переходів, рефлексів. Кожна з тем не бажає відступати. Обидві теми лунають з однаковою інтенсивністю, чіткістю, могутністю. Екстер створює воістину трагічну пластичну ситуацію.

Якщо ми візьмемо творчість провідного абстракціоніста ХХ ст. К. Малевича, який народився, виріс і здобув початкову художню освіту в Києві, то також побачимо в його супрематизмі відгомони традицій української культури.

Його селянський цикл (1928—1932 рр.) примушує згадати безкраю широчінь українських полів, усіяну блискучими плямами кольорового вбрання людей, що працюють там. Циліндроподібні геометричні форми фігур горять найяскравішим, дзвінким світлом супрематичного живопису. І в самому супрематизмі К. Малевича на відміну від інших течій абстракціонізму — геометричного (пластичного або логічного — П. Мондріан), головне в якому — рівновага асиметричних площин і ліній, або ліричного (В. Кандинський), який заснований на символіці кольору і психологічному впливі його на особу — звертають на себе увагу такі риси, як виявлення енергетичної природи кожного кольору, його чистота, локальність, незвичайна динаміка площин, що мчать у космічний простір, і строгість, що згоряє у найяскравішому "вогнищі" космічних променів. Якісна зміна самої матерії співзвучна таким особливостям української культури, як підвищена емоційність, експресивність, драматизм, прагнення до повного самовираження.

Концепція безпредметного мистецтва О. Екстер базується також на існуванні вихідного енергетичного ядра, яке, вибухаючи, створює безліч форм — прямокутних і округлих. Підвищена емоційність — свідчення на диво живого сприйняття світу і, в принципі, не має значення, в яких формах вона виявляється: конкретних або абсолютно абстрагованих, геометричних.

Українські народні традиції представлені в авангарді не в простих фольклорних запозиченнях, стилізаціях — цього немає, а у виразній і ритмічній мові кольорів, сполученні кольорового ритму з лінійним, у колористичних пристрастях (наприклад, діалог червоного й чорного у О. Екстер). Палітра гуашей, ескізів до театральних постановок Екстер чи картин Богомазова інтенсивна, з рішучими колористичними зіставленнями, що подає кожен колір дзвінко, локально, наділяє його енергією і силою, але в той же час дуже культивована, якась навіть аристократична. Дуже любила Екстер чорний колір. Він у неї завжди насичений, глибокий, активний і просторовий, він притягує до себе, залучає в себе. Чорним вона володіла віртуозно, ніби знала якісь його таємниці, його магію. У Екстер і Богомазова ми бачимо незліченні градації зеленого, сіро-блакитного. Паризькі художники відзначали слов'янський характер живопису О. Екстер.

В усіх своїх конструкціях для театру вона завжди використовувала дерево — чисте, відкрите у своїй фактурі і фарбоване. В розрахунок, безумовно, входили асоціації з дерев'яним помостом для вуличних вистав, з тією ж сценою комедії дель арте. Але перш за все художникові імпонував цей матеріал тому, що в ньому жило дихання стародавнього ремесла. Конструкції з дерева завжди здавались зробленими руками, обструганими, пофарбованими і збитими незадовго до спектаклю.

У Екстер, попри весь аристократизм її мистецтва, у Богомазова, незважаючи на його теоретичні знання, та в інших авангардистів було щось від істинних народних майстрів: вітальність, інтуїція, але понад усе — невміння ділити саме мистецтво на високе і другорядне, прикладне, щось робити в ім'я високих цілей, а щось — для грошей. Ескізи костюмів до спектаклів, кераміка Екстер — найвищого художнього рівня. Анрі Массон в "Радощах живопису" зауважив, що колись художники "абстрактні", "нефігуративні", "супрематисти" називалися просто гончарами, вишивальниками, рисувальниками шпалер і насправді були ними.

Ця традиція блискуче виявляється і в сучасному українському авангарді. На виставці О. Бабая та О. Бородая "Відродження України", показаній навесні 1992 р. в Національному художньому музеї України в абстрактні композиції дуже цікаво були введені предмети сільського побуту, що були в ужитку: колодязний журавель, зітканий килимок, розмальована дуга для запрягання коней та ін., які викликали численні асоціації стосовно одвічних зв'язків сучасного мистецтва з культурою пращурів.

Хотілося б виділити ще одну самобутню рису українського авангарду — декоративність. Витоки декоративності в українському мистецтві, на наш погляд, походять від особливостей слов'янського православ'я, коли християнство, прийшовши з Візантії, під впливом поганських традицій засвоювалось не стільки з погляду ідей, скільки з погляду християнських звичаїв, обрядовості, символіки, естетичного оформлення відправ. Величні храми Київської держави, їхні мозаїки та фрески, патетичність і мальовничість культових споруд козацької доби, блискучий колір писанок, символічна мова вишиванок мають своє продовження в авангардному мистецтві.

Французький кубізм, німецький експресіонізм, італійський футуризм використовували колір здебільшого для підкреслення фактури, матеріальності предметів або виразу стану. Колористичних багатств світу ми не побачимо в їхніх творах. У барвах картин українських авангардистів живе природа рідних країв, її емоційне сприйняття. Наприклад, серія картин "Пилярі" О. Богомазова виповнена гарячим подихом літа. Жовто-оранжево-червоні гами землі, зображень людей сперечаються з небесною блакиттю. Пилки художник намалював різнобарвними, включивши їх як активних учасників у кольорову гру. Переривчастість кольору розроблена з математичною точністю, що означає злагодженість робочого ритму. Сполучення кольорових горизонтальних пилко і дошок з вертикальними кольоровими площинами споруди, лісу, людських фігур створює неповторну декоративність картини.

Якщо ми візьмемо кубофутуристичний або конструктивістський період творчості О. Екстер, ми також побачимо непереможну декоративну основу. Теоретики конструктивізму категорично відкидали все, що не могло бути супутником конструкції. Ніяка декоративність не допускалася, виключалася навіть думка про неї. Ідеолог чеського конструктивізму Карл Тейче у статті "Конструктивізм та ліквідація мистецтва" так і писав: "Конструктивізм не цікавлять форми, його цікавлять тільки функції." Функціональність, утилітарність — безперечно, на цьому чимало будується в конструктивістській сценографії Екстер. Чимало, але не все. Пластичність, ритмічна цілісність, гармонія вертикалей і горизонталей — це в її декораціях не від конструктора, а від художника, що увібрав у себе традиції українського мистецтва. У конструкціях Екстер бачила новий декоративний смисл, всіляко його акцентувала. Вони здебільшого кольорові. Причому в конструкціях Екстер площини кольоровими були рідко — найчастіше за все колір концентрувався в лініях — різноманітних перекладах, опорах, вузьких драбинах, скосах. Проте середовище виявлялося колористично насиченим, незвичайно інтенсивним. Для Екстер зіставлення або протиставлення двох кольорових ліній — подія глибокого художнього смислу. Слід зазначити, що в творах Екстер і конструктивність, і декоративність мають однаковий художній смисл і однакову силу виразу, жодна не переважає над іншою.

Як свого часу канони кубізму не позбавили живопис Екстер декоративності, не заглушили в ній народної карнавальної основи, так і в конструктивізмі присутня декоративність.

У кінці 20-х років Екстер проектує декорації для цілого ряду ревію, оперет, циркових вистав. Вони всі різні. І всі подібні в одному: художник пропонує багатоваріантну, відкриту для дії систему, розраховану на імпровізацію і на будь-які непередбачувані повороти гри. Декорації Екстер складаються із системи горизонтальних і нахилених площин, драбин, що об'єднують їх. Перехід дії з одного просторового рівня на інший означає і якісні зміни характеру дії.

3 історії українського авангарду

Термін "український авангард" ввів паризький мистецтвознавець Андрій Након для виставки *Tatlin's Dream*, яку було організовано в Лондоні у 1972 році. Тоді Захід вперше побачив роботи світового

рівня невідомих авангардистів України — Василя Єрмилова та Олександра Богомазова. І це примусило згадати відомих майстрів, за походженням, вихованням та національними традиціями пов'язаних із Києвом, Харковом, Львовом, Одесою: К. Малевича, Д. Бурлюка, О. Екстер, В. Татліна, А. Петрицького, О. Хвостова-Хвостенко, О. Тишлера, І. Рабиновича, П. Челищева.

Історію авангардистських рухів ХХ ст. в Україні та Росії можна поділити на два періоди. Перший охоплює 1907—1914 рр., і джерела його слід шукати в середовищі митців українського походження. На жаль, Перша світова війна перервала цей блискучий інтелектуальний злет.

Другий період розпочався наприкінці 1917 року, коли стався вибух творчих сил в усіх галузях мистецтва: архітектурі, графіці, малярстві, літературі, театрі. Зіткнення українських митців із зразками європейських естетичних рухів спонукали їх замислитись над своїми уявленнями про мистецтво взагалі та визначити ставлення до передової тенденції модерного мистецтва. Художнє життя в Києві, Харкові, Одесі, Львові, звісно, поступалось північним столицям, де народились такі "фундаментальні" авангардистські течії, як неопримітивізм, супрематизм, конструктивізм. Однак Україна відіграла значну роль у формуванні авангарду.

В основі пошуків українських художників-новаторів лежав досвід шкіл Франції, Німеччини, Італії. У той же час їхня творчість генетично була частиною саме української культури — без її традицій це мистецтво уявити просто неможливо. Причому це стосується не тільки українських художників, але й тих, хто в різні часи жив і творив в Україні, — О. Архипенко, В. Татлін, О. Шевченко, О. Тишлер, К. Малевич, В. Кандинський та ін.

Вже в 1910 році О. Екстер публікує в київському журналі "Мистецтво" статтю про кубізм. У тому ж році, спочатку в Одесі та Києві, а потім вже в Петербурзі та Ризі відбувся перший широкий показ вітчизняних авангардистів. Швидка реакція Екстер, Архипенка, Бурлюка та Іздебського на кубізм Пікассо пояснювалась і тим, що в 1910-х роках художнє життя в Україні було напруженим і сприйнятливим до всього новітнього. У 1913 році Олександр Богомазов також здійснив перехід у кубофутуризм.

До Богомазова і Екстер потягнулась київська молодь, і вже в 1914 році було створено групу "Кільце". Її виставки мали величезний успіх бо на той час Олександр Архипенко став у Парижі першим скульптором-кубістом, а Екстер вже внесла в кубістичну монохромність багатоколірну палітру.

З початком Першої світової війни мистецьке життя в Києві слабшає. А вже у 1918—1919 рр. київський авангард переживає розквіт. До Києва з голодної Півночі посунула інтелігенція. Відкриваються театри, клуби, виставки, нові журнали. Працює Українська Академія мистецтв. Ліві художники вперше виявилися потрібними державі: за ініціативою А. Луначарського їх було залучено до створення революційного агітпропу. Взимку 1919 року десятки майстрів прикрашали місто до призначеного на 3 березня Дня Червоної Армії. К. Редько згадав В. Чекригіна і І. Рабиновича, П. Челищева й А. Петрицького, О. Тишлера, С. Нікритіна, Ф. Кричевського, Г. Нарбути, О. Екстер і В. Мелле-

ра. В агітпроп вкладався широкий спектр світової культури. Київ 1919 року, наче зібравши весь свій тисячолітній культурний досвід, піднісся на світовий щабель культури.

У 1918 році О. Екстер створює студію декоративного мистецтва, де викладає світову конструкторську сценографію. У кінці 1919 року вона переводить в Одесу першу школу абстрактного мистецтва для дітей, в якій розробляється прогресивна методика навчання. Екстер займалась перш за все вихованням особи художника, в кожному своєму учневі бачила індивідуальність і намагалася зберегти її, не дати розчинитись у загальниках, загубитись у потоці шукань.

Наприкінці 1919 року політична ситуація в Києві ускладнюється. За півроку (вересень 1919 — червень 1920) Київ беруть з бою петлюрівці, денікінці, червоні, білі, поляки з петлюрівцями і знову червоні. Культурні діячі розбіглися чи не по всьому світу: Екстер — в Одесі, Богомазов — вчитель сільської школи в Боярці. Столицею України проголошено Харків.

Новий спектр художнього життя авангарду пов'язаний з відродженням Київського художнього інституту, з ректором І. Вороною, талановитим організатором та мистецтвознавцем. У 1922 році сезанніст Л. Крамаренко запрошує О. Богомазова до керівництва майстернею станкового малярства. В інституті вирішено навчати на педагогічному факультеті цілком у “богомазівському” дусі. Студенти малюють натуру у широкому спектрі “ізмів” — від натуралізму та імпресіонізму до кубізму, футуризму, супрематизму, примітивізму, експресіонізму. З цього часу розпочалося (раніше там переважали художники сецесійного напрямку) кубофутуристичне відродження підупалого було інституту, який стане з приходом В. Татліна, В. Пальмова, К. Малевича, Тарана, О. Усачова — українським “Баугаузом”.

Протягом бурхливих років становлення і розвитку українського авангарду великою мірою виявили себе К. Малевич, М. Бойчук, М. Синякова та багато інших. Е. Прибильська і Н. Давидова організували ще два центри авангардного мистецтва: села Вербівка (Київщина) та Скопці (Полтавщина). Тут за ескізами супрематистів у 1915 році сільські майстри робили вишиванки та килими.

У 1920 році сталися кардинальні зміни в театрі. Режисерські новації Л. Курбаса на сцені драматичного театру відбулися завдяки конструктивістському оформленню А. Петрицького та Хвостова-Хвостенко. Наприклад, у 1928 році було поставлено оперу “Турандот” Дж. Пуччіні. Художнє оформлення здійснив Петрицький, який придумав феєричні декорації; пародійні засоби наближували його до народних вуличних дійств...

Здається, що історія українського авангарду не така вже й довга, однак скільки існує різнобічних талантів, скільки представників цієї течії, які вони по-своєму неповторні та різноманітні!

Визнаним лідером українського авангарду є О. Богомазов — фундатор національного кубофутуризму. Він народився 26 березня 1880 р. у селі Ямполі Харківської губернії. У 1911 році закінчив Київське художнє училище (вчився у В. Менка, О. Мурашка, І. Селезньова). Ще в 1908 році почав брати участь у виставках, а в 1914 році він був організатором та учасником виставки “Кільце”. Відомо, що цілеспря-

мованість, самостійність мислення і сила духу завжди були невід’ємними рисами характеру Богомазова. Уже в останні роки навчання в художньому училищі виявилось захоплення молодого митця імпресіонізмом. До нас дійшли чудові портрети майбутньої дружини художника, виконані в цей час. Наступний етап творчості Богомазова значною мірою формувався під впливом скандинавського модерну, про що красномовно свідчать вишукані рафіновані твори, створені у Фінляндії (1911 р.). Незабаром він стає провідним майстром кубофутуризму.

Послідовність творчих переконань Богомазова виявилась у його прагненні до аналітичного розкладу форми, що завершується художнім синтезом. Відома картина “Трамвай. Вулиця Львівська у Києві)” — це гримлячий від руху трамваю “сонячно-весняний” шлях: поспішають навипередки із сонцем люди, тягне мотузок собака, чітко звучить цокіт копит. Будинки, трикутники й трамвай (саме на ньому загострюється увага) поспіль розносять звістки про прихід нової епохи, де зростають швидкості і зменшуються простори.

У роботах “Ліс. Боярка”, “Портрет доньки” художник намагається знайти об’єктивні закони перекладу емоційного впливу предмета зображення на картинну площину.

Живопису Богомазова притаманні вишукана заокругленість ліній, свобода побудови площинної поверхні картини, схематичне зображення предметів, динамічна напруженість фігуративних елементів.

У своїй подальшій творчості Богомазов послідовно розвивав саме кубофутуристичні традиції, збагачуючи їх новими знахідками. У другій половині 20-х років він працював над проблемами колориту, шукаючи закономірності співвідношення локально забарвлених кольорових плям на площині. Яскравим прикладом творчих розробок Богомазова є картини “Правка пилок” (1927 р.), “Праця пилярів” (1929 р.) та ін.

Богомазов уважав, що завданням митця є не передача вигляду предметів у їхніх фізичних межах, а вияв у картині якісних ознак предметної маси. Художник — не копіїст, а організатор площинної поверхні картини, яка є живим організмом, а не застиглою ілюстрацією. Живопис пов’язаний з природою внаслідок спільного діалектичного руху.

Митець передає якості маси через кольори. Живописний колір визначається органічним станом маси, а не забарвленням її поверхні.

У 1914 році в селі Боярка Богомазов написав трактат “Живопис та елементи”. У цій праці він простежив генезис художньої форми, що народилася від моменту руху первісного елемента — крапки. Звертаючись до елементів живопису — лінії, форми, живописної маси, середовища, він оперує цими поняттями, розуміючи їх у динаміці, аналізуючи малярство як складну систему, що поступово змінюється, живе за своїми законами. У трактаті вперше розглядається ритм не лише як кількісна, але й як якісна категорія, і це стало новаторським відкриттям художника.

Другим відомим представником українського авангарду була Олександра Олександрівна Екстер (06.01.1882, м. Білосток Гродненської губернії — 17.03.1949, Париж). У 1901—1903 та 1906—1908 рр. відвідувала Київське художнє училище. Наприкінці 1900-х років стає актив-

ним членом авангардистської течії, бере участь у багатьох виставках Києва, Петербурга, Москви. З 1908 року починає регулярно відвідувати Париж, підтримує дружні стосунки з кубістами та футуристами. Завдяки своїм широким контактам на Заході вона сприяє поширенню ідей сучасного мистецтва в Україні та Росії. Перед Першою світовою війною жила в Києві, працювала в стилі кубофутуризму. Згодом починається зв'язок художниці з театром — у 1920—1924 рр. вона живе в Москві і працює в Камерному театрі. У цей час в її творчості з'являються інтерес та нахили до конструктивізму. О. Екстер віддала данину всім напрямам українського авангарду — від кубізму до конструктивізму. Вона — учасниця багатьох виставок як у нас, так і на Заході. Створила безліч неповторних робіт, серед яких — “Безпредметне”, “Міський пейзаж (композиція)”, “Кольорова конструкція”, “Місто Київ” та ін.

Перші кубістські спроби О. Екстер належать до кінця 1910 — початку 1911 року, тобто часу, коли французький кубізм вже повністю виявив себе. Її приваблювало в кубізмі майже все: можливість побудувати форму, не вдаючись до якихось ілюзійністичних засобів, відчуття її й передбачити без допомоги світла чи перспективи; у найрізноманітніші способи трактувати цю форму і відчувати прихований нею об'єм; її приваблювала розкутість, з якою художники-кубісти бавились елементами предметів, фрагментами речей, і свобода, яку вони надавали зображуваному; звабливими були й проголошені кубізмом перспективи пізнання матеріальності світу, законів його ритмів і тайн, його просторових виявів.

Єдине, з чим важко було погодитись Екстер, що викликало в неї сумніви і що вона не могла підтримати, — це ставлення кубізму до кольору. Вона захоплювалася стихією народного мистецтва: українським живописом, вишиванками та керамікою. Знаменно, що фольклорні імпульси її творчості даються взнаки в момент її приходу до кубізму. Саме цим імпульсам кубізм Екстер зобов'язаний духом живописної свободи, специфічною розкутістю. Кубізм із особливою гостротою примушував художницю замислитись і по-новому усвідомити первісну суть таких категорій живопису, як колір, його відтінки, маса й щільність, як лінія і площа... Відповіді на ці питання Екстер віднаходила саме в українському народному живописі. Ми бачимо такі властиві українським розписам і вишиванкам поєднання протилежних тонів: білого й чорного, червоного і зеленого, синього та жовтого. Але подібні напружені поєднання не звучать кричуще і різко, бо разом із ними майже завжди вводяться також послаблені тони — блакитний, оранжевий, коричневий. Вибухи кольору — характерна особливість письма Екстер.

Звичайно, колористичний зміст у художниці набуває такого значення та виразності ще й тому, що на нього “працюють” усі інші компоненти твору, передусім малюнок. Попри всю кольорову розкутість, у Екстер насправді немає відтінків, не поєднаних з лініями, немає зруйнованих кольором площин — вони несуть його легко і вільно навіть тоді, коли художниця надає барві ясно відчутної маси, навмисно акцентуючи її матеріальність.

Ще один відомий художник українського авангарду — Анатолій Галактіонович Петрицький (31.01.1895, Київ — 06.03.1964, Київ). Маючи багатогранний талант і величезну працездатність, він творив чудові театральні декорації, розписував стіни будинків, малював тематичні картини, портрети, пейзажі, ілюстрував книжки, займався художнім конструюванням, у кожній галузі залишивши по собі довершені твори, які не раз ставали видатною подією в українському мистецтві.

Роки молодості А. Петрицького збіглися з молодістю пореволюційної країни. Життя буяло! Було голодно й холодно, але могутня енергія оновлення запалювала всіх непереможною жадобою дії. Активний і запальний Петрицький перебував у гущі мистецького процесу — працював багато, до самозабуття.

Столицею України тоді був Харків. Сюди звідусіль збиралися творчі сили, організовувалися різноманітні творчі групи, в яких виникали запальні дискусії, суперечки. Йшов активний процес пошуків і утвердження нового. Гриміла слава реформатора театального мистецтва Леся Курбаса. Широку популярність завойовували твори українських драматургів. Зростала письменницька когорта, в сузір'ї якої з'являлися все нові й нові імена.

Театральні режисери Л. Курбас та Г. Юра звернулися до творчості Софокла, Мольєра, Ібсена. Молоді творці прагнули внести у мистецтво енергію революційних поколінь, покликану до життя п'янкою молодістю. Театральну виставу вони уявляли собі як синтез мистецтва, як гармонійну споруду, поєднання пантоміми і словесної драми, пластики та музики. За таких умов від художника-декоратора вимагалось знайти нові художні засоби. Петрицький шукав їх і знаходив. Він переніс на сцену насичену живописом пульсуючу графіку, лаконічні архітектурні форми. “Жодної зайвини на сцені!” — таким був девіз Петрицького. Він по-справжньому жив театром...

У 1922 році Петрицький поїхав до Москви. Московський період знаменний не так театральними працями, як живописними полотнами (“На барикадах”, “Шахтарі”, “Інваліди”).

Після повернення в Україну художник стає вже досить популярним. В цей час Петрицький працює над портретами. Якимось блискавичним імпульсом він осягав своєрідність людини і, відповідно, знаходив засоби до її відтворення. Із суми багатьох вражень народжується цілісний образ, який художник переносить на полотно чи папір за допомогою ліній, форм, кольорів. Він відкидав фотографічну ілюзорність. Наприкінці 20 — на початку 30-х років Петрицький створив велику серію живописних та графічних портретів своїх сучасників — діячів української культури (більш ніж 150 творів), яка експонувалась 1932 року в Харківському будинку літераторів — “Будинку Блакитного”, а потім мала вийти як альбом у харківському видавництві “Рух”. Але жорстока хвиля сталінських репресій, розпочавшись у 1933 році, захопила багатьох із портретованих і зробила неможливим друк цього альбому. Під загрозою звинувачень у політичній неблагонадійності та формалізмі опинився і сам Петрицький. Більшість портретів цієї серії було знищено, деякі безслідно зникли або загинули під час війни.

У портретах, створених А. Петрицьким, немає навіть тіні офіціозності. У них відчувається дружня розкутість художника у відношенні до

своїх моделей, артистичне оперування пластичними виражальними засобами, які дозволяють відчутти образ у широкому контексті життєвої ситуації та сприяють передачі особливостей творчої природи моделі.

Головні художні прийоми Петрицького — динамічність композицій, лаконізм та наповненість живописних рішень — зумовлені прагненням узгодити репрезентативність подання моделі з відчуттям її внутрішньої активності та свободи і дають змогу художникові виражати характер людини в тісному зв'язку з часом. Основним мотивом його творів того часу стає велич і цінність людського духу.

З 1925 року Петрицький працює над серією полотен на міські теми. В них він добре передає ознаки стрімкої, розбурханої пристрастями епохи, що виявлялося в ритмічній організації композиції, у живописній манері, в динамічному характері малюнка ("Харків уночі"). Природа міста зображена також у драматичному напруженні через сполучення вертикальних та горизонтальних ліній.

А. Петрицький — романтик по натурі, і він не задовольняється звичайним, буденним, вже відомим, а шукає виходу в світ нового, досі не баченого. Він хоче показати красу життя в усій його величі. У центрі кращих його творів — людина, саме людина, що бореться за своє визволення та краще майбутнє. Тема народу й декоративні принципи народного мистецтва стають надійною основою тяжіння до монументальних форм, притаманного творчості Петрицького. А творчість його — яскрава, національна, українська.

М. Бойчук та його школа

Народився М. Бойчук у селі Романівці на Західній Україні 30 жовтня 1882 року, в багатодітній селянській родині. Мистецтво почав вивчати 16-річним юнаком у Промисловій школі Львова. Далі — студія в Краківській академії мистецтв, яку закінчив 1905 року. До 1907 року продовжував навчання в Мюнхенській академії мистецтв у Франца фон Штюка, того самого, котрий навчав В. Кандинського і П. Клеє. На стипендію від митрополита Андрія Шептицького відвідав деякі міста Італії — Венецію, Падую, Флоренцію, Мілан, де ознайомився із багатотисячними мистецькими традиціями.

У 1911 році приїхав до Львова, де вже другий рік працював музей національного мистецтва, створений на базі церковного музею, основу якого склали старі українські ікони, рукописи, стародруки. Бойчук став наглядачем експозиції, але ненадовго. Успіх його праць на виставці в Салоні Незалежних у Парижі 1910 року сприяв визнанню його як видатного митця нового візантійського стилю і знавця середньовічних розписів. Його запрошують до Києва реставрувати старовинні фрески та мозаїки.

Мистецькі погляди М. Бойчука формувались на зламі століть під впливом тогочасного стилю модерн, що захоплював і надихав творчу молодь усієї Європи. Він прагнув створити свою концепцію відродження усіх видів українського мистецтва починаючи з архітектури. Для цього, вважав художник, необхідно зібрати здібних чоловіків і працювати з ними, прикрашаючи церкви та інші громадські будівлі, виконувати фрески й мозаїки, вирізати на дереві та камені, ліпити з

глини горщики і вази, малювати темперою образи. А дівчат залучати до вишивання, виготовлення мережив, килимів. Прагнення Бойчука перетворити все середовище мешкання свого народу пов'язане із загальноєвропейським рухом, спрямованим на пошуку великого стилю. Подібно до Г. Нарбута та інших українських митців, чий становлення припало на кінець XIX — початок XX ст., він поєднував європейську культурну орієнтацію з відданістю завданням національно-культурного відродження.

Його спроби створити національну школу живопису спиралось на селянське походження, почуття національної ідентичності, глибокої поваги до традицій свого народу.

Прагнучи впровадити в мистецтво нову емоційність, він особливо захоплювався спонтанністю та експресивністю наївних мистецьких форм. На відміну від тогочасних російських неопримітивістів, що орієнтувались переважно на міський лубок, інтерес Бойчука до народної творчості ґрунтувався на вивченні фольклору, а також київської і галицької іконографії. Використовуючи у своєму малярстві "примітивістські" засоби, Бойчук творить спокійний, лагідний, упорядкований світ.

Його метою був пошук Великої Традиції, архетипних моделей української культури, що можуть бути відкриті лише на підставі вивчення минулого. У своїх лекціях, публічних та приватних дискусіях з авангардистами, з їхньою естетикою "розриву з минулим" він підкреслював, що нема нічого нового під сонцем, найновіше це те, що найбільше забуте.

У ті роки важливою проблемою розвитку художнього процесу в Україні був пошук сучасного національного стилю. Серед творчої інтелігенції вона розглядалась по-різному. Одні бачили її вирішення у зверненні до української теми в мистецтві — зображенні національного типу, картин української природи, давньої архітектури, національної символіки, мотивів орнаменту. Інші — у створенні варіанта українського модерну. Бойчук вважав, що виявлення національної форми по-справжньому пов'язане не стільки з сюжетом, скільки з його композицією, колористичним звучанням. Проблему національного стилю він пов'язував з давньоруським мистецтвом, з православ'ям, що відіграло таку важливу роль у становленні культури візантійського кола. У візантизмі він вбачав і національні корені українського мистецтва, від них і відштовхувався.

Поряд з уже відзначеним впливом українського фольклору та візантійських традицій художник чимало взяв із ґрунтового вивчення асирійського, єгипетського, греко-римського мистецтва. У Мюнхені та Парижі він познайомився із символізмом, фовізмом, кубізмом, експресіонізмом та іншими напрямками. Однак Бойчука не цікавили пошуки новизни заради самої новизни, розрив з основними законами мистецтва, стрибки в майбутнє. Приглядаючись до експериментів інших, він обрав свій власний шлях. Його ідеалом стало монументальне мистецтво.

Бойчук не лише пов'язав українське мистецтво з мистецькими ідеалами Західної Європи, з вимогами сучасності, а й відновив перервану лінію еволюції українського мистецтва.

Монументальне мистецтво не обмежувалось виключно церковним малярством. Воно прийняло нові засоби, нові канали контакту з масами глядачів — через розписи громадських споруд, театральних залів, будинків культури, через станковий живопис.

Бойчук та його учні розписали Луцькі казарми, селянський санаторій Хаджи-Бей, що на березі Чорного моря, та Червонозаводський театр у Харкові. Особливо цікавими були розписи Бойчука і найближчих його учнів у новозбудованому Червонозаводському театрі. У 1933—1934 рр. були розписані його велике і мале фойє. Фрески М. Бойчука “Свято врожаю” та В. Седляра “Індустріалізація” площею 25 м² кожна містилися на стінах великого фойє. І. Падалка виконав фреску “Відпочинок”, О. Павленко — “Фізкультура і спорт”. Ці менші фрески (по 14 м²) прикрасили мале фойє. Після арештів Бойчука, Седляра і Падалки фрески спочатку було закрито, а потім знищено.

Бойчук працював і як театральний художник. Ця сторона його творчості маловідома, оскільки ескізи не збереглися, а кількість фотознімків обмежена. Разом із Л. Курбасом він працював на молодотeatрівській сцені над трьома виставами. В ескізах до вистави В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” він свідомо нівелював усі прикмети побуту. Це настроювало глядачів на “космічний” масштаб подій і водночас примушувало відчувати й “космічний холод” експерименту, який проводився перед їхніми очима. Відмова від традиційного оформлення павільйону, широке застосування сукон, використання суворої гами кольорів — все це було новим для українського декоративного мистецтва, відповідало пошукам європейської сценографії.

Починаючи з 1929 року, так званого “року великого перелому”, ставлення до бойчукістів у СРСР змінилось. Ярлики, які їм навішували, залежали від чергових завдань політичних кампаній. Бойчукістів звинувачували в “релігійності” їхнього мистецтва, в націоналізмі, формалізмі, “буржуазно-куркульській спрямованості” творчості. У 1936 році художника заарештували. В останній раз Бойчука бачили біля руїн Михайлівської церкви, куди він нерідко приводив своїх студентів, викладаючи візантійське мистецтво. 16 липня 1937 року М. Бойчука разом із групою його учнів було розстріляно.

Формально митця реабілітували у 60-ті роки. Але лише в 1991 році у Львові вдалося організувати його першу за 70 років ретроспективну виставку і видати каталог.

Школа бойчукістів залишила глибокий слід не лише в монументальному мистецтві, пов’язаному із архітектурою, але й вплинула на декоративно-прикладне мистецтво і народні промисли. У кераміці в цьому напрямі працювала О. Павленко, в килимарстві — Г. Колос та І. Падалка. Високого мистецького рівня у графіці досягли О. Сахновська, С. Налепинська-Бойчук, О. Довгаль, В. Седляр, Т. Бойчук, М. Котляревська та ін. У станковому живописі бойчукісти досягли значних успіхів: у них чудова монументальна врівноважена композиція, вишукана ритмічність ліній, теплий і м’який колорит, щось дуже відчутне і специфічне — подібно до української народної пісні.

Незважаючи на обставини, в яких працював М. Бойчук, його творчість та школа належать до визначних явищ світового мистецтва.



Варвара Степанова. Ескіз тканини (1924)



Любов Попова. Ескіз тканини (1923—1924)



Варвара Степанова. Ескіз спортивного костюма (1923)



Олександр Богомазов.
Ліс. Боярка (1914)



Олександр Богомазов.
Трамвай. Вулиця Львівська
у Києві (1926)



Олександр Богомазов.
Портрет доньки (1928)



Олександр Богомазов.
Праця пилярів (1929)



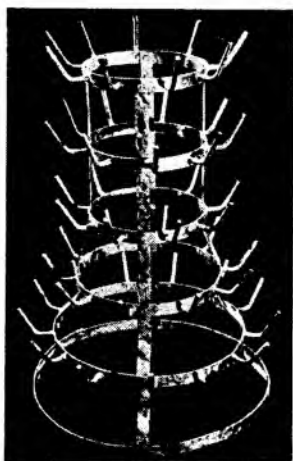
Олександра Екстер.
Ревю (1930)



Анатолій Петрицький.
Харків уночі (1927)

Всесвітньо відомим скульптором став українець Олександр Архипенко (1887—1964). У 1908 році він переїхав до Парижа, зблизився з Пікассо, Браком, розробив і втілював принципи кубізму в скульптурі. Потім він перебрався в Берлін, де відкрив художню школу, а з 1923 року жив у Нью-Йорку. У скульптурі "Оголена, що стоїть" (близько 1921 р.) обличчя, груди та стегна жінки не виступають, а поглиблені в матеріал, демонструючи новаторський підхід Архипенка до скульптури. Відмовившись від класичного розуміння форм, він зобразив опуклості за допомогою западин. Скульптор створив жіноче тіло в геометричних формах і надав йому ілюзії руху, зіставивши живі біологічні лінії та жорстку геометрію. Стегна та нижня частина торсу жінки орієнтовані в один бік, а плечі розгорнені в протилежному напрямку. Таке поєднання різних точок зору було характерним для кубізму. Витвору притаманні риси фігуративного і абстрактного мистецтва. Стилізована форма жіночого тіла начебто виростає з дерев'яного блоку дерева теплого червонуватого кольору. Скульптури Архипенка завжди перебувають у динамічному стані, форми прагнуть стати правильними, однак у них завжди відчувається первісність, незавершеність, автентичність. Незважаючи на те, що Архипенко не зміг повернутися в Україну, він до останніх своїх днів підтримував зв'язки з батьківщиною.

ПОП-КУЛЬТУРА ТА ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ЕСТЕТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ



М. Дюшан. Сушилка для пляшок

Передумови й умови формування поп-арту

Середина 50-х — початок 60-х років — період переходу від абстрактного експресіонізму до нових форм мистецтва. Нова течія, що дістала назву “поп-арт”, сформувалась в Америці, тогочасна конвеєрна промисловість якої перебувала на піднесенні. Надмір товарів вимагав цілеспрямованої діяльності з організації збуту, психологічної орієнтації, мотивації споживацької маси. Реклама, в тому числі зображувальна, активно рухала торгівлю. Від мистецтва реклами, майстерності митця значною мірою залежав обіг.

Телебачення, що тоді бурхливо розвивалося, стало змінювати принципи сприйняття. За рахунок дистанціювання, режисури, вишуканості дизайну звичний об’єкт (зразок товару, герой екрану чи політичний діяч) часто несподівано для себе, але цілком закономірно для спеціаліста з художнього іміджування набував статусу об’єкта художнього споглядання, опинявся в центрі уваги публіки, що прагнула кумира.

Так склалися передумови формування цілого художнього напрямку, що обрав об’єктом аналізу і віддзеркалення все те, на що не звертало увагу класичне мистецтво: предмети, явища та елементи повсякденності: пляшки з прохолодними напоями, холодильники, одяг, револьвери й знаменитості. Всі ці “нові

герої” новоявленого напряму художнього пошуку несуть відбиток артистичності, художності тієї чи іншої міри.

На початку 60-х років у різних кінцях Нью-Йорка, нічого не знаючи один про одного, Енді Уорхол, Рой Ліхтенштейн, Джеймс Розенквіст, Роберт Раушенберг, Клаус Ольденбург та інші стали працювати у спорідненій манері, переходячи від абстрактних форм виразу до зображення реальних об’єктів. Зацікавленість художників викликають продукти масової культури та виробництва. Один з художників поп-арту Річард Гамільтон дав йому таку характеристику: “популярний, недовговічний, скороминучий, дешевий, масовий, молодий, дотепний, сексуальний, жартівливий, шикарний — Великий Бізнес”. На початку творчості у більшості з них переважають рекламні сюжети. Віртуозом комерційної реклами був Е. Уорхол. Його манера відзначалась оригінальністю, гострим гумором, фантазією, поетичністю. Він був одним з перших художників, хто показав американцям той новий світ, в якому вони живуть, відкрив Америку в стилі “поп”, примусив усвідомити нове середовище існування.

У поп-ракурсі сприймались і демонстрації проти війни у В’єтнамі й одноденний візит Папи римського до Сполучених Штатів, котрий трансливався усіма каналами й об’єднав у єдиному переживанні мільйони ньюйоркців. З’являються тенденції молодіжної і сексуальної революцій, радикалізм переходить зі сфери політики до художньої сфери.

На основі витворів поп-артистів уже в середині 60-х років народилась потужна промисловість, що створила середовище поп-об’єктів. У 1967 р. в павільйоні США на Міжнародній виставці в Монреалі були представлені не просто товари, а нова образна система, що виражала в концентрованому вигляді американський поп-простір. Найбільшу увагу на виставці було приділено шістьом автопортретам Енді Уорхола, фотографіям кінозірок великим планом і поп-реліквіям на кшталт гітар Елвіса Преслі та Джоан Баез. Америка стала поп-Америкою, і експозиція зафіксувала це в суспільній свідомості.

Естетичні принципи поп-арту

Початок 60-х років відзначався поширенням художньої ідеології “поп”. У музиці на зміну рок-н-ролу приходив рок. Композитор Джон Кейдж створює алеаторичну¹ музику. Він став відомим завдяки виконанню 1952 р. “беззвучної” п’єси, коли музикант просидів за роялем 4 хв 33 с, не доторкаючись клавіш, а потім безшумно пішов. На витвір мистецтва перетворювався весь зовнішній світ: тиша в залі, покашлювання глядачів, незрозумілі репліки.

Так само як Кейдж змішував в єдине ціле музичні звуки й шум, створюючи “життємистецтво”, Р. Раушенберг створював свої “комбінації” із подушки й покривала, обляпані фарбою (“Постіль”, 1955 р.) або “Приземлення першого стрибка” (1961 р.) зі справжньою літаковою шиною.

¹ Алеаторика — принцип створення й виконання музикального твору, заснований на випадковому співвідношенні звуків, на філософському уявленні, що все в житті — випадковість.

Улюблені техніки поп-арту — колаж, фотомонтаж, асамбляж, реді-мейд. Поширення цих технік у ХХ ст. свідчить про зростання бунтарських настроїв стосовно традиційних технік мистецтва. Колаж (від французького слова *coller* — наклеювати) передбачає закріплення на пласкій поверхні клаптиків паперу, тканини та інших невеликих предметів. Як самостійну техніку колаж уперше застосували Ж. Брак і П. Пікассо. Фотомонтаж є аналогічною технікою по відношенню до фотографії (Джон Хартфілд). Асамбляж, який бере початок у колажі, передбачає широке включення у живопис та скульптуру тривимірних мистецьких матеріалів та “знайдених об’єктів”, у тому числі їжі, різноманітних відходів.

Великої популярності у 60-ті роки набув хепенінг. Жодна значна подія мистецького життя не відбувалась без того чи іншого його різновиду. Хоча слово “хепенінг” буквально означає: “те, що стається”, тобто ненавмисний випадок чи подія, зазвичай це спланована вистава, спрямована на імprovізацію. Тривалість дії учасників суворо не передбачена, кожний припиняє свої дії, коли схоче. Автором перших постановок хепенінгу “Подвір’я”, “Творіння” (1958—1959 рр.) був А. Кепроу.

У хепенінгу активно використовують світло, яке щораз змінює колір та силу й може бути спрямованим на виконавців, глядачів, просочуватись крізь ширми з різних матеріалів, утворюючи певне світлокольорове середовище. Хепенінг може супроводжуватись також звуковими ефектами (музика, людський голос, брязкіт, тріск тощо), демонстрацією слайдів, фрагментів кіно, застосуванням сильно духмяних речовин. Іноді ці засоби використовують раптово, з метою шокowego впливу.

Хепенінг наближений до театру, але це не театральна вистава: йому бракує сюжету, характерів, конфліктів. Його мета — перенесення акцентів з картини, скульптури на творчий акт їх створення, на контекст їхнього існування.

Представники поп-арту розуміли, що для перевтілення об’єкта мистецтва на витвір мистецтва недостатньо вдалого конструкторського рішення, чудового дизайну — необхідна театралізація художнього процесу. Пропонуючи свої роботи галереї, будь-який поп-артист виступає і як драматург та режисер дійства, що виникло внаслідок його появи в експозиційному просторі.

Спочатку рух, відомий потім як поп-арт, було названо неодадаїзмом. Його джерела йдуть від М. Дюшана, митця, що зробив найбільше, аби річ посіла таке саме, як скульптура, місце в культурі. Виставляючи предмети серійного виробництва, Дюшан хотів підкреслити умовність цінностей і норм традиційного мистецтва і водночас привернути увагу до результатів тиражування та репродукування художніх витворів, що спричиняло їхню девальвацію та десакралізацію. В експериментах Дюшана представників поп-арту приваблювала можливість трансформувати, а то й надати протилежного змісту функції, закріпленій за предметами. Об’єкти перетворюються на символи. “Велосипедне колесо”, як показали дослідники, означало й четвертий вимір у мистецтві, котрим на той час були повально захоплені митці, й іронічне прочитання мотиву круга, ледь не сакрального в живописі початку століття.

Тут також важливо підкреслити найважливіший принцип авангардизму: перетворювати те, що пересічна свідомість звикла вважати

немистецтвом, на те, що творчо ініціативна свідомість готова визнати мистецтвом. “Велосипедне колесо” Дюшана апелює до судження, не пов’язаного з прагматичною метою, оскільки в єдиному примірнику нікому не потрібне. Глядачі спостерігають новий контекст, який творить той духовний простір, де колесо, стаючи знаком колеса, виявляє свою метафоричність.

Одне велосипедне колесо без другого втілює порушення симетрії світу, окреслює його есхатологічні перспективи, але знаходить надію у безнадійності, адже безумовно має на увазі ідеал (подібно до того, як ажовпис має на увазі найдорогоцінніший колорит, дисгармонія — витончену пластику, а бездарність — геніальність). Негативно виражений, ідеал жадає відновлення світової симетрії. Така інтерпретація містить як інтелектуальну, так і емоційну активність. Акція як така і створює в авангардизмі феномен мистецтва.

Зменшення ролі рукотворного, ремісницького начала, органічно властивого традиційному мистецтву, у методі Дюшана, Швіттерса, на якому засновувався поп-арт, зумовило надзвичайне підвищення ролі інтелектуального вибору речі або репродукції для колажу. Зівставлення значень, закріплених за ними, порівняння смислів на основі подібності й різниці семантики, форми, фактури, кольору та створення на цій основі образно-поняттєвих узагальнень виводить творчість на якісно новий рівень мистецького мислення, що дозволяє виразити умови існування людини в анонімному урбанізованому середовищі. Використовуючи нетрадиційні матеріали від нових серійних речей до непотребу, що втратив своє функціональне значення, рівноправно відтворюючи предмети й смисли, представники поп-арту дійшли до формування позапоняттєвого мислення.

Одне з головних завдань, що вирішувались мистецтвом у 60-х роках — виявлення межі між річчю та скульптурою, реальністю й ілюзіями. У колажі, асамбляжі об’єкт рівний собі фізично і не рівний семантично. Колажний принцип за своєю природою метафоричний. “Комбінації” в принципі спрямовані до вічності, відображаючи безмежне число відповідностей між речами, людьми і природою. Вони не претендують на роль закінчених витворів, відводячи зміст до процесу встановлення зв’язків між зображенням і переходу глядацького сприйняття на рівень узагальнення. Естетика колажу та асамбляжу найкраще висловлювала прагнення митця відмовитися від самовираження, перетворитися на знеособлений канал зв’язку. Митець хотів піднятися над власним смаком і прийняти довілля в тому вигляді, в якому воно існує, примушував предмети й зображення просто взаємодіяти одне з одним, як у вітрині магазину.

Незважаючи на декларативні відмови Уорхола, Раушенберга та ін. від самовираження в мистецтві, воно набуло інших форм. Нове художнє мислення, що виникло в той час, відображало багатшаровий плюралізм і відносність уявлень про світ, взаємопов’язаність і неврівноваженість предметів та ідей. Одні — яскраві, випуклі, сприйнятливі, нав’язливі, наполегливі й агресивні, як об’єкти масової культури, інші — бідніші, треті — зовсім стерті і майже не існують у масовій свідомості. Рухомість уявлень залежить від конкретних подій, динаміки й зміни ідей, що виникають.

Е. Уорхол повторенням того ж самого мотиву у своїх творах (наприклад, банки томатного супу “Кембел”) досягав естетичної відстороненості від власної творчості. Відтворюючи багаторазово цей продукт масового виробництва, який постійно трапляється у повсякденному житті, художник ставив питання щодо авторства й цінності унікальних речей. Спочатку він писав цей образ пензлем, а потім накладав трафарет на полотно й заливав фарбою відкриті частини.

Акт творчості передбачає вихід митця з потоку ідей та предметів, що оточують його. Тільки погляд ззовні може знайти спільне в різних предметах, виявити їхню сутність і значення. Виникає нова естетика — естетика відповідності відкритому світові, коли з реального простору створюється його знакове продовження.

Видиме уречевлення об'єктів фактично означає їхню дематеріалізацію. У Р. Раушенберга, наприклад, самі речі набувають статусу понять, демонструючи цим уявлення про чисельність, об'ємність чи пласкість (“Червона акула”), ритмічність і її відсутність (“Паросток”), легкість та важкість (“Стебло троянди”) тощо.) Немає, очевидно, такої якості у предметів, котрої не вивчив би й не випробував Раушенберг у своїх об'єктах/Це своєрідні скульптури — натюрморти, ескізи, що розробляють способи переведення речей у поняття.) Чим старіша річ, тим більше її можна сприймати як представлення, символ якогонебудь явища. Старі речі нагадують про минулість живого, спрямовуючи погляд сприймача до праху, ставлять його перед порожнечою, змушують до переоцінки цінностей. Новими речами важко маніпулювати — вони є знаками соціально-престижної функції.

Р. Раушенберг і Е. Уорхол — засновники поп-арту

Свідомість Роберта Раушенберга, спрямована на трансформацію значень знайомих об'єктів, дійсно бездонна. Спостерігаючи якість за вуличним юрмищем, він звернув увагу на таке: хоча кожна людина одягнена по-своєму — хто в яскравому, хто в темному, але в цілому загальний тон людського потоку залишається невизначеним. Перенесений на полотно “вуличний” колір розчиняє в собі і яскраві плями, і сірі, чорні відображення. У повному розумінні твір вбирає в себе атмосферу натовпу, демонструючи цим і спорідненість всіх зон, і роздільність їхнього існування. Свої твори Раушенберг визначав як “комбінований живопис”. Один з них — “Доричний цирк” — складається з випадкової добірки журнальних вирізок та клаптиків тканини, які розташовані на стіні як на дошці об'яв. Червоне світло та дзеркало у лівій частині композиції створюють цікаві оптичні ефекти. Різноманітні компоненти не пов'язані між собою і символізують безладне багатство світу споживання та мас-медіа. Назва роботи викликає асоціації зі струнким, упорядкованим мистецтвом античності, доричним орденом. Таким чином, шалений, строкатий цирк сучасного життя ніби замкнений у строгую рамку струнких класичних колон, ритм яких підкреслює червоний колір роботи.

Р. Раушенберг справив вплив майже на кожного митця, що працював у 60—70-х рр., якісно новим рівнем художнього мислення, яке

увібрало в себе досягнення “Баугаузу” в галузі композиції, форми, кольору, експерименти М. Дюшана з предметами промислового виробництва і досвід абстрактного експресіоналізма. Раушенберг зумів пом'якшити крайнощі кожного з напрямів і привести їх до синтезу мови, здатної бути засвоєною і впливати на розвиток авангардизму.

Іншим, не менш відомим представником і творцем поп-арту, був Енді Уорхол, творчість якого є візуальним втіленням архетипів масової свідомості, що зійшли зі сторінок газет, журналів, коміксів, теле- і кіноекранів. Він висловив світосприйняття, психологію, культурні потреби покоління, котрі були значною мірою сформовані інформаційним вибухом. Мистецтво Уорхола — це реакція художньої свідомості на сучасну масову культуру і вплив засобів масової інформації та комунікації.

1962 р. померла Мерилін Монро, і її фотографії, що заповнили всі журнали, навели Уорхола на думку написати портрет кінозірки. Свою роботу він склав з екранізованих іміджів її обличчя, показавши тим самим своє розуміння того, як наша свідомість вистелена існуючими стереотипами! Застосовуючи метод розкадрування події, Уорхол прагнув аналізу одного й того ж образу, розкриваючи в ньому нові риси, виявляючи таємниці людського характеру, що приховані соціальною маскою. Розкадрування миті, що пов'язана в свідомості глядача з великою емоційною напругою — це ніби модель людської психіки, що постійно повертається до чогось такого, що глибоко вразило, назавжди врізалось у пам'ять.

Рисую, що відрізняла Уорхола від інших, є його тиражність. На початку Уорхол розробив так званий rubber stamp — відновлення витвору за допомогою гумового штампку. Але потім це здалося йому малоефективним і надто грубим, тому він звернувся до шовкографії, яка найпомітніше створювала ефект конвеєра. Тепер процес виробництва складався з таких етапів: фотографування об'єкта, проявлення, переведення на шовк за допомогою клею, прокатування чорнилом (чорнило просочується через шовк, але не через клей — так відтворюється ніби один і той самий образ, але щоразу трохи відмінний від попереднього).

До 1964 року Уорхол стає знаменитістю, ціни на його роботи виражаються у фантастичних сумах. Він почуває себе однаковою мірою живописцем, фотографом, оператором, режисером, актором. Перший фільм — “Один день з життя Хуаніти Кастро” — незважаючи на уорхолівську манеру фіксування лише окремих сторін реальності, дивовижно точно відображує основні світові події. У стрічці розповідається про дружину Фіделя Кастро, Хуаніту Кастро, з котрою він розлучився перед тим, як очолив революційну Кубу (Куба була тоді в центрі уваги всього світу). У ті самі години й хвилини, коли на півдні фіксувався “день з життя Хуаніти”, по сусідству з квартирою Уорхола — у штаб-квартирі ООН — виступав зі своїм відомим виступом Че Гевара, й там само, в найближчому до залу засідань приміщенні, було виставлено вітражі М. Шагала. Репортажі й інтерв'ю про ці події потрапили до фільму, зробивши його певним документом поп-доби.

Праці Е. Уорхола — це художнє осягнення масової свідомості, суспільних уявлень про світ, його цінності, істини. Уорхол зумів відобразити міфи свого часу і водночас був активним міфотворцем. В уор-

холівській поп-галереї в одній ланці стоять президенти, революціонери, символи універсальні й відверто національні, на котрих тримається світосприйняття американців, — як торговий знак кока-коли, револьвер, зірково-смугастий прапор, череп, серп і молот. Тут є діячі культури й науки, фотороботи небезпечних злочинців... Блискучий майстер самореклами, він досяг того, що став сприйматися як загдака. Його вплив на наступні покоління художників був величезним.

Художні напрями 60-х років

В атмосфері ідеології поп-арту в 60-ті роки в різних країнах виникають численні художні напрями, які розвивають його окремі сторони або, навпаки, стають реакцією на нього: боді-арт, мінімалізм, "бідне мистецтво" (арт-повера), новий реалізм, ленд-арт, оп-арт, ел-арт, мейл-арт, група "Флюксус" тощо.

Боді-арт використовує тіло людини як вихідний матеріал для мистецтва, порушує проблеми статей та сексу (Віто Аккончі). В ньому досліджуються межі людської витривалості, як у випадку з Германом Нітшем, який прив'язав себе до хреста під час перформансу. Іноді він включає страшні видовища заповідання каліцтв, наприклад, коли Жина Пан різала собі бритвою власний живіт.

Мінімалізм виник як реакція на надмірну емоційність абстрактного експресіонізму, який панував у мистецтві впродовж 1950-х років. Цей напрям найбільш поширився у живописі та скульптурі США (К. Андре, Джадд, Ле Вітт, Мартін, Моріс, Менголд, Райман, Ф. Стелла, Флавін). Як впливає з назви, мистецтво мінімалізму зведено до основної сутності, позбавлено зовнішньої декоративності експресивного жесту. Живопис і графіка монохромні, часто відтворюють математично правильні решітки та лінійні структури. У той же час мінімалізм здатен викликати почуття піднесеності. Скульптури, які створювали великі серії для своїх геометричних композицій, використовували промислові технології та матеріали, зокрема такі, як сталь, пенопласт або флуоресцентні труби. Така скульптура не вдається до ілюзійоністських прийомів, вона розрахована на тактильне відчуття. Мінімалізм прагне стерти межу між мистецтвом і немистецтвом, заперечує значення ролі художника.

Арт-повера, що в перекладі з італійського означає "бідне мистецтво", виник у 1967 році (Кунеліс, Пеноне, Пісталетто, Царіо, Мерц). Італійський критик Джермано Челант став його головним пропагандистом. Художники арт-повера прагнули представити образ сучасної культури в єдності з природою. Для цього вони використовували такі матеріали, як багно, гілля, одяг, ганчір'я, папір, повсть та цемент. Подібно до алхіміків вони намагалися витягти метафізичну істину з основних природних матеріалів. На противагу холодній відчуженості мінімалізму вони прагнули створити чуттєве та пристрасне мистецтво.

Ленд-арт (мистецтво землі) виникло в середині 60-х років як реакція на зростаючу комерціалізацію мистецтва та традиційне розміщення його в музеях, галереях. Ленд-арт вступав у прямий діалог з навколишнім середовищем. Британські художники Енді Голдсуорті та Річард Лонга створювали свої витвори з листя, каміння, гілля та роз-

міщували їх у ландшафті. Деякі художники вносили природне середовище в інтер'єр галереї (Уолтор де Марія), інші безпосередньо змінювали природний пейзаж на абстрактні композиції за допомогою бульдозерів: впарювання, риття, вирівнювання та зрізування шарів (Роберт Смітсон). Оскільки витвори ленд-арту недовговічні, вони документувалися фотографіями.

Поп-арт — напрям переважно в американському мистецтві. В європейському ж мистецтві з кінця 50-х років почав поширюватися "новий реалізм", який як і поп-арт використовував речі повсякденного життя та "знайдені об'єкти" для створення нової естетики. Центром "нового реалізму" стала Франція (Арман, Ів Кляйн, Сезар, Споеррі), а сам термін почав вживатися в 1960 році французьким критиком П'єром Рестані.

Однією з поширених течій 60-х років став оп-арт (скорочення від англійського optical art — оптичне мистецтво), який створюється на ефектах омани зору. Митець немовби грає з глядачем, примушуючи свої образи мерехтити та пульсувати. Хоча сам витвір залишається статичним, форми та кольори підібрані так, що створюють оптичну ілюзію руху.

Представники оп-арту створюють особливе естетичне середовище за допомогою світлових і кольорових оптичних ефектів, завдяки вживанню лінз, дзеркал, пристроїв, що обертаються, металевих пластинок тощо. При цьому митець досягає високого рівня абстрагування від конкретності. Американець Роберт Смітсон зробив перші дзеркальні пристрої в природному середовищі в 1970 році. Він звернувся до дзеркальних поверхонь, зацікавився спонтанними, несподіваними самовіддзеркаленнями матеріального світу в інших поверхнях. Ірраціональні зображення в дзеркалах реального світу, що передають його багатоманітність, нагадують людині про нескінченність світу, втаємниченість, неможливість остаточного його пізнання. Детальніше ми зупинимось на цих тенденціях у розділі *кінетичне мистецтво*.

Оп-арт поєднав поп-арт з традиціями геометричного абстракціонізму. В живописі оп-арту переважають геометризовані комбінації ліній та плям.

Оснovo ел-арту складають предмети і конструкції, що рухаються за допомогою електромоторів або завислих потоків повітря; окр-арт — своєрідні композиції, що реконструюють оточення людини, де поряд з муляжами містяться реальні предмети.

У 60-х роках виникає такий напрям у мистецтві, як мейл-арт. У кінці 50-х років Рей Джонсон створив Нью-Йоркську школу мистецтва кореспонденції. Сама ідея школи пародіювала "Нью-Йоркську школу абстрактного мистецтва", котру вже тоді багато митців сприймали як надто серйозну й музейну. Мейл-арт має ігрову, провокаційну спрямованість. Джонсон, Плюккетт, Еванс використовували у своїх працях зображувальний матеріал коміксів, карикатур, колажних кліпів з популярних журнальних малюнків. Джонсон уславився своїми конвертами та колажами з доларових банкнот. На 1965 рік список кореспондентів Джонсона налічував 200 імен.

Активне спілкування стало можливим завдяки вигаданим ним особливим місцем для безмежного заповнення, названим "едд-ту-форм". Суттю обміну є "робота в розвитку", а естетичні якості не мають

значення. Потім з'явилися “operation road trip” — поштові листівки... Вони циркулювали світом від одного мейл-артиста до іншого, і так до безкінечності. Джонсон створив ще один особливий мейл-жанр: вирази або гасла, котрі в процесі циркуляції видозмінюються, обростаючи подробицями, або змінюють зміст на протилежний.

В мейл-обміні не існує Канади: мейл-артисти називають її Кананада, й офіційна канадська служба не тільки терпить це, але й офіційно фінансує спеціальний музей мейл-арту.

Деякі мейл-артисти розсилають конверти за вигаданими адресами, а потім роблять з них свої персональні виставки, оскільки всі вони повертаються до них, помічені певними поштовими штампами і ярликами про розшук адресатів або навіть фантастичних вулиць і країн. Є чудові приклади листів у минуле (Гюї Блеюс): Міжнародний Мейл-арт-центр. Аквареллештрассе, 1910. Мюнхен, ФРН.

Орієнтовані на колективну творчість, мейл-артисти цінують при цьому приватні її аспекти. Основна ідея мейл-арту: “Бути — означає спілкуватися”. Спілкуватися заради обміну роботами, заради спільної творчості, заради затвердження міжнародної художньої мови. При цьому цінується здатність генерувати нові ідеї, асимілювати загальний досвід, поширювати інформацію. В мейл-арті працюють не тільки митці, але й письменники, візуальні поети, музиканти і композитори.

З 1979 р. в Італії Вітторе Бароні видає спеціальний журнал. Хенд-мейд — видавництво — це найцікавіша частина мейл-арту: кожен такий журнал демонструє феєрверк стилів, засобів, методів і технік, популярних серед мейл-артистів. Колаж, кольорова фотографія, ксерокс-колаж, домальований або додрукований гумовим штемпелем, оригінальний малюнок, паперова або поліетиленова конструкція, шовкографія, фроттаж — всі методи роботи надають журналам абсолютно унікального характеру. Кожен номер журналу “Арте Постале” присвячений певній темі — хай то буде візуальна музика, поезія, американський мейл-арт чи кавеліана. Зараз таких видань багато, і всі вони є авторськими.

Радянський Союз тільки після 1985 р. почав включатися до мейл-арту, але через погану роботу Міжнародного поштамту кількість мейл-артистів у країнах колишнього Союзу досі надзвичайно мала.

З початку 60-х років до середини 70-х помітну роль у мистецтві відіграв рух “Флюксус”, який був більшою мірою умонастроєм, ніж напрямом. “Флюксус” спирався на ідеологію аналогічну тій, що надихала неодадаїстів. Він об'єднував не пов'язану формальними зобов'язаннями групу художників у Європі та США, які відмовилися від традиційних форм мистецтва. Термін вперше був застосований у 1961 році Жоржем Маньюнасом і позначав стан постійної діяльності та мінливості. Творчість “Флюксуса” виявлялася в формі хепенінгу, перформансу, відеомистецтва, поезії, “знайдених об'єктів”. “Флюксус” підготував ґрунт для концептуального мистецтва другої половини ХХ ст.

Поп-арт, масова культура, кітч

Розвиток засобів масової інформації в 60-ті роки гостро поставив проблему співвідношення “справжнього” мистецтва і його фальсифікації, високого і масового смаку. Де між ними проходила межа, які

критерії різниці між “поганим” мистецтвом і “хорошим”? У ХХ ст. стало неможливим ставитись до історії мистецтва як до історії шедеврів, не беручи до уваги масову культуру. Це спричиняє нерозуміння різних виявів сучасного мистецтва.

Завдяки розвиткові репродуктивної техніки, телебачення, комп'ютерів відбувається тривіалізація високого мистецтва.

“Тривіальне” (від лат. *trivialis* — звичайний) мистецтво вказує на масовий, загальнодоступний характер явищ. Тривіальне не просто банальне, як його визначив Даль у своєму тлумачному словнику, а надто поширене, знайоме настільки, що стає стертим від постійного використання, перетворюючись на штамп, на кліше, втрачаючи своє початкове значення. Прикладом може стати “Весільний марш” Ф. Мендельсона чи “Похоронний марш” Ф. Шопена, які не сприймаються як такі, поза своїм звичним контекстом.

На відміну від кітчу, який займається травестією високого мистецтва, тривіальним може стати будь-яке справжнє високе мистецтво, що набуло з тієї чи іншої причини занадто великої популярності, стало широко використовуваним, загальноприйнятим знаком мистецтва взагалі й що особливо важливо — знаком належності до справжнього мистецтва.

Ті самі процеси відбуваються з ідеями, плакатами, гаслами, фразами, звичними образами плакатів і картин з традиційною іконографією та символікою, що перестають проникати у свідомість. Але ці ж образи, символи, емблеми, вміщені в інший контекст поп-артом, соц-артом, концептуалізмом, на якийсь час набувають нового смислу, для того щоб знову “тривіалізуватися” в кооперативних майках із серпом і молотом.

Для радянського мистецтва 60—80-х років важливішим за постмодерністське цитування стало звернення до стереотипів масової свідомості, кітчу, тривіалізації ідеологічних штампів, естетики сталінської епохи. Без знання цих проявів неможливо включитися в орбіту художніх пошуків І. Кабакова, Д. Пригова, Г. Брускіна, Е. Булатова та ін.

Мистецтвознавці, що аналізували сучасний художній процес, стикаються з труднощами сприйняття мови сучасного образотворчого мистецтва не тільки необізнаним глядачем, але й спеціалістом. Справа в принципово нових можливостях, котрі не використовує мистецтво в його початковій парадоксальності: за всієї загальнодоступності поп-арту, соц-арту, всієї літературності концептуалізму це мистецтво, ніби гранично демократичне, що включає в свою орбіту знайомі й буденні речі, слова й поняття, — насправді є вкрай езотеричним і закритим для глядача.

КУЛЬТУРА СРСР 60–70-Х РОКІВ

“Неофіційне мистецтво” СРСР 60-х років

Процес усвідомлення сучасного мистецтва почався авангардом, а потім, насильно перерваний на декілька десятиліть тоталітарним режимом у СРСР, був поновлений наприкінці 50-х років митцями, що протиставили свою творчість офіційному мистецтву. Ця альтернативна культура СРСР 60–70-х років дістала назву “андеграунд”, або “неофіційне мистецтво”.

В історії андеграунду 60-х рр. є суто політичний аспект, який становив частину ширшого руху громадянського протесту, що зародився на хвилях “відлиги”. Це — боротьба проти монополії художньої інформації, захопленої купкою бюрократів; боротьба за можливість людини без членського квитка мистецьких спілок творити картини й демонструвати їх співгромадянам; це суспільний рух з питань захисту конституційних прав.

Виступи “авангардних митців” у Манежі, на Беляєвському пусирі, на галявині в Ізмайлово, на ВДНГ і відповідь влади на них (“розгром” за допомогою міліції, політична, моральна й естетична дискредитація митців) спричинили поділ мистецтва на два русла: офіційно санкціоноване, в котрому благополучно існувала діяльність “законних” майстрів культури, і нелегальне. Своїми статтями офіційна критика, попри власну волю, визнала існування підпільних митців як факт іншої культури, єдиного руху, що протистояв “дозволеному” мистецтву.

У підпілля ніхто не йшов добровільно. В нього потрапляли ті, хто був з різних причин не прийнятий офіційними каналами мистецтва. Агресія оточення з'єднала творчо різноспрямованих, абсолютно відмінних за світосприйняттям митців у своєрідну форму братства, союз спільної долі. Жодної загальної естетичної платформи не було. В цьому колі склалася своя етика, особливий ритуал поведінки, найважливішими елементами котрих стали доброзичливість одне до одного, солідарність у політичних виступах, взаємодопомога, моральна підтримка тощо.

Справжнє творче життя відбувалося у приватних майстернях. Творчість ставала засобом опору і формою захисту від реальності.

Відчуття ворожості навколишнього світу виявилось у праці “Небезпечно” Е. Булатова. Картина метафорична, словесні поля — текст і зображення — постійно взаємодіють, побудовані на зіствавленні. Ідилічний пейзаж, сприйнятий ніби за допомогою естетики плакатної продукції, виражає бачення світу крізь призму масової свідомості і в кількох місцях перекреслений словом “Небезпечно!”

Буквально за кілька років відбулася піввікова історія сучасного мистецтва. Те, що на Заході розвивалося поступово і мало нормальну спадкоємність, прийшло сюди, як вибух. У це десятиліття опанували світові стилі й напрями: відроджувались художні традиції фовізму (О. Целков), сезаннізму (В. Вейсберг), сюрреалізму (О. Кандауров), старих голландців (Б. Свешников), неєвропейських культур (Д. Плавинський, В. Янківський). Особливе зацікавлення викликали теоретичні праці й твори К. Малевича, В. Кандинського та інших представників російського авангарду. Творчість Малевича стала основним джерелом становлення й пошуків Е. Штейнберга.

У духовному плані продовжував традиції супрематизму М. Шварцман. Початкове прагнення відобразити вічні, універсальні закономірності, що керували Всесвітом, споріднює його з Малевичем. Але творчість Шварцмана більше звернена до людини. Твори митця, котрі він сам називає “ієратурами”, — це численні спонтанні й водночас конструктивні виміри “нового середовища існування”. На відміну від Малевича, котрий намагався створити зовсім нове, ні на що не схоже середовище існування, часто насильно заставляючи глядача входити до нього, Шварцман вводить глядача в це середовище ненав'язливо, втягненням до глибинного простору картини. Всі “ієратури”, незважаючи на неповторність кожного нового втілення, становлять єдиний космічний потік у розмаїтті духовних переживань.

До того ж, альтернативне мистецтво 60-х років відновлювало не лише художні традиції, втрачені за сталінських часів, а й філософські, культурологічні, соціологічні. Тому типовим було поєднання в одному творі езотерично-філософської медитації і її активного авторського коментування. Живопис 60-х років — це не тільки чиста пластика, він виражав і авторську світоглядну позицію. Творча діяльність, виходячи за межі естетичної проблематики, розумілась як духовна праця з реконструювання вільного філософського осмислення світу.

Творчість М. Шварцмана, В. Вейсберга, Д. Краснопєвцева, Ю. Соостера звернена до глибинних процесів буття, істотно вплинула на багатьох представників авангарду. Їм властиве прагнення метафізич-



Е. Неізнєстний. Розп'яття

ного, міфологічного осмислення дійсності. Всесвіт, космос — ці категорії постійно присутні в їхньому мистецтві. Наприклад, основні пластичні мотиви Соостера — риба, яблуко, яйце, позбавлені раптових, конкретних рис, — є прообразом для всієї множини об'єктів даного роду, що існують у житті. Головний символ його образної системи — гігантське яйце, яке лежить на землі або літає в небі, — як зародок майбутнього життя, що увібрав у себе всі найважливіші елементи, якості, колізії. Творчість Вейсберга також відзначалася спостережливістю, медитативністю, зверненням до проблем кінечності і безкінечності простору, філософії дзен, до категорії ідеальної форми.

Якщо західний авангард у 60-ті роки поставив під сумнів фундаментальні цінності культури, самодостатнє у своїй досконалості мистецтво з його високою естетикою, то нашому мистецтву в тоталітарному суспільстві не вистачало саме культурних традицій, філософського пошуку, індивідуального самовираження. Тому представники авангардизму підносили красу, прагнули досконалості, шукали істину, говорили про Дух. Майже всі альтернативні художники опанували метод роботи серіями: в аналогічних картинах скрупульозно відточувались ідеї, прийоми, техніки, наближаючись до шедедру, який здатний повернути суспільство на рейси духовного відновлення. Один із критиків назвав мистецтво 60-х років мистецтвом, яке ностальгує за культурою.

Раціональні, інтелектуальні тенденції зародилися пізніше й набули поширення у 70-ті роки. На першому етапі андеграунду домінували тенденції ірраціональні, засновані на спонтанному самовираженні творчої особистості. Цим наше мистецтво відрізнялося від зарубіжного, де ці тенденції співіснували і мали приблизно однакову зону поширення.

У 60-ті роки були спроби включитися у розвиток світового авангарду (праці Л. Нузберга, Ф. Інфанте, В. Колейчука, абстрактно-експресіоністичний живопис В. Немухіна, Є. Кропивницького, Л. Мастеркової, конкретне мистецтво А. Аксберга, Р. Меєля, Л. Лапіна).

Таким чином, альтернативне мистецтво 60-х років прагнуло відтворити існуючу на Заході модель плюралістичної культури. В ньому переважали індивідуальні манери (на відміну від Заходу, де розвивалися стилі і відзначався внесок кожного митця в загальний еволюційний розвиток). Це було зумовлено мораллю альтернативного мистецтва, необхідністю протиставляти колективній, безособовій творчості власну, індивідуальну позицію. До того ж, на відміну від авангарду початку сторіччя, акцент робився не тільки на зовнішній виразності мистецтва, але й на особистістому характері новацій.

Але незважаючи на панування індивідуальних манер, все ж можна виділити основні тенденції. Найактивнішими були митці-абстракціоністи, склалась навіть своєрідна лірична абстракція “Ліанозовської школи” (Е. та Л. Кропивницькі, В. Немухін, Л. Мастеркова, В. Каменський та ін.). Творчість близького до них за духом і пластичною мовою А. Зверева мала фігуративну основу. Завдяки цьому вона найкраще представляла трансекспресіоністичну лінію, що пов'язувала сучасність із початком сторіччя, знаходячи багато аналогій за кордоном.

Нова хвиля примітивізму, яка була наділена символіко-асоціативним значенням, виявилась так сильно, що її можна розглядати як

дещо середнє між поетичним неопримітивізмом і “новим живописним романтизмом” (Б. Свешников, А. Харитонов, В. Ситников, О. Целков, Л. Кропивницький, А. Ануфрієв, А. Шопін та ін.). Велике значення у поширенні нового живописного романтизму мав вплив митців старшого покоління (О. Тишлер, А. Фонвізін, А. Бажбеук-Мелікян), твори яких відзначались глибокою традиційністю, неординарністю, безкомпромісністю. Можна назвати групу Слепяна з його абстрактною геометрією, групу “Рух”, яка розвивала принципи кінетизму, сюрреалізм клієнтів кафе “Артистичне”, групу “Сретєнський бульвар”, яка об'єднувала творчими і дружніми узами таких митців, як Б. Жутовський, Е. Горюховський, І. Кабаков, Е. Булатов, О. Васильєв, Е. Штейнберг, І. Чуйков.

Але у зрілій фазі існування альтернативної культури загальна стилістика практично нерозрізнявана, вона схована за різноманітністю індивідуальних манер.

Загалом визначальними для альтернативної культури були фігури В. Вейсберга, Ю. Соостера, М. Шварцмана, І. Кабакова, В. Янкілевського. У своїй ранній творчості вони ще залежні від загальноєвропейських, світових і національних течій недалекого минулого: примітивізму, абстрактно-геометричної барочності, просторового, деформуючого картинку площину інформалізму, поп-арту. На зрілому етапі, зберігаючи цінність джерел, розвиваючи образні, пластичні, мовні відкриття ранніх років, вони, кожен своїм шляхом, приходять до концептуально-семантичної творчості, стаючи її головними і найяскравішими представниками.

У творчій атмосфері неофіційного мистецтва склався тип митця духовно-заглибленого, такого, що розробляв суто екзистенціальні або езотерично-метафоричні теми, віддалені від соціальних мотивів. Сліди сучасного життя якщо і з'являлися у творах неофіційного мистецтва, то вкрай рідко.

Андеграунд 70-х років

Якщо у 60-ті роки знайомства із сучасними тенденціями міжнародного мистецтва і прагнення наздогнати втрачене зумовлювали потребу відродження високої духовної культури, то в 70-ті роки ситуація змінюється. Починається тверезе осмислення дійсності, того, що раніше не підлягало рефлексії, а тим більше ігровому відстороненню. З'явилося почуття, що коли вступити до зони цієї мови, зрозуміти її в собі і себе в ній, можна досягти метарівня для маніпулювання позначками цієї мови і сягнути нового рівня розуміння та свободи. Переоцінка цінностей збіглася за часом з появою у нашій культурі поп-арту, концептуалізму і гіперреалізму, які після опинення в іншому контексті набули невідомого для Заходу пафосу, ідеологічного наповнення і водночас втратили суто естетичні пласти.

Зміни, що прийшли до нашого мистецтва на початку 70-х років, пов'язані з переходом до постмодернізму. Головним імпульсом цього етапу стає руйнування естетизму як принципу творчої інтерпретації світу. Виникають хепенінг, перформанс. Поряд з ними набувають розвитку соц-арт, енвайронмент, фотореалізм, мінімал-арт, концептуалізм, за кордоном, і в нас хепенінг, перформанс, енвайронмент і концептуалізм — споріднені різновиди творчості, що виникли з

одного джерела. Диференціювати їх за мовними засобами, а надто за ідейним змістом, деколи досить важко. Поняття енвайронменту — навколишнього середовища — є центральним для всіх цих форм творчого самовияву. Своєрідністю вітчизняної культури є менше значення ігрового жартівливого початку, хоча іронія як спосіб інтерпретації дійсності відіграє велику роль. У відповідь на уповільнений пасивний характер середовища — його “сірість” — митець створює таке ж уповільнене, навмисно нецікаве кодоване мистецтво, основним пластичним принципом якого є точне віддзеркалення або фізичне включення складових цього середовища. Таким чином, енвайронмент декартує свою наступність щодо поп-арту.

У сфері середовищного мистецтва є явища, яким менш властивий або зовсім не властивий програмний антиестетизм. До нього входять, наприклад, просторово-кінетичні структури й ігри Ф. Інфанте або абсурдистський інтер'єр майстерні київського митця Ф. Тетянича.

У середині 70-х років такі постмодерністські течії, як соц-арт, концептуалізм, фотореалізм, посіли провідне місце в неофіційному мистецтві. Вони займались художньо-естетичним спостереженням ідеологічного простору: його механізмів, архетипів, символів, міфів, пропагандистських стереотипів, культових тотемів. Біля джерел нової течії стояли Є. Булатов (його програмний “Обрій” був написаний 1972 р.), І. Кабаков, В. Камар, О. Меламід, І. Чуйков, В. та Р. Герловіни, А. Монастирський та група “Коллективні дії”; у поезії — Д. Пригов, Л. Рубінштейн; у скульптурі — Б. Орлов, творчість яких і визначила подальші лінії авангарду 80-х.

Частина митців залишилася вірною екзистенційно-метафізичній проблематиці 60-х років (М. Шварцман, В. Вейсберг, О. Васильєв, Б. Свешников, Е. Штейнберг, В. Яковлев). Інша частина, яка відкидала будь-яку “літературщину” (сюжетність), продовжувала лінію пластичних, орнаментальних, негеометричних експериментів.

Продовженням тенденції геометричного абстракціонізму став мінімалізм. З'явившись наприкінці 60-х років, цей напрям прагнув звести форми до мінімуму і задовольнявся гладенько пофарбованими об'ємами найпростіших геометричних обрисів, повторюваними просторовими конфігураціями.

У творах “мінімалістичного крила” 70-х років композиція залишається принципово недовершеною, такою, що розкривається “за межі”, в реальній простір, форма прагне повного зникнення, колір виступає як елементарне розфарбовування. Але у більшості ранніх праць повного виходу до порожнечі ми не бачимо. Тяжіння, з одного боку, до пастельних (пастозних), а з другого — до рельєфних фактур, різноспрямованість цих фактурних полів на одному полотні, світлоколірна вібрація за всієї мінімалізації засобів позбавляла ці полотна нудної однорідності. Мінімалізм був антиподом концептуалізму, насиченого змістом і багатомірним сенсом. Приклади цього у нас нечисленні. Найяскравіше виражають цю тенденцію роботи С. Рунге або А. Жигалова, які містяться на межі мінімал-арту й геометрики.

Середина 70-х років — переломний період у долі неофіційного мистецтва. 1975 — перший рік компромісу: після напівлегальних незалежних виставок просто неба або у приватних помешканнях митці, які погодилися з попередньою цензурою, нарешті дістали можливість показати широ-



Михайло Бойчук. Молочниця (кінець 1910-х років)



Оксана Павленко. Під яблунею (1920-ті роки)



Анатолій Петрицький.
Бог-Отець ("Вій") (1925)



Олександр Архипенко. Ого-
лена, яка стоїть (бл. 1928)

Роберт Раушенберг.
Доричний цирк (1979)



Енді Уорхол. Банка томат-
ного супу "Кембел" (1961—
1962)



Микола Силис. Подруги
(1987)



Євген Кропивницький.
Дівчата (1975)



Анатолій Зверев. Жіночий
портрет (1966)

кому загалові свої твори на "офіційній території" — спочатку на ВДНГ, згодом — у маленьких підвальних залах на вул. Малій Грузинській, 28.

Приниження та безперспективність ситуації з цензурою змусила "дисидентів" залишити СРСР. Якщо перші 4 роки 70-х років емігрувало небагато (митці М. Гробман, О. Прокоф'єв, М. Шемякін, В. Григорович, Ю. Куперман, В. Шапіро, В. Стесін, В. Бахчанян, Г. Худяков), то з другої половини 70-х почалась масова еміграція: О. Косолапов, Л. Мастеркова, Е. Неизвестний, Л. Нусберг, В. Комар, О. Меламід, О. Целков, О. та А. Рабіни, В. Кропивницька, В. і Р. Герловіни, Л. Соков та ін.

У середині 70-х років, коли держава вже не була в змозі монополізувати сферу розширеної культури, але й не могла визнати неофіційне мистецтво, сформувався ще один феномен, т. зв. молодіжне, або "дозвільне", мистецтво. Цьому мистецтву були властиві інтелектуалізм, схильність до асоціацій і символічних мотивів, залучення глядача до розв'язання ребусів, оперування предметом як символом і втрата інтересу до пластичних цінностей; гра з різноманітними стилями історії мистецтва, стилізація "ретро" і великої кількості святкових, карнавальних, театральних мотивів, а разом з цим — загальна атмосфера пасивності, зачаклованості, сну. Використовуючи прийоми західного мистецтва, зокрема експресіонізму, сюрреалізму, метафізичного живопису, фотореалізму, воно адаптувало їх до існуючих умов. Посідаючи в системі радянського мистецтва новаторське місце, молодіжне мистецтво за європейськими шаблонами мало б називатися комерційним, адже саме воно займалося адаптацією досягнень вчорашнього авангарду.

Група "Двадцять", основна тематика якої була релігійною, містичною (святі, монахи, невинно вбиті, всюдипроникні погляди — В. Личницький, С. Симоков), еротичний живопис ("Ізосода" Д. Гордєєва, "Хронос", "Дорога" В. Петрова-Гладкого) — швидко завоювали глядача.

Зрештою, можна згадати кітч з його імітацією стилів, прагненням зробити вже існуючі твори доступнішими, зрозумілими глядачеві: це "православний" хрестово-купольний кітч І. Глазунова і ідеалізована салонна краса портретів А. Шилова, які в той час були надзвичайно популярними у масового глядача.

В атмосфері оновлення 60-х років розвивалась монументальна естетика в скульптурі, велися пошуки граничного узагальнення й спрощення форм. Центральними постатями цього часу були Ернст Неизвестний, Вадим Сидур, Володимир Лемпорт та Микола Силіс, у творчості яких людина немовби підносилася над реальністю, позбавлялася марного, бачилася з великої відстані.

Скульптурам Е. Неизвестного притаманні гуманістичний характер, патетичність, пафос, масштабність.

Для В. Сидура характерна "скупа, лаконічна, узагальнено геометрична" скульптурна мова, заснована на традиціях архаїчної скульптури. Він згадував, що найбільш незабутнім враженням дитинства були ідоли, вирізьблені скіфами із сірого граніту і встановлені на курганах в українських степах. Декілька таких статуй стояло перед Історичним музеєм у Дніпропетровську, де він народився. Він подовгу розглядав цих "скіфських баб", як їх називають на Україні, вражений їхніми розмірами та спокоєм, розрахованим на вічність. Його скульптура, навіть невелика, здається вагомою і важкою. Пропорції скульптур такі, що

навіть у невеликому розмірі вони не справляють враження статуєток і можуть витримати будь-яке збільшення.

У німецькому місті Кассель, за ініціативою і на кошти громадян, В. Сидур встановив "Пам'ятник загиблим від насильства" — символ незламної духовної свободи. Це — мить злету обезглавленої плоті, що простягла вгору скуті руки.

Творчість М. Силіса дуже цілісна, вона впізнається своїми протяжними й співучими лініями жіночих постатей, сповнених величезною внутрішньою напругою. Він іде від загальної форми, від руху, абстрагуючись і відштовхуючись від реальної натури, прямує начебто до символу.

В. Лемпорт зовсім інший. Пристрасті, велич думки і духу, філософію своєї моделі він передає через силует, деталі. Улюблений його матеріал — це м'яка, піддатлива глина, яка потім закріплюється випалом і стає керамікою або ж переводиться в гіпс, мідь, бронзу.

У 70-ті роки в скульптурі чималу роль починає відігравати оповідна, літературна, жанровообразотворча основа. Скульптори ретельно розроблювали сюжети, деталі, які робили видимим, зрозумілим сенс, що мався на увазі, вводили в композиції атрибути матеріального світу, гротескно загострювали образи персонажів. Відходячи від монументальності 60-х років, суто пластичних пошуків, скульптура звернулася до негероїчної дійсності, уважно приглядаючись до життєвих реалій, заново осягаючи красу простих людських почуттів. Активізація видовищної основи в скульптурі 70-х років наблизилася її до глядача.

Сюжет обростає подробицями та має власний простір ("Родина Древіних" В. Вахрам'єва, "Орган" В. Думаняна, "Сини" А. Бурганова, "Перед дзеркалом" Л. Кремлевої, триптих "Ох війна, що ти зробила, підла" Д. Митлянського та ін.) Сюжет, як, наприклад, у творі Д. Митлянського "Іде взвід у туман, туман, туман..." починається з назви, де вірші Б. Окуджави, які є складовими частинами скульптури, викликають певні асоціації, апелюють до пам'яті, інтелекту глядача. Таке пряме, відкрите включення слова в скульптурну композицію перетворювало її не тільки на пластичний вислів, а й на струнку сюжетне оповідання зі своїм початком та кінцем, складними взаєминами персонажів, активним включенням деталей навколишнього світу. У скульптурах А. Рукавишнікова є гротеск натуральності, буквральності відтворення, інформативності, обігрування деталей, що вказують на конкретний час. В його (скульптурах) ми бачимо, якому одягу надавали перевагу у той час.

Змінилось у 70-ті роки і ставлення до матеріалу. Замість твердого та трудомісткого каміння скульптори стали частіше звертатися до гіпсу і шамоту — матеріалів підкреслено рукотворних, які вимагають точного руху, сприяють експромту і відбиттю миттєвого, змінного, окремого. В шамоті також закладено великі декоративні можливості. Скульптори 70-х — початку 80-х частіше почали звертатися до малої пластики, здатної через розмаїтість сюжетів і тем повніше відобразити багатогранність життя і діяльності людини.

Така характерна риса скульптури, як втрата своєї специфіки, прагнення використати прийоми інших видів мистецтв, сформувавшись у 70-ті роки, набула подальшого розвитку у 80 — 90-ті роки, коли скульптура намагатиметься ніби розчинитися в дизайні, архітектурі, природі.

Український андеграунд (мистецтво 60-х — початку 80-х років)

За часів тоталітаризму всі мистецькі напрями авангарду (фольклоризм, абстрактне мистецтво) були приречені на існування в андеграунді.

Політика тоталітарного режиму в галузі мистецтва спиралась на тезу, що мистецтво має бути зрозумілим народу, і спрямовувалась на заборону будь-якого новаторства, вбачаючи в ньому прояви вільнодумства, а в питанні художньої форми перевагу надавали загально-визнаним традиційним класичним зразкам.

Художній рівень мистецтва тієї доби, якщо підходити до нього лише з художніми вимірами, визначали М. Бурачек, Ф. і В. Кричевські, О. Шовкуненко, К. Трохименко, Г. Меліхов, В. Костецкий, Т. Яблонська, чия творчість не вміщується у рамки режиму. Реалістичні або неокласичні тенденції, властиві їхньому мистецтву, як загальні у художній культурі доби, було б неправильно пояснювати однією лише тоталітарною примусовістю.

Центрами ж художньої та інтелектуальної опозиції, де формувалось неофіційне мистецтво, були майстерні Ф. Манайла (Ужгород), Р. Сельського (Львів), у Києві — квартири М. Гетьмана та М. Трубецької (учениці М. Бойчука), оселі С. Параджанова та Г. Гавриленка, майстерні В. Задорожного, І. Григор'єва, А. Горської та В. Зарецького, М. Грицюка, будинок Г. Кочура (Ірпінь) та квартира І. Світличного. В енергетичному полі цих непересічних індивідуальностей визривала контркультура шістдесятників.

В Україні консервативні тенденції тоталітарної культури виражалися чи не найповніше і концентрованіше, офіціоз був провінційно важким, беззастережно душив усе "чужорідне". Загальновідомим є жах українця перед тавром "націоналіст" — наслідком були заслання, загибель у концтаборах та в'язницях. І тому починаючи від 60-х років постійною в українському мистецтві стає тема національного відродження, ствердження значення національної культури, що було певною формою політичного протистояння режимові, але взагалі стало етнічним критерієм неофіційного мистецтва.

Фольклоризм був властивий усім видам творчості. Цікавість до видатних майстрів — самоуків, вихідців із села — М. Примаченко, К. Білокур, Г. Собачко — формувала відчуття безперервності у національній художній традиції. Звернення професіоналів до джерел народної культури т.зв. "козацького ренесансу", орнаментативності вівтарів, народної культури сприяло опануванню стилістикою, духовною енергетикою народної творчості.

Відроджувались, розвивались, по-новому сприймалися національні джерела культури київськими митцями А. Горською, В. Ламахом, І. Марчуком, В. Задорожним, О. Заливахою, Л. Симикиною, які разом з митцями т.зв. "суворого стилю" (М. Вайнштейн, В. Рижих, О. Орябинський, З. Лерман, І. Григор'єв, М. Антончик) були першою опозицією соцреалізму. Вони звернулися до джерел наїтивізму, мудрості та знакової змістовності архетипних образів. Образотворчий фольк-

лоризм був властивий і творчості митців Західної України. У творах Ф. Манайла, Е. Кондратовича, А. Коцки він поєднався з європейськими традиціями фовізму та наїтивізму. Взагалі своєрідність “нефольклорного” напрямку виявлялась у переплетенні традицій національного, народного і світового мистецтва. У творчості І. Марчука, А. Антонока через етику та образну метафоричність фольклору були сприйняті експресіонізм, сюрреалізм. Творчість цих митців тісно пов’язана із загальними проблемами радянського мистецтва 70-х років, з його цікавістю до національної історії та до місцевих традицій, з його метафоричністю та особливою увагою до морально-етичних проблем.

Творчість митців “нефольклорного” напрямку протистояла “шароварному фольклоризмові”, який репрезентував Україну на “декадах дружби народів”.

Національна хвиля об’єднує всі покоління українських митців, набираючи в кожному з них нового звучання. Якщо фольклорний стиль 60-х років був переважно зовнішньо-декоративним, то в 70-ті й особливо у 80-ті роки він поглибився, став духовним перегуком з першообразами. Це добро видно в картині “Портрет Ю. Кондратюка” В. Задорожного, пластична мова якого своєрідна, ні на кого не схожа, виникла на засадах глибокого вивчення народної творчості.

Другим напрямом неофіційного мистецтва був нефігуративний живопис. Він почав складатись у школі Р. та М. Сельських у Львові. Їхні учні Звіринський, Мінько, Марчук починали працювати так само, як і весь світ — “конкретна музика структур і фактур”, біле по білому, виявлення картинної площини.

Весь львівський абстракціонізм тих років — конструкція суто поетична. У сусідів-поляків було набагато холодніше, “по-мондріанськи”.

Представниками нефігуративного живопису 60-х років були також П. Беззир, Л. Кремницька, Є. Семан. Нефігуративний живопис на Україні дуже важко віднести до суто абстрактного, бо він дуже конкретний за відчуттям, будується на гранично узагальненому логічно-емоційному сприйнятті все ж таки реального світу.

Багато займався тоді живописом мало ще кому відомий А. Сумар. Архітектор за освітою, він тримався дещо відокремлено від митців, що не заважало, а може, й допомагало йому бути навдивовижу вільним і розкутим у виборі засобів виразності. Зазнавши в 60-ті роки утисків, А. Сумар переключився на дизайн іграшок.

Традиції супрематизму і конструктивізму, пізнього кубізму розвивав О. Дубовик, збагачуючи їх суто національною оповідністю, активною кольоровою драматургією. Його твори існують на межі станкового живопису і декоративного панно. Переживання, настрої, емоційний стан передаються колірно-пластичною мовою. Назви його картин-серій умовні: “Букети”, “Свята”, “Знаки”, “Ніки”, “Діалоги”, “Карнавали”, “Фантоми”, “Гості “Пегас””; вони відбивають світовідчуття сучасної людини, роздуми про метушню життя та незмінність законів буття. Його “Битва” — картина-передчуття, застереження, яка побудована на традиційному для українського мистецтва поєднанні чорного і червоного кольорів: чорний деформований метал, що укриває землю, та червоно-криваве небо. Попри всю свою декоративність картина сповнена драматизму, викликає роздуми про страшні наслідки війни.

родній, історичній, соціальній) та обумовлювала своє становище в ній, протиставляючи одне одному поняття, то в свідомості людини ХХ ст. руйнується і зникає система символічних протилежностей, сам принцип опозиції втрачає сенс.

Парадигмою постмодернізму стала “деконструкція” (демонтаж “сенсового центру” та бінарних опозицій) як своєрідна конструкція. Поняття “деконструкція” ввів у науку французький філософ Ж. Дерріда, котрий зазначав, що “деконструкція — це не аналіз”, оскільки демонтаж якої-небудь структури не є регресією до простого, нерозкладного. Деконструкція — це не критика, не метод з набором правил та процедур, бо кожна “подія” деконструкції залишається одиничною. Зміст деконструкції Ж. Дерріда пояснює на прикладі перекладу тексту з однієї мови на іншу. У будь-якого автора всі речення сконструйовані у відповідності з духом його національної мови. Іноземець при перекладі деконструє речення, розбирає його слова відповідно до духу чужої мови. Є деконструкція по відношенню до мови автора, якого перекладають, та конструкція стосовно мови перекладача.

Дж. Сьорль, уточнюючи поняття “деконструкції” у Дерріда, дійшов до висновку, що воно спрямоване переважно на підриг логоцентричних тенденцій як тексту, так і світу, тому що світ постає перед людиною ХХ ст. як текст, як система знаків, а що стоїть за ними, які реалії — нам, у принципі, невідомо. Серед численних стратегій деконструкції Сьорль видокремлює три основні: по-перше, підриг будь-яких бінарних опозицій — тому що у нас принципово не може бути критеріїв для розрізнення поганого і хорошого, прекрасного і потворного.

По-друге, деконструкція полягає в пошуку деяких ключових слів тексту, на яких тримаються текстові опозиції. Ці терміни суть ті точки в тексті, за допомогою яких нав’язується логоцентрична остаточна думка. Третя стратегія полягає в тому, щоб звертати пильну увагу на маргінальні особливості тексту (такі, як вид метафор, що трапляються в ньому), адже такі маргінальні особливості — ключі до важливіших рівнів.

Зняття бінарних опозицій є питомою рисою постмодерністської свідомості. Постмодерністське мислення характеризується плюралізмом, еkleктизмом, непослідовністю, уривчастістю описів, відсутністю єдиної позиції, єдиної контекстуальної мови; водночас постмодернізм наполегливо шукає цілісність у реальному житті, прямує до пізнання суті вічного, духовного, здатного захистити унікальне, індивідуальне.

Домінантою світосприйняття постмодернізму є безкомпромісне протиставлення класичним цінностям і, водночас, актуалізація минулого, “відродження” давніх епох, що виявляється насамперед у цитуванні, у культурній, стильовій, лінгвістичній багатомовності.

Культура здавна знає прийом цитування, внесення в текст чужих фрагментів, що вже само по собі змінює суть першооснови і спонукає до нових смислообразів. Як стверджує Ю. Лотман, “Євгеній Онегін” О. Пушкіна побудований на прихованих цитатах. В. Ван-Гог, оперуючи цитатами з японського мистецтва, прийшов до нового стилю “модерн”. “Енеїда” І. Котляревського — чим не постмодерністський твір, на прикладі якого можна проаналізувати теорію деконструкції?... Чому раніше ци-

татність, обігрування відомих сюжетів, усталених естетичних конструкцій не зменшувала самотності, оригінальності автора, а в постмодернізмі вказує на смерть автора, наголошує на вторинності витвору?

Річ у тому, що попередні культурні епохи і стилі, такі як Ренесанс, бароко, романтизм та інші будувалися на принципі ієрархії, мали глобальний культурний контекст, в якому фрагменти і цитати відігравали вторинну роль і лише давали імпульс для нових смислообразів. На шляхах самоорганізації традиційні культури користувалися фрагментами за законами цілісного культурного контексту, мали допоміжне значення. Сьогодні культурний контекст зазнав зрушень. Його окремі частини живуть вже не за законами цілого, ієрархії, а за законами демократичності, плюралізму, рівності всіх і всього. У постмодернізмі своєрідні етюди “на тему” нашаровуються один на одного, змішуються сюжети, деконструється новий сучасний контекст через руйнування попереднього. Постмодернізм — це провокація вітальної спонтанності в процесах самоорганізації та саморозвитку. У цьому полягає його креативність.

Наприклад, цикл картин “Фрагменти” І. Чуйкова, який одним з перших серед радянських художників звернувся до принципів постмодерністської естетики, побудований на легко вгадуваних і на мало відомих цитатах культури. Найчастіше це фрагменти орнаменту, ренесансної картини, чорно-білої репродукції, фрагменти витворів А. Матісса, П. Пікассо, П. Гогена, Ж. Енгра, Л. Кранаха, самого І. Чуйкова, офіційного гасла, обкладинки популярного журналу — і врешті-решт, фрагменти “реального”, ніби з природи написаного неба, тину. І завжди — без будь-якої ієрархії значення і цінностей, без підпорядкування якомусь керівному центру.

У картинах відомі цитати перероджуються у спогади про пережите, містифікування, що провокує і збуджує уяву. Відтворення свого світу з будь-якого “чужинного” матеріалу і є нашим буттям у реальності.

Численні запозичення, обігрування світів попередніх культур пов’язані також зі ставленням до художнього тексту як до першої реальності: культура, накопичуючись століттями, стала реальнішою за саме життя, вигадані герої та сюжети стають більш дійсними, ніж живі люди. Не текст існує за законами світу, а світ за законами тексту. В одному з інтерв’ю Р. Віктюк сказав, що зараз життя краде у мистецтва та навколишньої дійсності, яка сприймається як частина культури, існує та оцінюється за естетичними законами. Тому культура, полишивши у спокої світ, звернулась до самої себе, почала освоєння нової реальності — реальності духу, котра стає сьогодні суто матеріальною. Самопізнання, саморефлексія культури на початку 90-х років виявилась також у розповсюдженні, коментуванні, автодокументуванні, у висуненні на перший план у літературі таких другорядних жанрів, як листи, щоденники, спогади або тексти, створені як стилізація під згадані жанри.

Постійне цитування минулих культур підкреслюється і назвами сучасних течій мистецтва, в котрих є префікси “нео”, “пост”, “транс”, “ультра”, “гіпер”, “над” (трансавангард, неоекспресіонізм, гіперреалізм тощо). При цьому префікс “пост” у понятті “постмодернізм” зовсім не означає “після”, тобто, що це період у культурі, котрий прийшов

на зміну модернізму; навпаки, він вбирає в себе досвід модернізму, часто послуговуючись його прийомами. (Так само як “постіндустріальне суспільство” зовсім не означає, що США як наддержава існують “після індустріалізму”, просто власний індустріалізм усвідомлюється по-іншому.) Постмодернізм також — це не якийсь процес повтoreння, а процес аналізу, переосмислення, переробки всього напрацьованого людством.

Пародіювання як окремий випадок переосмислення має на меті ще й звернення в минуле (вибір творів мистецтва для пародій) і маніпуляцію змістом твору для створення комічного ефекту. При цьому вартісність пародії визначається ступенем достовірності відтворення формальних ознак оригіналу. У постмодернізмі (колажі, цитуванні, пародіюванні минулих культур) завжди присутня ідея метафізичного, духовного, котра надає визначення суті абсурдності життя. Постмодернізм, розбиваючи попередню цінність витворів мистецтва, яку він вважає хибною і небезпечною, на фрагменти, створює нову цілісність на принципово іншій плюралістичній основі — у цьому його головна цінність.

Художники постмодернізму — люди, які мають високу освіту, здатні легко орієнтуватися у серйозних проблемах та серйозно говорити мовами різних культур.

Як теоретична парадигма постмодернізм повністю ствердився в кінці 70-х років, коли було опубліковано книгу Ж.-Е. Ліотара “La condition postmoderne”, що підбиває підсумок тривалим філософським дебатам стосовно цієї категорії культури.

Західноєвропейська філософія (Ж. Ліотар, Ж. Бодрійяр, Ж. Дерріда) з терміном “постмодернізм” пов’язує відчуття кінця ХХ ст., історії, сучасності, реальності, яка поступилася місцем симулятивній “гіперреальності” моделей, кодів, симулякрів. “Агонія реальності” стала розумітися як аксіома сучасності. Ж. Бодрійяр (“Реквієм за масовими комунікаціями”, 1972; “Символічний обмін та смерть”, 1976; “Про спокусу”, 1979) зазначає, що система масових комунікацій сучасного типу “фабрикує реальність” на свій розсуд. Єдина реальність наче не існує зовсім; реальність та істина стають множинними. За допомогою деяких побічностей у визначенні фактів, без будь-якого фальшу можна створити різні, однаково обґрунтовані картини реальності. Є засоби і для підміни реальності. Сучасна технологія дозволяє “документально” відтворювати факти, предмети, процеси, явища, яких ніколи реально не існувало. Вивчення віртуальної реальності свідчить про те, що згодом людина зможе жити в тій реальності, в якій захоче, тобто “потрібну дійсність” можна буде створити і в свідомості людини.

Саме існування інформаційного суспільства поставило під сумнів протилежність реального та нереального, істинного та хибного. Несправжність, ненормальність, протиприродність, хаотичність, абсурдність сучасного життя спровокували підкреслено ігровий стиль постмодернізму. Коли митець розчаровується у суспільному бутті, в людській природі, він починає сприймати та показувати цей світ як низькопробний балаган, театр трагіфарсу. Зрозуміло, при цьому він задля виразності підкреслює гротескну банальність світу у своїх творах. Гра в постмодернізм деструктивна, спрямована на руйнування певних уявлень, настанов.

У XX ст. феномен гри та її значення в житті людства проаналізовано всебічно. Маргарет Мід у своїй фундаментальній праці “Культура і світ дитинства” довела колосальну роль гри в процесі переходу людини від стану суто біологічного до духовно-біологічного. Йоган Гейзінга у праці “Homo ludens” вичерпно обґрунтував тезу, що всі форми духовного життя людини мають ігрову природу. Пізнаючи світ, людина прагне побудувати ідеальну, цілісну модель Всесвіту. Поступово в ігрових тренуваннях з’являлись нові знання, чутливіша інтуїція, а це дозволяло щораз наближати ігрову модель до реального світу. Гра для людини не є самоціллю, гра — це шлях наближення до серйозного, що має корені в царині етики. Така гра є конструктивною, спрямованою на творчість, на ствердження чогось досконалішого.

Подібний тип гри має вияв і в постмодерністському мистецтві, однак домінує все-таки карнавальна деструктивність. В цьому є своя логіка: перед тим, як створити щось нове, підійти ближче до істини, необхідно зруйнувати непродуктивні стереотипи людської свідомості. Саме поняття “гра” в цей час замінює уявлення про раціональну дію. Гра, цілком поглинаючи людину, ламає стандарти і стереотипи сприйняття, втягує у процес творчості, дає змогу почути і зрозуміти іншого часто на інтуїтивному рівні. У цілому ж іронічний погляд, пародіювання, гра, карнавальність, головною метою котрих завжди є спростування укорінених олозицій за типом “праведники-грішники”, “довговічне-минуще”, “істинне-хибне” і т.д., — забезпечують об’єктивність оцінок, не дозволяють впадати у пафосність, тобто створюють передумови для наступного вибору.

Сучасна свідомість і “новітнє самопізнання” виявляються у гротескному, абсурдному, іронічному мистецтві.

Іронічна двозначність та двозначна іронічність правлять у царині постмодернізму. Це мистецтво — мистецтво бути несерйозним з того самого приводу, з якого були надзвичайно серйозними попередні покоління художників.

Романи Сільвії Жармен і Патріка Зюскінда, лондонський Музей кіно і виставка “Метрополіс” у Бермені (1991 р.), каліфорнійські музеї сучасного мистецтва хепенінги, перформанси у Кусково (1991 р.), експерименти в літературі “Бу-ба-бу” — все це елементарний “дівнейленд” для освічених, талановитих дорослих “дітей”, які в сучасному світі знають все — враховуючи й те, що від самого цього знання мало користі.

Сьогоднішнє мистецтво, що об’єднує гру, інтелектуальну рефлексію і критичний коментар, віддзеркалює надзвичайно складний статус дійсності.

Основні принципи постмодерністської естетики

Програму постмодерністської естетики сформулював у 1969 році американський критик Леслі Фідлер у маніфесті “Перетинайте кордони, засипайте рівчакі”. Фідлер починає з того, що констатує смерть високого авангарду з його установкою на витончене, доступне лише елітарній публіці мистецтво. На відміну від авангардистів, які вірили у можливість вибраних творчих індивідуумів упорядкувати хаос буття



Олександр Дубовик. Ніка



Олександр Дубовик. Битва



Вадим Сидур. Пам'ятник загиблим від насильства (1966)



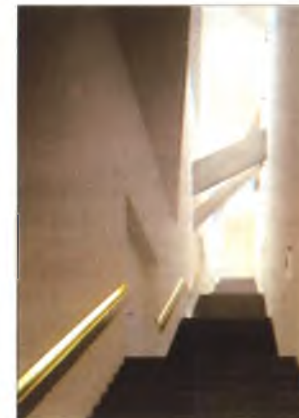
Ансельм Кіфер. "Духовні герої Німеччини" (1973)



В. Задорожний. Портрет Юрія Кондратюка (1975)



Аллен Джоунс. Пара, яка танцює (1987)



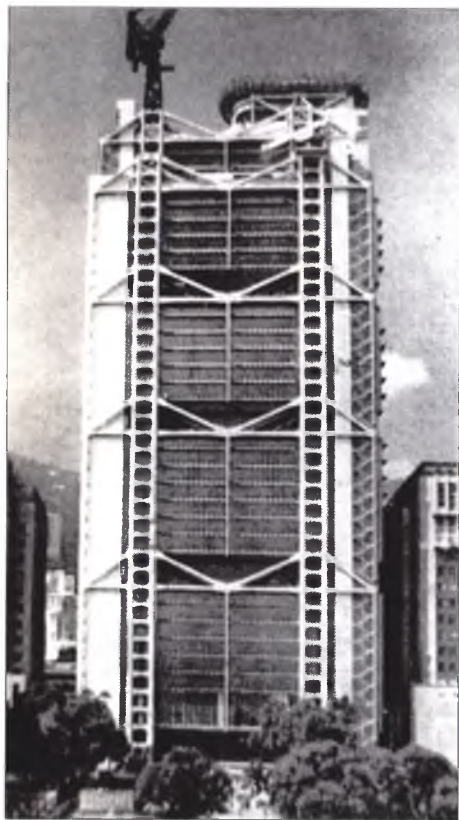
Головні сходи Єврейського музею

Даніель Лібескінд. Єврейський музей у Берліні (1999)



Сад Е.Т.А. Гофмана і вежа Голокосту в ансамблі Єврейського музею

Будинок іпотечного банку в Мюнхені. Архітектори В. і Б. Бетц (1981)



Будинок управління банківської корпорації у Гонконзі. Архітектор Н. Фостер (1985)

Будинок центральної ощадної каси у Відні. Архітектор Г. Доменінг (1979)



засобами свого мистецтва, постмодерністи таку віру відкидають і вимагають знищення традиційних естетичних понять, мовних, стилістичних та жанрових норм.

Маніпулюючи уривками з чужих творів, постмодернізм створює синтез високого та низького (масового) мистецтва. Поп-мистецтво стало джерелом нової міфології для постмодернізму завдяки своїй природі — інфантильній, релігійній, довірливій до казкових див та казкових перетворень. (Поп-мистецтво — це, так би мовити, фольклорна стихія постмодернізму.) “Народні пісні” Гребенщикова, Кіма, “Чижів” тощо створюються в найсучасніших студіях звукозапису. Л. Фідлер у своєму маніфесті завбачив найперспективніші жанри постмодернізму: вестерн, фантастика, еротика.

На початку 80-х років відбувається розквіт музичного телебачення, яке створює найбрутальніші формальні експерименти — поєднання авангардного кіно з поп-музикою. Міжнародним бестселером є роман У. Еко “Ім’я троянди” з якого почалося єднання інтелектуальної прози із широкою читацькою аудиторією. Аналогічні процеси відбуваються в живописі, кіно, балеті. Бінарність постмодернізму виявляється в тому, що твір будується на двох (і більше) рівнях разом. Для нього є характерним одночасна апеляція до елітарного та масового читача. Бахтінське “двоєсвіття” між авангардом і кітчем — гарант нормального розвитку культури.

Особливість вітчизняного постмодернізму полягає в тому, що роль поп-культури в ньому зіграв соціалістичний реалізм. Твір соцреалізму будовався, як правило, за канонами масової культури: був обмежено формалізованим, відтворював певні державні міфи, мав сильний дидактичний початок, щасливий кінець, прийоми і штампи розвитку сюжету, виражав пафос соціальної перебудови світу; більшість таких речей мала подвійний зміст: це виглядало як реальне дійство й ідеальний крок до кінцевої мети (комунізму). Всі ці підходи використовували соц-артисти, концептуалісти, постмодерністи в сучасному мистецтві. Соцреалізм, що сприймається таким чином, став для них джерелом прийомів і штамтів.

Постмодернізм позбавляє авангард утопічних ілюзій, амбіцій, претензій на універсальність, нормативність. Якщо авангард ототожнював принципове новаторство, стилістичну чистоту і єдність, передбачав постійну зміну образно-пластичних систем, що претендували на створення певних моделей естетично-філософського відтворення світу, то особливість постмодерну — в його принциповій безстильності, еkleктиці, фрагментарності, яка виражає нову цілісність людського буття та самого мистецтва.

Постмодернізм схилив до деконструкції авангардну естетику: зберіг форму, відкинув деміургічні амбіції та зміст. Постмодерністський погляд на світ відмовляється від раціоналістської готовності авангарду бути рятівником людства. Такий підхід не вірить у великі історичні міфи про наближення якоїсь мети, а орієнтується передусім на життя суб’єкта в сучасному. Він скептичний щодо монолітних ідеологій і пояснювальних систем, через що — схильний до іронії, гротеску, фантазії. Постмодернізм дає можливість подивитися на себе й на своєю

історію менш трагічно, менш самозневажливо і тому більш конструктивно. Він посилює відчуття європейської належності, що важливо сьогодні для України.

(Зараз, коли закінчується ера постмодернізму, стає зрозумілим, що головне для нього — це не проголошення кризи самої по собі, а заперечення старого, аналіз деформації самих принципів розуміння людського життя.) Зміна суті, якою керувався раніше гуманізм, пошук нових моральних регуляторів та їх нове обґрунтування. Сучасне пізнання людини, пошук та розуміння її перспектив, майбутнього пов'язані з розробкою нового духовного синтезу по той бік протистояння раціоналізму й ірраціоналізму, спираючись на які людство здобуде нові, різноманітніші форми самоствердження та доказ цінності власного буття.) І сучасний період кризи, хаосу, пародіювання, гри, переплетення різних архетипів культури не є виключною перешкодою для розкриття нових людських можливостей, тому що природа людини плинна, багата суперечливими імпульсами і водночас є такою життєтворчістю, що вибудовує порядок із хаосу.)

Таким чином, постмодерністське світосприймання аполітично, антитоталітарно іронізує над загальнообов'язковими утопіями і за камуфльованими типами деспотизму, відкриває простір плюралізму, різноманітності, конкуренції полярних парадигм. У той же час постмодернізм — це не коктейль з добавкою екзотики.) Він створює основу нового бачення світу, який дає змогу піднятися над повсякденними фактами реальності і побачити цілісність Всесвіту.)

Зовсім іншим, ніж у традиційному мистецтві, є процес сприйняття в постмодернізмі, коли стирається межа між мистецтвом та немистецтвом, коли людина немовби входить у простір мистецтва. Час перебування людини в ньому передбачає виникнення особливого змістового та психологічного простору між твором мистецтва і глядачем. Причому саме цей психологічний, умоглядний “простір” найчастіше і стає предметом “зображення” сучасного мистецтва. Багато постмодерністських творів реалізуються тільки у сприйнятті глядача. Цю особливість концептуальних робіт критики визначають як “відкритий живопис”, коли сама картина являє собою “дурницю”, але є, однак, щось таке, що робить надзвичайно активним поле між картиною і глядачем. Чи, наприклад, — у сучасному медитативному абстракціонізмі, як правило, картини зроблені в одному тоні, композиції або цілком абстрактні, або дуже узагальнені й невизначено фігуративні. Око не підготовленого глядача ковзає ними, як порожньою сторінкою. Немає кольору, немає рятівної зображальності, що веде в знайоме русло звичних асоціацій.

Перед цими картинами глядач опиняється майже наодинці із собою. “Сакральна” білизна закликає позбутися світської суєти, відсутність об'єктивних асоціацій повертає чутливість до власної свідомості. А закодовані на метарівні, цілком визначені духовні стани орієнтують глядача на самоспоглядання.

Часто в картині, на перший погляд позбавленій сенсу, художник намагається показати нікчемність життя і його величність, надлюдські закономірності. Якщо ж зображується дійсність, то це саме її дно, — зниження до межі.

Предмет у сьогоднішніх творах (а часто саме він — головний герой) не нейтральний, а наділений такою самою якістю, як пам'ять.

З перетворенням зображального мотиву на знак ми познайомилися в 70-х роках, що породили зображальні притчі й особливі “символічні натюрморти”. Предмет натякав на своє значення незвичайністю та ідеальністю форм (мушля, квітка, куля), причетністю до духовних сфер (дзеркало, свічка, скрипка). У 80-х роках мистецтво брало свої знаки із підкреслено незмінного побутового середовища. Вони зумисне незначні, як каракулі, але банальні, як дорожні знаки. Мистецтво бере етикетки і плями фарби, позбавлені суті уривки текстів, “образи масової культури”. Але твір не перетворюється при цьому на гру завдяки метафоричності пластичної мови. Насильницьке зближення між собою різних предметів і реальностей, відображення їх як дійсно близьких, що є ознакою метафоричної свідомості, характерне для творчості сучасних художників.

Смислова неоднозначність, якась двобокість надає образам внутрішньої динаміки, виявляє прихований підтекст, змушує глибинно вглядатися в них і водночас в головне та в самих себе.

Постмодерністське мистецтво відкрито епатує традиційну мальовничість, реалізм, естетичність (для сучасного мистецтва не існує понять більш “абсурдних”, ніж “краса”, “ідеал”), і водночас воно живиться соками традицій, апелює до зовсім інших основ — не чуттєвих, а соціально-громадянських, моральних, які були на другому плані в попередні роки. Художники чутливо відгукуються на найгостріші питання життя.

Саме поняття мальовничості асоціюється зі стилістикою експресіонізму. У відкритій мальовничій манері 80—90-х років не треба шукати лірики й емоційності, свободи самовираження. Навпаки, не виключено, що ми знайдемо в ній деяку рефлексію з приводу того, що це відкрита мальовничість.

Реалізм ХХ ст. — це зовсім інший реалізм, ніж у класичному мистецтві: підкреслено різкий, яскравий, з елементами “нової речовинності”, сюрреалізму, гіперреалізму, завдяки “лікарняно-стерильній” естетиці, ірраціональний. Один з найвідоміших європейських реалістів Люсіан Фрейд (народився у 1922 році, онук Зигмунда Фрейда, громадянин Великобританії) зображує людей, їхні обличчя і тіла крупним планом, пластично, скульптурно, нібито великі пейзажі.) Колір шкіри передається теплими фарбами, які переходять у рожевий і коричневий тони на згинах, у сині й зелені кольори кровоносних судин і прожилок, у білі й сірі кольори ковдр.) Як підкреслює сам художник, сяюча поверхня тіл є для нього вихідною точкою чутливості. Тіла змодельовані великими мазками, вид подано дещо зверху. Його персонажі легко вразливі, підкреслено незахищені, вони є силовими полями живопису, центрами тяжіння Всесвіту. Люсіан Фрейд зображує щирість, справжнє «я» людини, навіть коли вона наглухо застібнута на всі гудзики. Він надзвичайно близько підводить цей світ до глядача, виводячи за межі раціонального і роблячи учасником творчого процесу.

У мистецтві 80—90-х років є свій почерк: від руки нанесений штрих, каракулі, графіті. Графічність цих ліній, кілочок, оболонок, які нічого не значать, гостро порівнюється з мальовничими плямами.

Геометричність продряпаних ліній не холодна — в ній є щось дитяче. Це передусім слід від руки, хоча рукотворність може бути і гаданою, бо пластична мова постмодерністського мистецтва насамперед небувальна.

Постмодернізм перетворив геометричний стиль на своєрідну естетичну емблему мистецтва ХХ ст., на ознаку сучасної самоцінної художньої форми. Хоч геометрія спочатку розглядалась як символ онтологічної сутності, її метафізичні й утопічні перспективи зараз значно звучують. В пластичному сучасному мистецтві геометрія відтворює добропорядну норму краси, що переродилася завдяки своїй загальноновизнаності в штамп красивості і тому сприятлива лише в формі іронічного зняття, обігрування і пародіювання. В концептуалізмі, соц-арті часто зустрічаються пародійні маніпуляції “чорним квадратом”, жартування над естетикою прямого кута.

Якщо абстрактно-геометричні витвори реалізують естетичні цінності ХХ ст., то “об’єкти” й реді-мейди розкривають загалом соціальні аспекти сучасного мистецтва, а художні акції, “жести” претендують на вираження екзистенційної проблематики.

Для мистецтва 90-х років характерна множинність тенденцій, серед яких можна виокремити одну напрямну — пошук зображувальних засобів, адекватних своєму часові.

У ХХ ст. сформувалось актуальне мистецтво. Раніше художники апелювали до величності, прийнято було вважати, що не сучасники, а майбутні покоління оцінять їхню працю. ХХ ст. принципово змінило ставлення художника до часу.

Людське життя не стало довшим, воно стало інтенсивнішим: зараз відтинок часу, що дорівнює життю одного покоління, вміщує в себе три, чотири зміни парадигми в мистецтві.

Митця-постмодерніста більше цікавить людина “тут і зараз”, її сучасне буття, її переживання поза ідеологічною спрямованістю, поза співвідношенням з минулим і майбутнім.

Він відгукується на проблеми, які є актуальними для людини завжди: любов, родина, смерть, сенс життя тощо. Так, Аллен Джоунс у великій (7,3 м), трохи еротичній скульптурі “Танцююча пара” об’єднує чоловіче та жіноче начало у спробі примирити психологію статей. Порожнечі, що прорізані у сплетених листах яскраво розфарбованої сталі, дозволяють світлу вільно проникати у композицію та створюють відчуття, що танцюючі постаті ширяють у просторі. Цей твір символізує єднання чоловіка та жінки у романтизованому плані з акцентом на сексуальні стосунки.

Постмодерністська скульптура і архітектура

Така загальна тенденція постмодерністського мистецтва, як злиття з життям і згладжування видових та жанрових відмінностей, дуже своєрідно виявилась у скульптурі 80—90-х років. Відбувається зближення скульптури (в традиційному її розумінні) з дизайном та архітектурою, внаслідок чого пластичні об’єкти проєктуються з натяками на функціональність (скульптура — архітектура, меблі — скульптура);

пошук складних структурно-просторових рішень і метафорично-асоціативної образності, що супроводжується інсталяцією скульптури (соціальна скульптура, скульптура-інсталяція); подальша комп’ютеризація, відеоскульптури тощо.

У центрі уваги багатьох сучасних митців стоять екологічні і соціальні аспекти, проблеми інтеграції мистецтва з дійсністю, їхні взаємопроникнення і взаємодоповнення. У різний спосіб пов’язуючи свої твори з місцевим простором, художники досягають ламання повсякденних стереотипів масової свідомості в поглядах на навколишнє середовище і сучасну візуальну творчість.

Наприклад, м’яко, ненав’язливо вводить свої алюмінієві амфори в контекст місцевої забудови Норберт Радермахер із Німеччини. У творі “Вази в місті”, експонованому на виставці “Документа 8” у Касселі вази настільки “приховані” від погляду випадкового перехожого, що знайти їх відразу без каталогу просто неможливо. Цей, здавалося б, ірраціональний засіб експонування, на думку автора, надзвичайно ефективний, бо дозволяє глядачеві, що помітив, нарешті, на даху типового триповерхового котеджу дві амфори, раптом прозрівши, “побачити” фрагменти міського пейзажу у всіх його банальних та повсякденних проявах, як витвір мистецтва.

Зовсім інакше впроваджує об’єкт до середовища відомий американський скульптор Річард Серра. Він майже повністю загородив сталевими листами провулок у кассельській ратуші, змусив місцевих мешканців та туристів сприйняти свою скульптуру “Рівень вулиці” як частину міського середовища, а одночасно — як іронічний коментар до урбаністичної забудови.

Новий і незвичний, хоч і багатообіцяючий, напрям у скульптурі пов’язаний з тим, що скульптура стала “працювати” прямо в лісі, на природі. Матеріалами для неї є земля, мул, бруд, скелі, дерева, листя, колючки, трава, пелюстки, вода, сніг. Мета діяльності — пробудити в людях інтерес до місця їх перебування, його історії, флори, фауни та природних сил, що їх сформували.

Скульптори, що користуються “натуральними” матеріалами, спираються на органічні процеси в самій серцевині природи. Їхні твори вироблені природним, не штучним шляхом. Комплекс робіт у Гриздайльському лісі в Камбрії став показовим для “екологічного напрямку” (представленого передусім Девідом Нешем). Роботи органічно сполучаються із сезонними ритмами життя лісу.

У 1988 році Херріс сконструював у Гриздайльському лісі “порожнесту ялинку”. Вона зроблена з ялинкових гілок, переплетених у вигляді великої напівсфери, що пропускає сонячні промені. Вони змінюють сприйняття внутрішнього простору твору і розбивають своєю грою вертикальні ритми стовбурів пророслого крізь нього ялинника. Метою автора було показати людям щось таке, що здається їм звичним, але насправді перебуває поза їхнім звичайним досвідом.

Прикладом тієї нової ролі, яку виконує скульптура, є, зокрема, побудова дамби в невеликому англійському містечку Грисвелл. Скульптор Джон Мейн замість звичайної греблі побудував п’ятитерасну кам’яну дамбу, кожен ступінь якої складений з різних блоків відомого

портлендського каміння за існуючою технологією кладки. Укріплюючи схил пагорба, стіни дамби разом з тим підкреслюють геологічний рельєф місцевості, перегукуються з традицією зведення кам'яних стін, викликають історичні алузії з діяльністю фермерів та нагадують про постійну владу моря над цим краєм.

Скульптор Пітер Рендолл-Пейдж, проектуючи пришляхові стовпи в Чисвеллі також вписав їх у натуральне середовище. Вони нагадують тотемні зображення на індіанських стежках, що сягають кореннями в племенні традиції, зроблені з найдоступніших матеріалів — соломи, глини, бамбука, каміння та ганчірок.

Перетворення природи на елемент мистецтва — один із шляхів об'єднання з ним, формування екологічної свідомості.

Особливістю розвитку скульптури на сучасному етапі є виділення в ній меблевих та архітектурних мотивів. Крайнім вираженням, так би мовити, функціональної скульптури є, наприклад, квазіскульптура німецького художника Шютте "Лід", експонована на виставці "Документа 8" у Касселі. В ній утилітарність доведено до абсурду: складається вона з двох поєднаних між собою, різновеликих білокамінних веж, одна з яких править кафетерієм, друга — туалетом.

Сучасна архітектура викликає відчуття позачасовості, добре поєднується з ландшафтом, використовуючи всі напрацьовані раніше прийоми, намагається немовби розчинитися в існуючому середовищі. Новий Московський торговельний центр на Манежній площі, "Храм споживання і дозвілля" в центрі Відня — комплекси символічні, знак часу. Їхні магазини, ресторани, холи, переходи затишні й привітні. Незважаючи на те, що відвідувачів багато — штовханини немає, кожної хвилини, завернувши до затишного холу, можна залишитися на самоті, занурившись у зручне крісло, бачити себе з усіх боків у дзеркалах. Стає незрозумілим, де знаходишся, що з тобою відбувається, що за світ навколо нас, хто ми такі, спимо чи не спимо, на якому перебуваємо континенті? Подібні питання типові для постмодерністської свідомості.

Цікаво організовано внутрішній простір цих комплексів: пульсуючі органічні біоморфні форми, як вінець усього, в Московському торговельному центрі — фонтан, краплі якого, відбиваючи сонячне світло, створюють ілюзію ірреального світу; в віденському "Гаас-гаусі" таким акцентом внутрішнього простору є японський місток над головами відвідувачів, немовби з гравюри К. Хокусая.

До речі, обидві будівлі, зведені не так давно в центрах давніх столиць, не тільки не порушують старовинної архітектури, а й підкреслюють її традиційний образ. Віденський "Гаас-гаус" відображає в своєму криволінійному, абсолютно дзеркальному фасаді протилежний йому фасад собору св. Стефана, але кумедними надбудовами, боковими фасадами перегукується із середньовічною забудовою старого Відня. Московський торговельний центр на Манежній площі побудовано біля стін старого Кремля; він повністю розташований під землею, а верхня його частина оформлена каскадами фонтанів, терасами алей, прикрашених ліхтарями, які стилізовано під старовинні.

Саме так постмодерністи стають спільниками мешканців, які протестують проти перебудови історичних центрів, міст, проти зруйнування старовинних будівель. Архітектори активно включаються в роботу з відтворення пам'ятників архітектури, пропонують проекти збереження давніх ансамблів та будівель.

Архітектор-постмодерніста приваблюють гострі, навмисно спровоковані стики часів, стилів, образів. Поєднуючи крайнощі, зіштовхуючи антиподи, постмодерністи, як правило, не воліють приховати "стики" і "шви", навпаки, можна ясно бачити "білі нитки", які нерідко додають архітектурному образу відтінку майже сценічної трагедійності.

Учбовий корпус Уеллслі — коледжу в штаті Массачусетс (США) став новити собою будівлю крайньотехнізованих форм, всередині яких міститься стара готична забудова. При цьому архітектори (Л. Дін і С. Роджерс) не тільки не намагаються пом'якшити контраст, а й навпаки, всіляко його обігрують та підкреслюють.

Архітектура постмодернізму відкрита не тільки назустріч історії й реаліям сьогодення, але й мистецтву різних епох, стилів.

Американський архітектор Джонсон, переінакшивши формулу модерністів ("форма витікає з функції") скаже, що форма витікає з форми, а не з функції. Архітектура не є ні технологією, ні інженерією, ні соціологією, ні політикою. Архітектура — це мистецтво, чисте мистецтво, як живопис чи музика.

Ключові поняття архітектурної теорії постмодернізму — "складний порядок". Воно означає свободу і гнучкість позицій, яка протиставляється жорсткій позиції модерністів.

Одним із принципів постмодерністської архітектури є демократизм, в ім'я якого будівничий готовий свідомо зменшити свій творчий темперамент. "Архітектура без архітектора", "спонтанна архітектура" проголошується вільною від усякого диктату: влади генія, естетичних норм, моди тощо. На фоні такого "конкретного" будівництва утопічні претензії модерністів зі всіма їхніми "соборами майбутнього" та "сяйливими містами" здаються абстрактними й позбавленими життєвих соків.

Постмодерністська архітектура відзначається "реалізмом" мислення, що надає перевагу теперішньому перед майбутнім, дійсному перед ідеальним, "розумній" тверезості перед божевільними утопіями.

В архітектурі постмодернізму дивовижно сплелися характерні для духовного клімату останніх десятиліть крайнощі й суперечності: консервативне тяжіння до тверезого мислення й відчуття світу як хаосу, світу, назавжди втраченого для тверезого розуму; історизм, в якому приховано почуття невиправної втрати й історичної традиції, але разом з тим це "історизм без історії", що означає — без минулого і без майбутнього.

Постмодерніст не хоче бути трагічним героєм, тому приймає цей світ. Утопічним поривом Ле Корбюзьє він надає перевагу навмисному "реалізму" позицій.

Особливістю архітектури "post moderna" є семіотичність, асоціативність, відкритість до середовища, гнучкі просторові структури, в яких нема завершеності. Це добре відбито в австрійській архітектурній школі. Будівля центральної ошадної каси у Відні гіперфункціональна за своїм вирішенням. Стекла фасаду, відображуючи зовнішню

оточення, вигадливо вигнулися. Труби комунікацій та перекриття всередині будівлі перетворилися на скульптурні деталі — маски. Знайомі елементи будівель із галузі інженерного будівництва використані в новому синтезі, балансуючи на межі скандального сприйняття таких форм у цілому.

Архітектура 80—90-х років цікава своєю різноманітністю, плюралістичністю: неотрадиціоналісти, неоістористи, “раціоналісти”, неоавангардисти численими художніми прийомами змінили догматичну спрямованість на деяку формальну єдність. Тепер контекст оточення сприймається як головна вихідна умова у розв’язанні будь-якого архітектурного завдання.

У сучасній архітектурі часто використовується прийом “хай-тек”, який оголює і пластично перебільшує системи інженерного забезпечення споруди, звичайно сховані в товщі конструкції. Емоційно напружена, драматизована форма, що виражає нібито вищу технічну складність, насправді являє собою естетичний набір прийомів, де є гра, містифікація, іронія перед схиланням складної техніки. “Хай-тек” може відбивати ідеї монументальності чи бути інтимним, формувати своїми асамбляжами житлове середовище. Найбільша споруда в стилі “хай-тек” — це 47-поверховий хмарочос управління банківської корпорації в Гонконгу (арх. Н. Фостер, 1985 р.). Споруда має виведений назовні металевий каркас. Блискучий алюміній облицювання каркасу вирізняється на фоні темного світлопоглинального скла. На відміну від звичного для хмарочосів планування з центральним стрижнем, споруда має ліфти та сходи на торцях, що дозволило вільно поводитись з організацією поверхів. Ескалатори, прозора стеля-підлога, сюрреалістичні ефекти інтер’єрів надають видовищність будівлі.

Будівля Баварського іпотечного банку в Мюнхені (В. та Б. Бетц, 1981 р.) створює ілюзію гігантського механізму, металева маса якого лине блискучими вертикальними штоками. Тут “технічне” не демонструється, але слугує сюжетною основою метафори, яка визначила форму. Цікаві ідеї архітекторів постмодернізму відзначаються виразністю, різноманітністю, духовністю (Р. Вентура, Дж. Стерлінг, М. Грейвз).

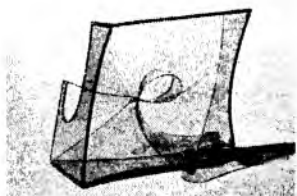
Говорячи про сучасну архітектуру не можна не згадати Єврейський музей у Берліні (арх. Д. Лібескінд, 1999 р.). Архітектурна ідея цієї будівлі вражає своєю філософською, промовистою семантикою: осьова побудова споруди нагадує розчавлену розбиту “зірку Давида”, вікна, наче блискавки, розрізають площини стін та стель. Споруда не має звичного цоколю, даху, фасаду, виразного щоповерхового поділу, навіть входу. Потрапити до Єврейського музею можна лише через підвал сусідньої барочної будівлі XVIII ст., яка з’єднується з новою за допомогою спеціально спроектованого Лібескіндом тунелю.

Коридори йдуть під кутом вгору і вниз, стіни мають нахил — все здається хитким і неміцним, і відвідувача охоплює бентежне почуття. Від входу йдуть три експозиційні “вулиці”. Найдовша з них підводить до головних сходів вгору до експозиційних залів і символізує послідовність берлінської історії. Друга “вулиця” веде до невеликих воріт, а потім до саду Ернста Теодора Амадея Гофмана. Вона символізує шлях берлінських євреїв до еміграції та вигнання. В саду щільно одна

до одної стоять 49 бетонних стел, на яких ростуть дерева, утворюючи зелене склепіння. 48 стел символізують державу Ізраїль, яка виникла в 1948 році, а одна — новий сучасний Берлін. Почуття тривоги не полишає вас, як тільки ви потрапляєте в тісний лабіринт між навмисно криво поставлених стел. Третя, найширша “вулиця” веде до “Void” (порожній простір). Цей термін Д. Лібескінд запозичив у французького філософа Жака Дерріди. “Void” являє собою холодний, темний, тихий бетонний колодязь, перед входом до якого екскурсовод розповідає про трагедію Голокоста. Шість бетонних “Void” розміщуються уздовж осьової лінії. Вони пофарбовані в чорний колір і нібито переривають виставковий простір білих залів. Троє з них не мають входу, їх можна побачити тільки із внутрішніх вікон. Ці “Void” — матеріальне втілення колись вирувавшего в Берліні єврейського життя і порожнечі, якою змінилося це життя.

Трагічна доля євреїв ще ніколи не мала такого експресивного архітектурного втілення. Яскрава індивідуальність, емоційна насиченість образів, глибина філософських ідей, виражена пластичною мовою, стають ознаками сучасної архітектури.

КІНЕТИЗМ І ЙОГО ВОЛИВ НА СТАНВВЛЕННЯ НОВОЇ ФОРМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА



Н. Габо. Конструкція
в просторі

Кінетичне мистецтво (кінетизм) — вид художньої творчості, в основі якої лежить ідея руху форм, причому не просто фізичного переміщення об'єкта, але будь-якої його зміни, трансформації — будь-якої форми "життя" твору в той час, як його споглядають. Отже, запозичений з фізики термін "кінетика" в естетиці кінетизму починає визначати нову сферу просторових та пластичних пошуків мистецтва.

Поняття "кінетичне мистецтво" означає таке мистецтво, яке включає реальний та ілюзорний рух. Цю назву вперше вжив у 1920 році Наум Габо. Однак як певний художній термін вона почала застосовуватися тільки в 50—60-х роках. Кінетичне мистецтво може бути дуже простим, як, наприклад, конструкції О. Родченка, що гойдаються від вітру, або складним, як моторизовані скульптури Ж. Тенгелі. Термін застосовується також стосовно творів, у яких використовуються світлові ефекти для створення ілюзії руху.

Джерела та передісторія виникнення кінетизму

Цікавість художників до мобільної змінної форми має своє історичне коріння, свою передісторію.

Цей інтерес до використання руху в художній творчості можна побачити навіть у створенні феєрверків та в середньовічних містеріях. Народне мистецтво також демонструє нам зразки рухомих ляльок та об'єктів: це й механічна

іграшка, що імітувала трудові процеси (ковалі і т. ін.), український візерунок, рухомі дерев'яні птахи з Архангельської області.

Розвиток транспорту, електротехніки та верстатобудування ще більше наповнив предметно-просторове середовище навколо людини мобільними трансформними об'єктами. Рух і сяйво стали невід'ємною частиною художньої рефлексії. Цю тему на початку ХХ ст. розробляли у своїх працях футуристи, лучисти та експресіоністи.

Захоплення ідеєю кінетичної форми в радянському авангарді припадає на кінець 1910-х — 1920-ті роки та пов'язане з творчістю В. Татліна, К. Мельникова, О. Родченка, Г. Клуціса, Г. Крутикова, В. Баранова-Россіне, Г. Гідоні, Л. Терміна, Н. Габо та інших.

У проєкті "Пам'ятника III Інтернаціоналу" В. Татліна (1920 р.) рух елементів композиції — це символ. Чотиристаметрова (за задумом автора) спіраль включала ряд найпростіших форм. Куб в ідеалі мав обертатися зі швидкістю один оберт за годину, піраміда робила оберт за місяць, циліндр — за добу. Крім того, на пам'ятнику мала бути станція прожекторів, яка проєктувала б світлові літери на хмари. З цих літер можна було б складати ті чи інші гасла на "злобу дня". Проєкт вежі можна вважати першим кінетичним архітектурним задумом у новому мистецтві.

У "Реалістичному маніфесті" (1920 р.) Наум Габо зі своїм братом Натаном Певзнером зазначили, що встановлюють в образотворчому мистецтві новий елемент — кінетичні ритми як основні форми наших відчуттів реального світу. У Наума Габо в кінетичних конструкціях 20-х років рух стає інструментом створення ілюзорної форми. У його "варіаціях на сферичну тему" з найбільшою виразністю виявлено потяг до створення гармонійної, естетично бездоганної просторової структури, певного символу ідеальної форми. Ефект дематеріалізації, ілюзорності виникає в них за рахунок "динамічного муару" — взаємодії численних ліній під час руху глядача навколо об'єкта. Габо вважав, що скульптура має бути не просто статичним пластичним об'єктом, а повинна активно взаємодіяти з простором, що її оточує. Для цього він використовував прозорі, до блиску відполіровані матеріали, які створювали враження невагомості. Просторові порожнечі витончено та органічно входять у фізичну структуру витвору.

О. Родченко на виставці ТовМоХу (Товариства молодих художників) у 1921 р. продемонстрував ряд своїх мобілів, вільно підвішених у просторі залу. У цій серії "Подібних фігур" просторові композиції створюються з плоских, замкнених елементів — кругів, овалів, квадратів. Рух для Родченка — це також можливість створення нової сценорафії театральних вистав, змінного обладнання для клубів, читальень.

У радянській архітектурі 20-х років елементи мобільної форми посідали значне місце (К. Мельников — конкурсний проєкт пам'ятника Колумбу, 1929 р., Г. Крутиков — проєкт "Літаюче місто", 1928 р.); серія малюнків К. Малевича "Планети для землянитів" (1923 р.) супроводжувалась авторським описом їх будови та існування у просторі.

Відомо, що поняття руху в традиційному живописі, скульптурі, архітектурі трактується не в прямому розумінні, а в сенсі тонких чуттєвих асоціацій, таких як композиційна неврівноваженість (динамічність форм), направлення та розташування форм на живописній площині,

рух того чи іншого кольору, напруженість того чи іншого кольорового пластичного контрасту. Наприклад, трикутник, спрямований угору, “звучить” спокійніше, нерухоміше, сталіше, ніж такий самий трикутник, установлений на площині косо. “Це називається рухом”, — вважав В. Кандинський.

Зміни (або умовно кажучи, кінетика) можуть створюватися не тільки механічним рухом, але, наприклад, змінами в часі, освітленні, кольорі об'єкту. Люмінодинамічний живопис, світложивопис, світлозвуковий уявлення — це був ще один шлях “оживлення художньої форми”.

Експерименти зі світлокольоровими змінами були тісно пов'язані з дослідженнями світломузики (О. Скрябін, “Прометей”, 1910 р.).

Кінетизм як напрям сучасного мистецтва

Про кінетизм як відносно цілісний напрям, що заявив про себе проблемними виставками, маніфестами, текстами, цікавими проектами, можна говорити, починаючи з кінця 50-х років. Теоретиками кінетизму були Ф. Поппер, Н. Шоффер.

Працями Н. Шоффера, Р. Кратини, Ж. Тенгелі, Г. Юккера, Ле Парка, Ф. Малини та багатьох кінетичних груп Європи було зроблено значний крок у художньому осмисленні кінетичної форми. Від “Саморуйнівних композицій” Ж. Тенгелі (одного з провісників кінця світу) до витончених композицій Р. Сото, від містобудівельних задумів типу “кібернетичного міста” та “кібернетичних веж” Н. Шоффера до “кінетичного фольклору” Г. Юккера — такий спектр цих експериментів. У 60-ті роки кінетичні експерименти здійснюються і в містах колишнього СРСР: у Москві, Ленінграді, Харкові, Полтаві, Ризі. Найпомітніші представники — Ф. Інфанте, А. Ланін, Л. Нусберг, В. Степанов, Ю. Правдюк, С. Зорін, Ф. Юр'єв, а також групи “Рух”, “Прометей”, “Мир”, “Арго”, “Динаміка”, “Світло”.

Проблеми кінетичного формоутворення

Будь-який кінетичний об'єкт може бути класифікований за видами руху, матеріалу, принципу дії, просторовими характеристиками, сферою використання, стилістичним напрямом тощо.

Хоча труднощі з класифікацією виникають, передусім, у зв'язку з нескінченним розмаїттям використовуваних матеріалів — від традиційних до ультрасучасних (типу скінтіляційних пластмас, технічних засобів — аж до комп'ютерів і лазерів, які є матеріальною базою кінетичної творчості), через складні психофізіологічні реакції глядача на рух форми, різноманітність видів руху (від механічного до ілюзорного).

Найчастіше застосовуваним у кінетичних композиціях “матеріалом” стають дзеркальні поверхні. Не слід забувати, що дзеркало в історії художньої культури завжди було носієм особливого сенсу та символіки. Саме віддзеркалення є образом ілюзорного простору, певним “задзеркаллям”. При цьому образи реального та задзеркального простору співіснують у єдиному фізичному просторі одночасно.

Найефективнішим використанням дзеркал для моделювання безмежного простору є композиція куба, внутрішні грані якого вкриті дзеркалами. Людина, яка потрапила всередину такого куба, переживала відчуття, близькі до зазнаних під час перебування у безмежному космічному просторі.

Другий приклад — композиція, побудована на використанні *параболічного дзеркала* з підвищеним зсередини мобілем, два елементи якого зроблені з оптичного скла. У цій композиції демонструються можливості взаємодії руху елементів мобіля у реальному просторі з його віддзеркаленням у параболічному дзеркалі, яке має свою форму простру.

Складнішим типом використання дзеркальних поверхонь у кінетичному формотворенні є дзеркала із спрямовувальною кривизною поверхні. Найвідоміші приклади у цій сфері — праці аргентинця Д. Ле Парка. У своїх світлових композиціях він використовує гнучку дзеркальну смугу, закріплену у двох чи більше вузлах, розташованих в одній площині. Вузли механічно пересуваються відносно один одного, змінюючи кривизну дзеркала, і при боковому освітленні на пласкій поверхні під дзеркальною смугою з'являються перемінливі, складні та витончені світлові композиції.

Наступний прийом, що його часто використовують у кінетизмі, — створення психічної ілюзії мобільної форми. Ця тісно пов'язана з кінетизмом галузь творчості одержала спеціальну назву — оптичне мистецтво (оп-арт). Найвідоміші його представники В. Вазареллі, Е. Р. Сото, Ф. Морелле, Б. Ріллей та інші загострили увагу на психофізичних механізмах сприйняття людиною візуальної форми.

А найефективнішими для глядацького сприйняття виявляються роботи, виконані з використанням хвилеподібного лінійного малюнка, або з так званим муаровим ефектом. Цей ефект виникає від взаємодії двох і більше сіток або растрів, розташованих на деякій відстані від одного. Будь-який рух людини біля такої композиції приводить до створення складних, переливчастих орнаментальних образів. Така композиція розрахована на взаємодію з глядачем, на його активність.

Ідея творчої ігрової співучасті глядача у змінах просторової структури об'єктів є основоположною для Р. Кратини (Чехія). Структура його кінетичних об'єктів складається з модульних елементів, шарнірно з'єднаних один з одним. Попри всю жорсткість вихідних формотворювальних принципів, самі композиції раптом провокують глядача на широке коло образних асоціацій — від природоподібних до містобудівельних, від хаосу до регулярної структури.

Найбільш виразними є такі композиції, де взаємодія об'єкта та руху дає новий вид руху, форми. Це передусім обертання спіралі, яке створює у глядача уявлення про ілюзорний підйом або спуск елементів композиції чи ефект хвильового коливання.

Парадоксально, але незалежно від того, з якого матеріалу виготовлений об'єкт (дерева чи металу), у русі він може набувати можливості ілюзорних пластичних змін — перетікання та вигинів форми у просторі. Те, що заздалегідь не може змінити своєї форми, на очах глядача деформується та живе у буквальному розумінні. Відбувається переборення інерції матеріалу та форми, руйнування глядацьких стереотипів.

Оригінальний принцип кінетичного формоутворення, пов'язаний з використанням пружних сил різних матеріалів, простежується в працях 80-х років москвича Б. Стучебрюкова. В "мобілерах" Б. Стучебрюкова найпростіша смуга пружинної сталі згорнена у подвійне кільце та закріплена своїми кінцями з осями, а вони мають здатність до зустрічного обертального руху за рахунок електромотора. Повільний обертальний рух кінців смуги призводить до просторової трансформації композиції. При цьому цикли еластичної смуги змінюються катастрофічними (миттєвими) змінами форми. Медитативні цикли руху спричинюють різкі вибухові зміни, зачаровуючи глядача непередбаченою поведінкою об'єкта. Прихованість механізму перетворень та пластична драматургія створюють образ найпростішого псевдоіснуючого об'єкта, який дивовижним чином демонструє власний цикл енергетичних формальних змін. Тут форма та енергія отримали своєрідну художню розв'язку.

Інший цікавий твір Б. Стучебрюкова — багатощарове кільце, зібране з 15 000 шарнірно з'єднаних сталевих лез. У руках автора, який сам звичайно виконує трансформацію кільця, стальна "тканина" починає переливатися, стаючи то циліндром, то куполом, то конусом, нагадуючи собою луску чи то риби, чи то змії. Робота містить у собі великий потенціал, викликаючи емоційне та інтелектуальне співпереживання глядача. Утворюючи не закінчену кінетичну композицію, а, по суті, виконавчий інструмент, художник-винахідник програмує якості самого інструмента, залишаючи за виконавцем питання художньої інтерпретації закладених у ньому можливостей.

У кінетизмі на передній план виступають завдання маніпулювання темпом, ритмом, пластикою руху, його характером, вираженням у поняттях простого та складного руху, образами, що виникають від взаємодії форми та руху, а також від джерела руху форми — мотор, навколишнє повітря, рух води, світла, теплові зміни середовища.

Використання рухомих об'єктів змінювало уявлення про самі основи традиційного образотворчого мистецтва. В картину не просто вносилися динаміка, але самий час із притаманними йому рисами протікання та тривалості ставав складовою частиною твору. Фактор часу відіграє особливу роль у творах Г. Юккера з піску, наштовхуючи на асоціації з пісочним годинником — невпинно текучим та нескінченним часом. У "Пісочному ящику" (1975 р.) — з прикріпленого до стіни чорного ящика повільно струмує пісок, створюючи на підлозі конус. У "Пісчаній спіралі" (1970 р.) шліфувальний камінь, який обертається, залишає на піску безперервний слід. "Пісочні вітряки, які працюють за допомогою електромотору, повільно здійснюють свої одноманітні оберти, а прив'язані до крил, навпроти один одного, мотузки залишають на пісчаній поверхні нескінченний вічкоподібний слід.

Улюбленим матеріалом Юккера є цвяхи, які з будівельного матеріалу перетворюються на структурний елемент картини. З 60-х років Юккер виставляє уतिकані цвяхами диски, що оберталися, ефект впливу яких на глядача підсилювався за допомогою бічних джерел світла. У середині 70-х років він створює своїх знаменитих "Танцівників": вузькі та довгі мішки людського зросту, проткнуті зсередини великими цвяхами, вістря яких стирчать назовні. Глядач вмикає мотор, мішки по-

чинають стрімко обертатися, і цвяхи, які до цього звисали вниз, агресивно випинаються. На очах у глядача полярно змінюється характер, образ твору: від пасивного до активного, від спокою до руху.

Полярний підхід до використання моменту руху можна відзначити в ряді композицій із жорстким програмуванням, циклічністю руху (вона часто досягається за допомогою електродвигуна, вмонтованого в об'єкт). Монотонний, набридливий, жорсткий ритм притаманний також світловій рекламі, сигнальним світловим системам тощо. Частина кінетичних робіт ніби повторює примітивність цих механічних монстрів, іронізує над їхніми рухами, додаючи забарвлення непотрібності та блазенства, примушуючи хаотично рухатися антиестетичні за своєю природою об'єкти.

У цьому напрямі працює Ж. Тенгелі, один класиків кінетизму, найіронічніший його представник. У 1959 році він створив малювальний апарат "мета-матик", що імітує ташицький живопис. Поступово художник відходить від естетизації техніки, переводячи свою творчість у площину протиставлення мистецтва й технологічного суспільства, розкриваючи іншу сторону його ілюзорних благ. Його матеріалом стає технічний та побутовий утиль, а методом репрезентації — хепенінг. У 1962 році він проводить акцію у штаті Невада, демонструючи "Саморуйнівний машинний комплекс" із характерними назвами стадій саморуйнування композиції, наприклад, — "Стадія №2 до кінця світу". Певний інтерес становить його кінетична композиція "Ротозаза" (1967 р.) для гри з глядачами у м'яч, а також механічні ансамбляжі з численних непридатних технічних деталей (Мета-гармонія III, 1984).

Н. Шоффер сповідує іншу, раціональну естетику кінетичного мистецтва. Геометрична, суворо вивірена, стерильна пластика об'єктів, відданість програмованому руху форми та світла, насичення об'єктів сучасною електронікою є вихідними моментами його творчості ("Мікрочас", 1965 р.; "Кібернетична вежа" — заввишки 52 м, 1961 р.; концепція "Кібернетичного міста", 1969 р.).

Ідея синтезу в кінетизмі: світло, звук, рух

Кінетизм виник як галузь, для якої дуже суттєвим був вихід у нетрадиційні сфери мистецтва, використання міжвидових (або різновидових) засобів впливу на глядача. У цьому сенсі кінетизм синтетичний, прагне до об'єднання в єдине композиційне ціле різних видів мистецтва. Здійснюються суто просторові експерименти — рух об'єкта доповнюється ефектами освітлювання, звуком, світломузикою. Так, зокрема, створюють "композиції, що звучать" ("стабілі"). Це — елементарний рівень втілення синтетичних пошуків і художніх експериментів у кінетизмі.

Першим у світі електронним музичним інструментом став "терменвокс" (автор його — Л.С. Термен). Інструмент складається з двох антен, з'єднаних із ламповим підсилювачем. З наближенням руки людини до однієї з антен виникає різний за висотою звук, з наближенням до іншої змінюється сила звуку. З руху рук у просторі навколо антен виникає мелодія. Цей принцип використовується в багатьох кінетичних композиціях для створення ефекту взаємодії глядача та об'єкта.

Б. Стучебрюков у 80-х роках розробив серію звукових композицій поп-артівського типу: "пружинофони", "консервофони", "консервоар-

фи” і т.д., які мають кнопкове управління. Глядачеві пропонується натисненням кнопки приводити композицію у рух. Пародійний та ігровий момент спрощує контакт глядача з об'єктом, знімає психологічний бар'єр при спілкуванні з ним, об'єднує глядачів у “творчому” процесі.

Найістотніше синтетична взаємодія різних методів кінетичного формоутворення простежується у *світломузиці*. Відомі численні концепції електронного автоматичного перекладу музики у світлові композиції, що виконуються на дискотеках, в оформленні ТВ-шоу, виступах різних рок-груп, у радіоприставках тощо. Простота технічного обладнання, невігадливості світлових ефектів визначили місце таких механічних концепцій у масовій культурі.

Як реакція на цю механічну, спрощену форму світломузичного синтезу виникла течія, котра передбачає наявність виконавця та світломузичного інструмента, тобто “авторський” варіант світломузики. Виконавець створює доволі складні світлокінетичні композиції. Наприклад, у Харкові з 1969 року існує зал світломузики, у якому Ю. Правдюк демонструє свої композиції. Саме в такому авторському підході до світломузики закладені перспективні можливості створення нових композицій кінетичної форми, розвиток мови світлокінетичного формоутворення.

У кінці 80-х років набули поширення вистави типу “звук та світло”. У них на основі розробленого сценарію (часто на історичну тему) взаємодіють архітектура, світло, музика. При цьому стисла синтетична, емоційна форма дозволяє багаторазово активізувати глядача й навіть зробити його учасником спектаклю, спонукавши активно співпереживати події. На сьогодні розроблена серійна автоматична апаратура для подібних вистав фірми “Філіпс”, яка окрім світлових ефектів пропонує стереофонічний, а також “блукаючий” звук.

Ідеї кінетизму розвиваються в галузі виставкової архітектури. Задлягедь складався сценарій видовища, яке буде споглядатися відвідувачем, що потрапив у павільйон у процесі просування від входу до виходу. Так, на міжнародній виставці у Монреалі 1967 року був тематичний павільйон “Всесвітній зв'язок”, на аналогічній виставці в Осаці (1970 р.) — павільйон фірми Міцубісі. Тут тротуар, повільно рухаючись, проносив глядачів через затемнений павільйон з ефектно поставленою світлозвучковою (з вітром, рухом та кінопроекцією) композицією “Око тайфуна” і не менш виразною — “Кратер вулкана”.

Великого поширення у світлокінетичному формостворенні набули лазери. Лазерне обладнання використовують в оформленні музичних шоу, святковому оформленні міст, світломузичних композиціях, виставковому дизайні.

Говорячи про кінетичні уявлення, про цілі виставкові павільйони, створені за кінетичним сценарієм, про “лазерні вистави”, ми розглядаємо проблему особливого кінетичного середовища як результату синтезу різних видів мистецтва та галузей творчості.

Лазерний промінь, що пропущений крізь різні оптичні середовища, завдяки електронному розгортанню дозволяє створювати великомасштабні світлові композиції, проектувати їх на хмари, штучний дим, висотні будівлі. З'явилися спеціальні зали — лазеріуми, в яких демонструються лазерні композиції (експериментальний центр при музеї О. Скрябіна).



Жан Тенгелі. Мета-гармонія III (1984). Таканава



Соня Бойс. Поцілунок (1995)



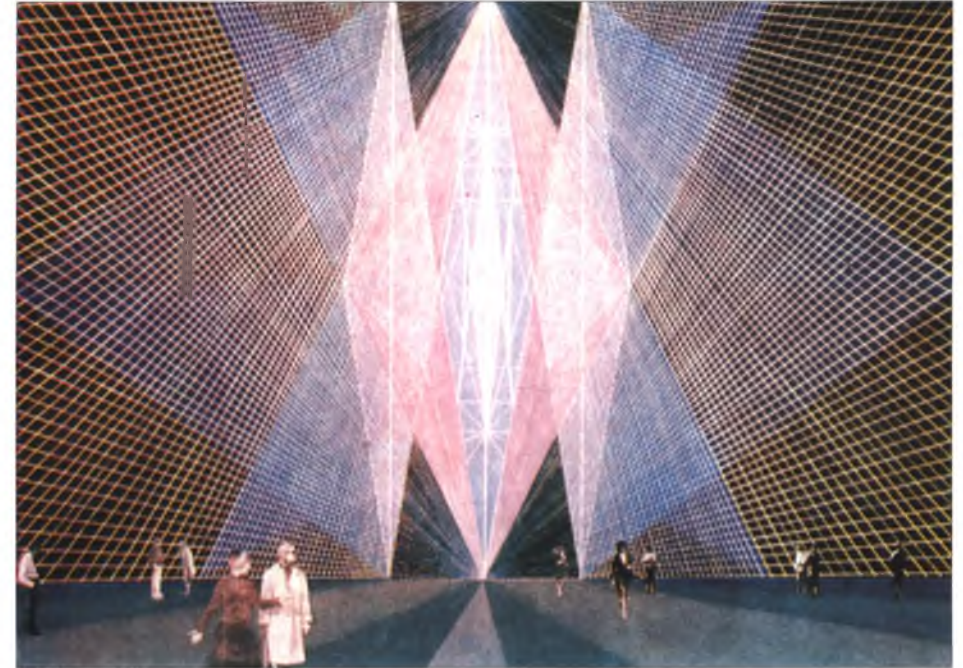
Наум Габо. Варіація на сферичну тему (варіант) (1937)



Жан Тенгелі. Мета-матик (1959)



Борис Стучебрюков. Трансформобіль



Група "Рух". Лінійний простір (1970)



В. Комар і О. Меламід. Портрети лідерів з відрізним правим вухом. Джиммі Картер, Хуа Гофен, Анвар Садат, Джеймс Каллаген, Леонід Брежньов, Менахем Бегін, Валері Жіскар Д'Естен (1978)



В. Комар і О. Меламід. Джерела соціалістичного реалізму (1982—1983)



В. Комар і О. Меламід. Вперед до остаточної перемоги капіталізму (1980)



Андрій Філіпов. Таємна вечора (1989). Інсталяція

Оволодіння кінетичною формою позитивно вплинуло на творчу практику сучасного мистецтва, на дизайн, архітектуру. Елементи кінетичного середовища можна знайти в проєктах підземного, підводного, арктичного та космічного будівництва, головним завданням якого є забезпечення життєдіяльності людини в замкненому штучному середовищі та (як частина його) — проблема задоволення сенсорного голоду. Один із шляхів її вирішення вбачають у застосуванні керуючої динамічної світлоколірної форми, звукового, кольорового та теплового клімату. Стабільність і змінність елементів — дві полярні категорії кінетичного формоутворення, що їх враховують під час проєктування міського предметно-просторового середовища, при облаштуванні житла, переходячи тим самим від експериментального плану до функціонального.

Слід також підкреслити велику потенцію кінетизму в галузі генерування нових ідей, концепцій, які посідають або з часом посядуть гідне місце у різних галузях художньої діяльності.

Категорії простору й часу набули в кінетичній творчості свого подальшого розвитку та вивчення: від замкненого до безкінечного, від реального до ілюзорного. При цьому враховувалися основні механізми психологічного сприйняття простору та часу людиною.

Неупереджене творче ставлення до нових матеріалів та технічних засобів у кінетичних експериментах розширює наші уявлення про можливість сучасної художньої творчості.

Акцентуючи нашу увагу на найсучасніших технічних засобах, кінетизм як каталізатор нових ідей водночас стимулює художників до переоцінки ролі й можливостей традиційних для художньої практики матеріалів і технологій.

Художня практика 80—90-х років знову звернулася до кінетичного мистецтва. У 90-ті роки розвиток кінетичних ідей пов'язаний передусім із сучасним постмодерністським мисленням та стилістикою. А рух представлено як щось на зразок одного із засобів художньої виразності. З художників, що працюють останніми роками в цій стилістиці, можна назвати А. Великанова, автора кінетичних асамбляжів з різного гатунку технічних деталей, а також мобілі Н. Щетиніна, який створив іронічні парафрази на рухомі машини А. Колдера, та фольклорний театр кінетичних об'єктів з елементами соц-арту в Санкт-Петербурзі. У цьому зв'язку не можна не згадати поп-артівські звукові скульптури й інструменти Б. Стучебрюкова, шаман-арт Г. Виноградова, а також праці Л. Берліна, де образні характеристики сучасної скульптури підсилюються кінетичними засобами.

Таким чином, розвиток кінетичної тенденції на сучасному етапі відбувається шляхом створення широкого спектра індивідуально забарвлених авторських концепцій кінетичної форми, що видається цілком природним за сучасного стану образотворчого мистецтва й художнього мислення.

За допомогою кінетичних експериментів митці відкривають нові обрії нашого емоційного та інтелектуального бачення світу, вписують нові поняття у словник сучасної візуальної творчості, загалом — дають могутній імпульс для розвитку художньої культури.

МИСТЕЦТВО СОЦ-АРТУ



Віталій Комар і Олександр Меламід — засновники соц-арту

Соц-арт — один із напрямів постмодернізму — виник ще в радянському “неофіційному” мистецтві на межі 60—70-х років. Цей напрям розцінюється на Заході як найбільш значний, мало не єдиний внесок радянського образотворчого мистецтва другої половини ХХ ст. у світовий художній процес. Зараз, із відстані майже трьох десятиліть, соц-арт виглядає монументним, стадійно розвиненим явищем зі своїми лідерами, визначеними протягом століть. Проте таким він не був.

Від самого початку художників соц-арту об’єднувала не пластична система, а принцип, тип відношення до навколишньої дійсності, до світової історії та культури. Принцип, що припускав різні способи звільнення з-під гніту ідеологічних та соціальних догм і канонів. Перекидання первісних символів у соц-арті — це не просто художній прийом, а своєрідна філософія цієї течії. Характерно, що збіг соц-артівської естетики з основною траєкторією руху сучасного постмодернізму настав майже наосліп — інтуїтивним шляхом, внаслідок тривалої ізоляції радянської культури.

В. Комар і О. Меламід — засновники соц-арту

Засновниками естетики, а також авторами терміна “соц-арт” були Віталій Комар і Олександр Меламід. Обидва народилися в Москві в 1945 році, закінчили Вище художньо-промислове училище (в минулому — Строга-

новське). Позналилися (і з гумором це потім відзначали) в морзі, де за програмою академічної освіти художників вивчали анатомію. З кінця 60-х років починають працювати разом не тільки з метою повнішого розкриття можливостей кожного, але і для своєрідної реанімації бригадного методу роботи, який так палко любили корифеї соціалістичного реалізму 30—50-х років. Величезні живописні фіксації незліченних з’їздів, зборів, дружніх зустрічей великих вождів з народом тощо фізично не могли виконуватися одним майстром. Як і заведено в кожному добре налагодженому ремеслі, тут діяла своя спеціалізація на написання осіб, костюмів, інтер’єру, пейзажу та інших деталей. Іронічно відроджуючи традицію подібної бригадної творчості, відмовляючись від особистого “я” і ніби розтанувши в образі двоголового та чотирирукого “монстра” — Комар і Меламід розігрували вистави, кожний акт яких являв собою до болю знайомі мізансцени нашого соціалістичного буття.

Та сама ігрова природа лежить і в основі терміна “соц-арт”, що виник як реакція на американський поп-арт, який у кінці 60-х років з’явився в середовищі московського андеграунду — у вигляді репродукцій із закордонних видань. Якщо поп-арт був естетичною реакцією на символи, знаки, кліше суспільства масового споживання, став характерною оцінкою “західного способу життя”, в якому панування комерції призвело до перевиробництва реклами, то соц-арт — це реакція художників на “рекламу” суспільства розвиненого соціалізму, на надлишок перевиробництва ідеологізованої, пропагандистської образотворчої продукції. Незліченна кількість гасел, цитат, одноманітних плакатів, оточуючи радянську людину протягом усього її життя, втратила своє первісне призначення, виявилася таким самим елементом пейзажу, як, наприклад, реклама відомої кока-коли в американських містах. Хто вчитується у слова? Гасло та цитата сприймаються суто декоративно.

Навмисна повторюваність, цитатність проступають в етимології самого слова “соц-арт”. Після першої виставки своїх робіт у 1967 році в московському кафе “Синій птах” Комар і Меламід почали обмірковувати слова, які закінчувалися не на “ізм” (“ретроспективізм” — так називалися роботи цієї виставки), а на “арт”. “Сов-арт” наближалось до досконалості, але в ньому було щось совине, якщо російською мовою — то щось похідне від “соврать” чи “совать”. “Ком-арт” нагадувало прізвище одного з них. Слово “соц-арт” вони вигадали в занесеному снігом дощаному клубі, коли готували оформлення піонерського табору до ювілейного літа 1972 року. Того ж дня вони написали його зі знаком оклику на дешевому сатині щетинною щіткою — у стилі всім відомих гасел. І хоча “соц-арт” вимовляється плавно, як одне слово, вони написали “соц-арт” через дефіс, як писались у той час “поп-арт” та “оп-арт” у радянських книжках з критикою модернізму. Це слово відразу ж прижилося. Друзі, котрі раніше називали їхню творчість “радянський поп” чи “тоталітарний концептуалізм”, якось самі по собі заговорили про “соц-арт”.

Першу частину терміна — “соц” — самі вони розшифрували як соціалістичне (мистецтво) за аналогією до соціалістичного реалізму, який став предметом їхнього натхнення. Друга частина — “арт”, яка зрос-

лася із “соц”, надала терміну своєрідного “збочення”, характерного для політико-естетичного гібриду. Крім того, англійське “арт” характеризувало подвійну, російсько-зарубіжну, провінційно-космополітичну позицію тогочасного неофіційного мистецтва. У процесі своєї еволюції “соц-арт” збагачувався новим змістом, і тепер назву цього напрямку дедалі частіше розшифровують не так, як колись задумали автори терміна (соціалістичне), а як соціальне мистецтво.

Створення терміна стало актом концептуальної творчості, і, слід наголосити, що саме “соц-арт” став однією з форм вітчизняного концептуалізму, який здебільшого працював не з космополітично нейтральним, а з рідним матеріалом. Творчість Е. Булатова, І. Кабакова уособлює відсутність розмежування між концептуалізмом і “соц-артом”.

Соц-артівська естетика та семантика

Першим актом, що естетично закріпив дотепно винайдений термін, стала серія картин Комара і Меламіда 1972—1973 рр. під тією самою назвою “соц-арт”. Згодом у цю серію ввійшли хрестоматійні соц-артівські праці “Пачка цигарок “Лайка”, “Подвійний автопортрет”, “Не базікай”, “Зустріч Солженіцина з Бьоллем на дачі у Ростроповича”, “Цитата” та ін., кожна з яких апелювала до близьких, набридливих своєю стереотипністю, знакових систем радянської дійсності.

Комар і Меламід часто демонстрували безглуздість ідеологічних гасел, перевертаючи їх. Наприклад, у картинах “Вперед, до остаточної перемоги капіталізму” або “Слава американському трудівникові” звичні нам лозунги стають смішними до безглуздя. Саме сміх допомагає замислитися над глибинним змістом звичних цитат, лозунгів. Митці наслідуються над словами, які не мають змісту, над безглуздям свого життя, над затертими до невпізнання думками та ідеями.

Уведення в них ігрових прийомів — гострих замінів, знижень, розіграшів та своєрідних перевдягань — різко порушувало автоматизм сприйняття глядачами загальноприйнятих канонів, виявляло прихований зміст. Наприклад, “Подвійний автопортрет” Комара і Меламіда написаний як парадний: підкреслено значний, з іконографічним шаблоном медальйон, з зображенням основоположників марксизму-ленізму. Протилежного вибухового змісту надавала твору сакрално-державницька кольорова гама з переважанням чорного кольору та імітацією мозаїчної золотой кладки, яка завжди осявала образи видатних політичних лідерів. Невідповідність між офіційною формою та суто особистим змістом виражала гірку самоіронію з приводу своєї причетності до задурманеної публіки, яка все ще вірила в ідеали марксизму-ленізму. Самоадресність акцентів, які розставлені митцями, важлива, оскільки репрезентувала соц-артиста не як сторонню особу, а як таку, що з насолодою обезцінює “непорушні” ідеали та авторитети. Соц-арт — це не просто пародія, це завжди автопародія, тому що всі були продуктами системи, і все це — в нас, а не назовні.

Адресатом “провокаційних” дій Комара і Меламіда став так званий реалізм, піднесене та увіковічене ним склепіння сакралізованих догм і приписів “революційного” буття, зреалізованих у гаслах і гімнах,

бронзі й фарбі, крилатих висловах. Однак ні буйноцвіт закликів, ні натхнення відданих їм поетів не змогли приховати мертвнонародженість самих ідей. Ця мертвнонародженість і стала причиною головного конфлікту образотворчих досліджень Комара і Меламіда, контрапунктом їхньої естетики, що балансувала на межі нарочитої зовнішньої дієвості та внутрішньої безкровності, безкінечного різноманіття прийомів. Комар і Меламід, працюючи в манері соц-реалізму, оголили прихований модернізм увіковіченого методу, показали його порожнечу. Сталінський соцреалізм, оголошений у 1934 році єдиним безгрішним методом “художнього світосприйняття”, був блідою тінню ваговитого римсько-класичного академізму, відкинутого на робітничо-селянський фон, створений російським передвижництвом.

Двозначна природа соцреалізму постійно виявлялася у суперечності між розкішною формою та нібито “народним” змістом, постаттю пролетаря, вдягненого в парадний мундир. Саме це й було обіграно соц-артом зі всією витонченістю. Підкреслено темний колорит (музеї, які ми відвідували в дитинстві, були погано освітлені), “рембрандтівські” тіні творять ілюзію справжнього старовинного мистецтва. Абсолютно академічна манера виконання настільки непередбачувана, що за логікою має задовольнити найсуворіших поборників реалізму в мистецтві. Ніякого формалізму — лише “реалізм” й одночасно цілковита ірреальність зображуваного: страхітлива фантазмагорія, сатира, фарс, гротеск. Продажний класицизм, котрий пародіюється митцями, — це у повному значенні слова міжнародний символ культурного застою.

Один з основних прийомів соц-арту — містифікація, де дотепність авторів особливо виразна. У 1973 році Комар і Меламід вигадали двох художників — А. Зяблова та М. Бучумова. Було винайдено оригінальну “автобіографію” Бучумова: все життя він писав ніби один і той самий російський селянський краєвид (99 полотен). Ступінь достовірності виявився настільки великим, що глядачі не надто й повірили в містифікацію.

Особливу конкретність у цей сюжет вносив той факт, що непохитна відданість реалістичним позиціям у мистецтві коштувала Бучумову лівого ока. Боротьба з “модерністами-конструктивістами” перейшла в бійку, в якій і було вибите око. З того часу, суворо дотримуючись канонів реалізму, Бучумов на всіх своїх картинах зображав куточок носа, який трохи прикривав йому картину світу.

Сенсацією стала й “знахідка” Комаром і Меламідом у 1978 році “скелета критського мінотавра” під час археологічних експедицій на о. Крит, зараз знаходиться у “галереї Гуггенгейма”.

Більшість творів є парафразами робіт відомих європейських майстрів XVIII—XIX століть. Цитування шедеврів світового мистецтва поряд із вплетеними в сюжет образами радянського офіційного живопису справляє сенсаційне враження. Наприклад, “Портрети лідерів з відрізанним правим вухом...” — парафраз відомого автопортрета В. Ван Гога з відрізанним правим вухом.

Емоційно-психологічне звучання образності соц-артистів завжди важче, ніж видається на перший погляд, зважаючи на її прямолинійне, епатажне пластичне перетворення. Здавалося б, що окрім відчайдушної дотепності ніби дилетантського виконання, містить у собі, на-

приклад, лозунговий цикл Комара і Меламіда “Червоний кумач” — розмашисті трафаретні букви, звичний пафос, безмістовність часто використовуваних фраз: “Вперед до перемоги комунізму!”, “Наша мета — комунізм!”, “Слава КПРС!” тощо. Але раптом у правому нижньому кутку замість звичного очікуваного підпису з’являються прізвища авторів: “Комар і Меламід”, миттєво кидаючи нас із сяючих ідеологічних висот. Ігрова ситуація доводить до анекдотичного апогею змістову сутність гасел.

Класичними соц-артівськими прийомами є: свідомо еkleктика та цитатність, іронічна вседозволеність, планомірне руйнування сталих уявлень.

Нью-Йоркська школа соц-арту

У 1976 році в галереї Р. Фельдмана у Нью-Йорку пройшла перша персональна виставка В. Комара і О. Меламіда. Вона викликала шквал схвальних відгуків. Комар і Меламід стали справжнім відкриттям, сенсацією. А в Радянському Союзі їхню творчість було розцінено як політичну провокацію і навіть гірше — як знущання над “святинями”. Їх стали розглядати як дисидентів, “антисовєтчиків” і змусили емігрувати. Еміграція до США (у другій половині 70-х років) чотирьох найсильніших представників соц-арту (О. Меламід, В. Комар, О. Косолапов і Л. Соков) призвела до розподілу течії на два самостійних русла: нью-йоркську й московську школи, кожна з яких володіла своєю яскраво вираженою специфікою. В. Комар в одному з інтерв’ю зауважив, що треба розрізнати соц-арт на “там” і “тут”. Він змінюється разом з оточенням. Одна справа, коли ви живете на цьому “Таїті”, інша — коли ви дивитесь на нього збоку. Тут межа можливостей завжди в середині вас, там — зовсім інші стримувальні центри.

Нью-йоркський напрям включав, окрім вже названих авторів, створену на початку 80-х років групу “Пристрасті по Казимиру” (О. Дрючин, О. Косолапов, В. Тупіцин, В. Урбан), деякі акції В. Герловіна й Р. Герловіної, зокрема влаштовану ними у 1982 році виставку “Russian Samizdat Art. 1962—1982”), та ін.

Представники нью-йоркської школи і далі експлуатують тематику соціалістичної “ідейності”, яка генетично закладена в них і створює базу для вільних коментарів. Іронічне апелювання до радянської символіки давало своєрідний вихід ностальгічному почуттю, яке властиве емігрантському середовищу. Не випадково одна із серій Комара і Меламіда не без сарказму, але в той же час і не без частки сентиментальності названа ними “Ностальгічний реалізм”. Споконвічно сповідувані соц-артом принципи всепоглинаючої еkleктики й цитування органічно збіглися з естетикою “мистецтва запозичення”, розквітлого на Заході з кінця 70-х років. Це дало імпульс розвитку нью-йоркського соц-арту, в якому починає домінувати видовищність, зовнішня яскравість та дещо перебільшена змістова витонченість. Про відмінність між московською та нью-йоркською школами Л. Соков сказав так: “Ви тут рефлексували з приводу життя, ми ж там — з приводу мистецтва”. Образи нью-йоркського соц-арту конструюва-

лися на екскурсах у далеку та обмежену історію, іконографічних іграх з віковими архетипами й схрещуванні їх з героями радянської політичної легенди, на раптовій інтеграції пролетарсько-капіталістичної символіки й інших екзерсисах вишуканого художнього міркування.

Наприклад, скульптури Л. Сокова народжуються на зіткненні протилежних тенденцій: авангардних новацій та сталої фольклорної свідомості, нищівної іронії та міцного життєстверджувального начала; видимої незграбності форми й бездоганної професійної майстерності. Це зіткнення різноспрямованих тенденцій створює неочікуване емоційне середовище творів Л. Сокова, в яких “бешкет” поряд із драмою провокує глядача на переоцінку символів і героїв. Справді, неохоче переоцінюєш велич вождя, якщо він подібно до іграшки “іванець-киванець” перекидається туди-сюди від одного дотику до округлої лисини (“Хрущов”, 1988 р.) або вальяжно позує поряд з оголеною красунею, яка лежить у позі Венери на кумачі (“Венера радянська”, 1988 р.). Однак “дурникуватість”, двозначність, лукавість облич героїв, котрі самі розвінчують власну дугу велич, служать не святковому глумлінню, а розкріпаченню, звільненню від довгого ідеологічного заціпеніння. Ефект доступності недоступних ідолів ще більше посилюється через оживлення скульптур електромеханічними приводами, розрахованими на маніпулювання глядачами.

Одна з найулюбленіших композицій художника — протистояння двох фігур — бовванів, які ритмічно повторюють однакові рухи. Сталін і Гітлер по черзі руйнують земну кулю, Мао невтомно вітає Духа, а символи великих держав — ведмідь та орел — виконують на наших очах очевидну непристойність. Ні делікатної сором’язливості, ні багатозначних натяків — все зримо, напористо, вільно. Але образ — завжди виправданий внутрішньою логікою, пов’язаний із традицією міфотворчості. Саме міфошукацтво — тобто віднайдення в сьогоднішньому матеріалі повторюваних з покоління в покоління культурних “кодів” — є особливістю мистецтва Л. Сокова й виводить його за рамки скороспілих виробів-одноденок. Міф не підвладний ні тимчасовій, ні регіональній обмеженості. Перетворюючись то на популярну естрадну зірку, то на легендарного вождя, а то й пустим вигуком він виявляє в сьогоднішньому ультрацивілізованому мисленні ту ж саму язичницьку жагу ідолопоклонства, що й тисячоліття назад. Перед нами — внутрішнє, майже інстинктивне відчуття часів та культур, вихлюпуване Соковим з раблезіанською настійливістю та безпосередністю. Принадна “неотесаність”, начебто “мужикуватість” його робіт — це також гра, що приховує погляд добре орієнтованого в сучасній пластичній ситуації художника.

Трохи по-іншому простежується зв’язок часів, доль, культур у творчості О. Косолапова. Театр контекстів, складаючись із абсурдних зіткнень всередині одного твору елементів різних стилів та епох, політичних систем і легендарних персонажів став стихією Косолапова, що породила одну з найжорсткіших варіацій соц-арту. Автор холодно й точно препарує “реліквії” культурно-історичних періодів, будь то нав’язлива соціалістична емблематика, романтичні злиття минулих епох чи привабливо-рекламні відблиски заокеанського раю. Серп і молот дивовижно схожі у нього на первісні знаряддя праці; пачка “Мальборо” пофарбована в дусі супрематизму К. Малевича; автор-

ство реклами кока-коли приписане великому пролетарському вождю. Своєю холодною всеіронією Косолапов розміфологізує наші клішовані уявлення, прориваючись у простір природних і єдиних першозмістів. Світ його творів позбавлений звичної соціально-побутової конкретності, однорідний; у ньому нема зон життя, не підвладних тотальній авторській іронії. Але ця неупередженість, зумисна відреченість — програмний засіб, що залишає досліджувані явища наодинці, не захищені нічим авторитетом, вони самі виявляють їхню власну істинну цінність.

У нью-йоркському соц-арті з'явилося жанрове різноманіття, пов'язане з освоєнням сфери відео- і фотоколажів, кіно та реклами, інсталяцій і багатоактових перформансів. Унікальна галузь — усний соц-артівський фольклор у вигляді телеграм, звернень, маніфестацій, повідомлень тощо.

У 90-ті роки головною прикметною рисою нью-йоркського соц-арту стає творчість на межі масової та елітарної культури. Цікаву роботу в цьому плані виконали 1994 року В. Комар і О. Меламід. Вони запропонували широкий художній проект, спрямований на конструювання "улюблених картин" різних народів. Дослідження смаків, відповідних пріоритетів у різних народів проводилося як істинно наукове, з урахуванням вимог академічних норм, з використанням репрезентативних соціологічних опитувань та виявленням специфіки масового смаку. Численним респондентам в різних країнах ставилися питання типу: "Який колір повинен переважати в вашій улюбленій картині? Кого би ви хотіли бачити на вашій улюбленій картині: тварин? Людей? Релігійних діячів?"

Згідно з матеріалами опитувань було створено декілька ідеальних картин різних народів. Ці картини вмістили в собі "всього потроху" — в тих пропорціях, у яких відповідні переваги були представлені в узагальнених результатах. Так, російська аудиторія, що бажала бачити на улюбленій картині біблійних персонажів та тварин, отримала врешті-решт "З'явлення Христа ведмедю".

Пародійний ефект тут забезпечувався тим, що рядовий глядач насправді не був реальним адресатом подібного "вінегрету", — істинним адресатом усієї цієї акції був інтерпретатор.

Московська школа соц-арту. Другий етап

Після від'їзду в середині 70-х років частини соц-артистів до США розвиток руху здійснювався в основному в працях Є. Булатова, в синтетичній діяльності Д. Пригова, творчості скульптора Б. Орлова, художника Р. Лебедева, акціях утвореного в 1975 року гурту "Гнездо" та сформованого пізніше об'єднання "Мухомор". Залишаючись у тоталітарній державі та відчуваючи найжорсткіші обмеження, соц-артисти почали розробляти символіку, філософську інтерпретацію ідеологічних "канонів", відмовившись від легковпізнаваної злободенності своїх робіт.

Забави, сприйняті спочатку як самодіяльність дисидентської молоді від мистецтва, ставали дедалі серйознішими, професійно виваженими, драматичними. Сміх втрачав свою іронічно-блазенську однозначність, отримуючи нові відтінки, кожна праця доводилася до філігранного звучання зі своєю драматургією, власним характером виконання та своєю тональністю сприйняття.

Так, голос Б. Орлова впевнено від партію придворного художника, співака епохи, що самовіддано славив "розквіт" режиму. Почавши зі створення галереї радянських тотемів, надалі він надівав маску миротворця брежнєвської ери, доводячи її бутофорію до фантастичного, але цілком логічного візуального апогею.

У творчості Е. Булатова на зміну фарсовим інтонаціям, що переважали в соц-арті на першому етапі, приходять драма зіткнень морального та соціального, вічності та тліні, розроблена за шкалою високих цінностей. Булатов зазначає, що при створенні своїх робіт, він не вигадає нової мови, а користується офіційною невиразною мовою радянської реальності, якою можливо висловити особисті речі. Він фіксує не своє власне ставлення до того чи іншого явища, а саме явище — і тим самим від нього звільняється, бачить ніби збоку. Виходить, що життя саме висловлює себе через художника і розкриває свою істинну суть а не те, чим воно хотіло б здаватися. Наприклад, у картині "Знак якості" цей знак займає все поле картини. За ним — блакитне небо, покрите кущовими хмарами. На перший погляд картина мало відрізняється від святкового плаката: радість, оптимізм, дзвінка піднесеність. Але при цьому вона майже релігійною святковістю нагадує мало не ікону. Ця картина зображає ніби формулу нашої свідомості: все краще, передове — радянське, "попереду планети всієї". Причому в картині абсолютно відсутня будь-яка іронія.

У другій картині Булатова "Вулиця Красикова" зображено буденне місто. Декілька людей ідуть вулицею. А назустріч їм іде Ілліч, намальований на величезному стенді наочної агітації. Тисячі разів ми бачили це в житті. Однак художник уперше зупинив наш погляд, змусив замислитися над тими ідеологічними символами, що настільки природно вписались у наше повсякденне життя. Е. Булатов говорив, що йому завжди хотілося змалювати характер простору, в якому ми живемо. Адже все в місті було переповнено портретами, гаслами, закликами: "Слава КПРС", "Слава радянському народу" і т.д., але наше мистецтво мало пройти повз це. Найстрашніше, що чинила радянська пропаганда — це навіть не брехня, а те, що вона намагалася переконати нашу свідомість, що за межами того соціального світу, в якому ми живемо, нема нічого. У крайньому разі — ворожий світ. Нам "вставляли" уявлення про безвихідь, про те, що весь світ — просто тюрма, в яку ми первісно поміщені, і виходу немає. Мистецтво допомагало знайти вихід.

Творчість Е. Булатова 80-х років концептуальна. Своє завдання як художник він вбачає не в тому, щоб прогнозувати, критикувати, "відображати", а в тому, щоб дати ім'я, образ певному соціальному явищу. Кожне людське життя протікає в певному соціумі, хоча це в побутовій метушні не осмислюється. Для того, щоб осмислити якість явища, необхідно подивитися на нього зі сторони. Перша умова вибору — явище або ситуація мають бути всім знайомим і не змінюватись художником. Тому засоби зображення не повинні бути художніми. На зоровий стереотип накладається (чи самостійно вводиться) щось "абсурдне", щось чужорідне сенсові зображення; це може бути слово, фраза, гасло. Конфлікт "об'єктивного" зображення та "абсурдного" слова сприяє створенню певної концепції. Наприклад, у картині "Небезпечно" на тлі чудової природи обідають на галявині люди. Добре

відомий з історії мистецтва сюжет “Сільський концерт” Джорджоне, “Сніданок на траві” імпресіоністів К. Моне, Е. Мане, які намагалися підкреслити єдність людини і природи. Назва картини “Небезпечно” написана декілька разів у різних напрямках, що спочатку викликає здивування, а потім починаєш розуміти, що дзвінкий струмок, біля якого сидять люди, може бути отруєним хімічними відходами і не виключено, що це — Чорнобильська зона.

До кінця 70-х років стає очевидним явне ускладнення ранньої, завжди прозорої, миттєво впізнаваної соц-артівської стилістики. Це відбилося у появі багатозначних історичних асоціацій, в оперуванні глобальними космогонічними категоріями, у введенні до образної тканини твору нетлінних людських цінностей та вічних символів, що ніби підкреслюють ступінь аномальності розроблюваного матеріалу, а також інших прийомів, які помітно збільшували масштаб художнього вираження. Це відбувалося завдяки зближенню соц-артівського та концептуального мислення, що виявилось у діяльності молодих учасників руху, зокрема групи “Гніздо” (М. Рошаль, Г. Донської, В. Скерсіс) та “Мухомори” (В. Мироненко, С. Мироненко, К. Звездочотов, А. Каменський). Належачи за віком до покоління, що не сприяло досвіду сталінських років, ці автори були позбавлені комплексу спокути та розвінчання, який був притаманний старшій генерації художників. Темою їх гострих, не без цинізму, “ігрищ” стає абсурд минулого, параноїчність буття.

Наприклад, відчуття абсурду викликало споглядання трьох дорослих людей (М. Рошаль, В. Скерсіс, Г. Донської), що висиджують яйця, затишно вмовившись в імпровізованому гнізді, влаштованому на одній з перших дозволених виставок московського неофіційного мистецтва на ВДНГ у 1975 р. Ця акція була спрямована не тільки на шокування довірливих глядачів, а й на використання методики блазенських знижень. Художники ілюстрували подібною живою картиною свою реакцію на великодушний дозвіл влади експонувати мистецтво поряд із сільськогосподарськими та економічними досягненнями. Балаганна безпосередність, програмна імпровізаційність, нарочита “незробленість” такого мистецтва, розрахованого на спільне з публікою його “догравання” органічно втілилися в жанрі хепенінгу та перформансу, що його широко експлуатували соц-артисти другої хвилі. Порівняно із старшими колегами (Меламід, Комар), у яких навіть простежувалась тенденція до просторово-часового розгортання задуму (інсталяція, містерія, багатопланові розіграші), у них ідеї та схеми умовні, у певному розумінні проєктні. Вони розраховані не просто на ефект пізнання, але на діяльне деконструювання їхніх прихованих задумів, що майже завжди балансують на межі конкретно-відчутного та ефемерно-потойбічного. Та й сама природа “мистецтва діяльності” вислизуюча, міражна: її неможливо зафіксувати, зупинити і навіть адекватно описати вербально. Невипадково описи подібних акцій сприймаються сторонніми як наївні, а іноді й як шокуючий переказ алогічних дій, що спричиняли незбагненну екзальтацію публіки. Головним тут залишається магія причетності, момент входження у модульоване силове поле, відчуття якого помітно загострюється соціальним акцентом. У соц-артистів другої хвилі розіграш умовний за

формою та “закручений” за змістом, завжди замаскований або взагалі схований за зовнішніми обрисами дій.

Прикметною рисою соц-арту кінця 70-х — початку 80-х років є перетин із концептуалізмом. Прикладом цього є творчість груп “Гніздо” та “Мухомори”, що представляли переважно радянський концептуалізм, одночасно стикаючись із соц-артом, іронічною ідеологізованістю своїх акцій. Однак їхня соціальність завжди опосередкована, інтелектуальна і по-своєму елітарна, як і сфера вживання подібного мистецтва, звужена до вузького кола посвячених. Об’єктом рефлексії, як і раніше, виступає міф про “державу рівності та благоденства”, але розвінчування його відбувається або навмисно неоцінено, або безсторонньо. Це покоління не намагається відродити цінності, поховані тоталітарним режимом, але з гострим цинізмом препарує весь комплекс існуючих ідей та реалій, перетворюючи їх на однорідну масу.

Семантика робіт, що характеризує другий етап досліджуваного явища, не така прозора, відкрита й політично орієнтована, як приголомшені своїми ідеологічними “зухвалостями” перші соц-артівські дослідження. Справді, соц-арт кінця 70-х — початку 80-х років достатньо природно втратив першорідну сильну напругу, послабив енергію протистояння, так бурно заявлену ним на початку десятиліття. Коли перші сенсації відійшли в історію, почав наростати закономірний процес відточування граней, “самошліфування” кожного за своєю індивідуальною схемою. Але за зовнішньою розслабленістю стилю всередині визрівала нова якість, пов’язана не з освоєнням тогочасних цінностей, а з масштабними відособленнями, якими й перевіряється врешті-решт вартість будь-якого художнього феномена.

Постсоц-арт

У середині 80-х років сталися кардинальні політичні зміни в СРСР. Нові часи стали серйозним випробуванням для всього неофіційного мистецтва, раптово виключеного зі звичного стану опору. Неминуча дегероїзація в першу чергу торкнулася соц-арту. Колись вистражданий особистими долями соц-арт перетворювався на ходовий товар в умовах політичних свобод, плюралізму. У період перебудови в соц-арті з’явилась суто комерційна масова продукція, яка відзначалась професійною неохайністю, агресивним дилентатизмом, маскуючи особисту неспроможність гостротою безпомилково спрацьовуючого за собою. Якщо не враховувати цей валовий ширпотреб, то розвиток особистісного соц-арту на новому етапі відзначала сильна тенденція до міфоскладання. Причому на відміну від раннього соц-арту, спрямованого на розрізнені демістифікації, на розвінчання конкретно-пізнавальних сутностей, завданням художника тепер стало конструювання особистого міфу, тобто розходження систем метамова, що послідовно виставляли ідеологічно канонізований звід нашого соціалістичного буття, створення мовних просторів, що передбачали поступове емоційне вживання. Якісно нова авторська установка потягла за собою й розробку гнучкішої інструментарію, збільшення пластичності мови. З’являються цілі серії, цикли робіт, присвячені одній темі.

Буквальним втіленням такого системно-відособлюваного підходу є пластичні “іконографії” Г. Брускіна. Його змертвілі у своїй безкінечній серійності тотеми, які населяють ряди “Фундаментального лексикону”, “логій” і виконана ним у нью-йоркській галереї “Мальборо” грандіозна інсталяція “Народження героя” (1989—1991 рр.) ніби зібрали давно вподобану соц-артистами символіку в єдиний іконостас радянського соціуму, універсальний за своїм всеохоплюючим змістом. Таке звернення до позачасових загальнолюдських цінностей, архетипових вистав та канонів ще більше висвічувалось викривленням ідеологічно клішованого світосприйняття і стало на початку 90-х років основною тенденцією майже для всіх представників першої хвилі соц-арту.

Так, колись витончена, майже мініатюрна, графіка Д. Пригова перероджується на містичні структури із натуральних газет, з яких проростають накреслені тушшю слова та фрази, які звучать то як місіонерська проповідь, то як реклама розтиражованих гасел перебудови. Той же космогонічний початок кульмінує і в інсталяціях початку 90-х років Б. Орлова — прихильника, здавалося б, класично “добродушних” образотворчих форм. Взаємопроникнення метафізичного й конкретного адресного рівнів, розсування меж освоєваних ідей та пластів свідомості значно ускладнює мову соц-арту, призводить до дедалі зростаючого всесилля. Авторі часто не тільки використовують різночасові та майже непеєднані естетики, але й навмисно фальсифікують їх. З’являється багато авторів, які, зберігаючи свою індивідуальну мову, активно застосовують соц-артівські прийоми та діалект. Особливо відчутний цей процес у середовищі молодшого покоління, яке ще на стадії становлення неусвідомлено ввібрало в себе соц-артівське бачення навколишнього.

Це такі різні художники, як А. Філіпов, С. Волков, Д. Врубель, Г. Острецов, Я. Якнін та ін. Сакральні міфологізми непорушного ладу, які пронизують нашу історію та дійсність, розглядаються ними не як прояв насилля, що спонукає до буквальної перемоги або хоча б відторгнення (як це було в 60-ті роки), не як руйнівні для людської природи речі, що потребує всенародного розвінчання (як було в 70-х роках), — а уявляються природною темною силою, котра заповнює простір нашого життя. Від багаторічної присутності, що вела до неминучої адаптації, ця сила перестала бути об’єктом боротьби, перетворившись на непоборну даність, “ніби відчуття сторонньої сили у кімнаті, де нікого нема”. Її можна не приймати, її можна самовільно викривити, нею можна навіть успішно торгувати, але краще за все її приборкати, приручити, перетворити на свою мову, на героїв своїх картин. Всезагальна абсурдність та зміщеність стає для молодих авторів їхнім особистим буттям, яке подається як драма або сміхотворна нікчемність власних дол. Вони не препарують і не повстають проти ідеологічних міфологем тоталітарного режиму, а сприймають їх як тині “іншої дійсності”, примарної для людини 90-х років.

Таким чином, соц-арт межі 80—90-х років не можна розглядати як цілісний стильовий напрям. Це, найвірогідніше, соц-артовість, тобто коректування погляду на навколишнє, задане попередниками. Сам термін підкреслює пряму спадкоємність нового феномену з попередніми формами, певну другорядність по відношенню до неї. Це закладене у 60—70-х коректування поглядів дозволило молодим ав-

торам 90-х років не повторювати вже одноразово пройдене коло, а розпочати свій шлях із достатньо високої позначки. Соц-артисти старшого покоління подолали регіональну замкненість естетичної свідомості й упродвадили пластичні експерименти до сфери вільного завоювання різноманітних історичних, соціокультурних та мовних просторів. Там майже інтуїтивно впізнавались прийоми цитування, запозичення та інших маньєристичних “блукань”, програмно розроблених на той час західним поставангардом. Подібні тенденції спостерігались і в інших батьківських течіях — таких, як концептуалізм, кінетизм, фотореалізм тощо, котрі мали західноєвропейські чи американські аналоги. У зв’язку з певним історичним відставанням та штучно культивованою в радянській період “самобутністю” вітчизняної культури східні процеси завжди виливались на нашому ґрунті лише в національні (хоча й дуже могутні) версії вже апробованих ідей. Соц-арт же являв собою зовсім унікальний соціокультурний феномен, що виявився доволі життєздатним. Він використовував досвід сучасної інтернаціональної художньої практики в місцевій ідеологічній ситуації. Причому обидві взаємодіючі в соц-арті тенденції набули нового звучання крізь фільтри ігрової поставангардистської свідомості, нарешті втратила те поважне моралізаторське начало, яке було прищеплене митцям передвижництвом та відводило твір мистецтва зі сфери художньої в потоки нудного повчання. Світовий же постмодернізм одержав можливість “писати з природи” свої абсурдистські видіння, які моделювались ним раніше умоглядним шляхом.

Розширився набір уживаних у соц-арті мотивів: він більше не обмежувався “героїчним періодом” соцреалізму, а містив у собі традиції лівих 20-х, постмодерністське мистецтво. Тобто все радянське мистецтво стало сприйматися як цілісне завершення, культурне утворення, своєрідна класика. Складається його єдиний образ, закріплений у масовій свідомості, який відзначається плакатною виразністю і збідненням змісту.

Якщо в поп-арті художня уява позбавлена змістовного багатства, то в соц-арті та соц-артизмі він бідний до скрути, тому що його змістова нікчемність роздута до урочистої значущості ідеологічно клішованого міфу. Тому в соц-артизмі образ безглуздя надзвичайно популярний. Мова полотен здебільшого кострубата й водночас демонстративна, а зміст їх нікчемний і тавтологічний. Зв’язки між образами та їхніми елементами відкрито абсурдні. Абсурд як результат, як апофеоз безглуздя пронизує авангардистські акції. Соц-артизм відобразив народження структурно нової культурної свідомості, в котрій “Чевенгур” А. Платонова і “1984” Дж. Оруелла опиняються в одному ряду з “шедеврами” сталінського мистецтва та “Коротким курсом історії ВКП(б)”. Представник соц-артизму перебуває вже в зовнішній опозиції до минулого, для якого старі ідеали — це лише історія, спадщина, в якій нічого не можна змінити, але на котру треба жити, доки не трапляться інші засоби до існування. Соц-артизм відрізняється від соц-арту набагато більшим обсягом і принциповою неоднорідністю культурного матеріалу, що в нього входить, та постійною тенденцією до адаптації межових явищ. Як мистецтво, що має своїм

предметом соціокультурні феномени, він схильний до створення “нових моделей”, життєвих модусів. Його ідеї легко реалізуються в галузі моди, а особливо — у сфері рок-музики.

Б. Гройс, один із теоретиків постмодернізму, вважає, що хоча автори соц-арту працюють і далі, соц-арт як напрям можна вважати завершеним. Справді, функціональна його завершеність очевидна. Різка переорієнтація суспільно-політичних настроїв, що настала в середині 80-х років — гучні викриття та подальший політичний фарс — ніби оживили лукаві соц-артівські ідеї. Значення соц-арту в тому, що він навчив вільно оперувати будь-яким, скільки завгодно заштампованим матеріалом, зняв внутрішні бар'єри і дав можливість відчутти себе не спостерігачем, а органічною часткою світової історії та культури. Соц-артівська атрибутика впроваджувалась у всі верстви нашої культури і вийшла за межі суто образотворчих експериментів, потрапивши до сфери дизайну, фотографії, кіно, шоу-бізнесу тощо. Галузь оригінальних новоутворень становить, наприклад, так званий неореволюційний станкодизайн — жанр особливого роду зрежисованих видовищ, що включає в себе вільно використовувану радянську символіку, зразки одягу, сценічне оформлення, музику, дійство в стилі масових революційних свят 20-х років і т.д. (Г. Острецов, Т. Новиков, А. Філіпов та ін.).

ЕСТЕТИКА І СТИЛІСТИКА ГІПЕРРЕАЛІЗМУ В ПОСТМОДЕРНІЗМІ



Г. Кичигін. Портрет
С. Шерстюка

Історія виникнення гіперреалізму

Гіперреалізм як напрям постмодернізму сформувався на межі 60—70-х років у мистецтві США, Канади, Німеччини, Франції, Англії. Найбільш потужною і стилістично оформленою була американська школа, а її найяскравішими представниками — художники каліфорнійської групи: М. Моорлі, О. Флек, Р. Бехтль, Ч. Клоуз, Р. Естес, Д. Кесслер. У Європі в 70-ті роки найбільшими були групи “Зебра” в Гамбурзі і “Критичний реалізм” у Берліні. Через 5—7 років до них приєдналися художники Москви, Києва, Прибалтики, а найзначніші виставки відбулись на початку 80-х років. Фотореалісти активно працювали в Україні: Сергій Базилев, Сергій Гета, Сергій Шерстюк, Євген Гороковський, Зинаїда Фролова. У 1980 році вони переїхали до Москви і склали ядро московської школи (“Група 6”). Крім них до цієї групи увійшли А. Тегін, Н. Філатов, І. Копистянський. Ленінградська група: Н. Мокіна, В. Пахомкін. А. Блінов, М. Берзинг. Естонська група: А. Кескюла, А. Толтс, М. Кильк, Р. Таммік, І. Круузамяе.

У різних країнах художники та критики використовують багато визначень цього напрямку: гіперреалізм, суперреалізм, “новий реалізм”, гострофокусний реалізм, фотореалізм, слайдизм, документалізм, радикальний реалізм, оптичний реалізм і навіть — постпоп-ілюзіонізм. Суворої закономірності у виборі термінів не було: деякі з них віддзеркалювали регіо-

нальну та мовну специфіку (hyperrealism — у Європі, superrealism — у США). Інші, навпаки, натякали на метод роботи художника (фотометод, “слайдистами” називали тих, хто копіює слайд, спроектований на полотно) або на час виникнення цього напрямку (постпоп — наступний за поп-артом, що випливає з нього). У деяких термінах навіть відчутна емоційна характеристика робіт (“холодний реалізм” у німецьких художників, романтичний реалізм — у нас). За всієї строкатості назв у них наявне спільне смислове ядро, що міститься у слові “реалізм”. Воно є ключовим і одразу породжує питання: в чому причина подібної реанімації “реалізму” в сучасній культурі?

Пригадаймо, що явище, яке нас цікавить, виникло в Америці та Європі практично в період одночасного розквіту абстракції, мінімалізму, екшен-арту. На фоні абстрактних панно, мінімалістичних найпростіших структур, концептуальних об’єктів, тобто переважання очищеного від сюжетності “нуль-мистецтва”, естетського, з нахилом до медитації та лаконічності — поступово сходила зірка фотометоду. Орієнтація на фотографію неминуче означала для образотворчого мистецтва повернення до сюжетної картини.

Гіперреалізм примушував глядача повернутися до реального світу, до життєвих колізій, які виражені в натуроподібній формі, звертався до оповідання, часто банального і невибагливого. І в цьому сенсі його можна назвати “новим реалізмом”, який виник на черговому витку художньої еволюції.

Гіперреалізм мав також родовий зв’язок із поп-артом. Поп-артисти створювали свої об’єкти з предметів масового вжитку, а повсякденна реальність з її колізіями та побутовими речами виявилась такою ж мірою цікавою і для гіперреалізму.

Якщо говорити точніше, гіпер відокремився від однієї з ідей поп-арту, його інтересу до фотокліше, “готової рекламної фотографії”, яка була присутня в класичних об’єктах поп-арту, або як елемент колажу (Е. Уорхол — серії з фотопортретами М. Монро, Е. Тейлор, Е. Преслі), або механічно проектувалась на полотно (Р. Ліхтенштейн).

Поштовхом для оформлення фотореалізму на Україні і в Росії були дві виставки американського гіперреалізму у Москві (Камерна виставка у Будинку дружби, 1974 р.; “Сучасне американське мистецтво”, організованій А. Хаммером, Держ. музеї образотворчого мистецтва ім. О. Пушкіна, 1975 р.). Там була представлена класика цього стилю — Ч. Клоуз і Е. Уорхол, Р. Естес і Д. Саллі.

З усього різноманіття течій постмодернізму тільки фотореалізові судилося стати офіційною течією. Відображаючи деякий комізм ситуації з офіційним визнанням у нас фотореалізму, радянські фотореалісти іронічно називали свій стиль “постсоцреалізмом” (С. Шерстюк).

У виникненні описаного вище парадоксу — офіційного прийняття фотореалізму — свою роль відіграла потужна творча традиція побутописання, що прийшла з XIX ст. Можна сказати, що для радянської художньої свідомості характерне особливе спостереження за життям, літературність, любов до реальних подій, їхніх обставин і деталей, що виявилось чимось близьким до естетики гіперреалізму. Мало значення також і те, що реалізм став гаслом офіційного мистецтва — він був основою професійної підготовки, критерієм “придатності” ху-



В. Комар і О. Меламід.
Портрет Рональда Рейгана
у вигляді кентавра (1981)



Леонід Соков. Сталін і Гіт-
лер (1983)



Ерік Булатов. Небезпечно
(1973)



Ерік Булатов. Знак якості (1986)

Ерік Булатов. Вулиця Красикова (1982)



Урмас Педанік. Вулиця В'яйке К'ярї (1979)



Євген Гороховський. 22 хвилини + 15 годин (1990)



Девід Кесслер. Засвічений кадиллак (1976)



Рейно Таммік. У майстерні (1982)



Семен Файбисович. Місцева божевільна. Із циклу "Черга за вином" (1987)

дожника й оцінки його робіт. Це стало стереотипом для сприйняття настільки, що гіперреалізм із зображенням життєвих сцен не здавався занадто чужим.

Насправді фотореалізм заперечує реалістичний метод як свою основу; між ними не спадкоємність, а розрив, фотореаліст ніколи не створює картини за натурним враженням, він працює з фотознімком, кадром, слайдом, тобто з уже репродукованою реальністю. Фотореалістична картина — це подвійна репродукція.

Що ж примушує фотореалістів поступитися такою важливою традицією рукотворності, суб'єктивності живописного твору? Це явище неможливо пояснити тільки масовим впровадженням у свідомість візуальних форм, характерним для ХХ ст., і їх зрозумілістю для широкого глядача.

Самі фотореалісти на це питання відповідали так: "Активність мови фотографії не витримує жодного порівняння з образною та пластичною в'ялістю традиційного живопису" (І. Копистянський).

Основні принципи гіперреалізму

Система виразних засобів гіперреалізму припускає багато нового порівняно зі звичайним живописом. Хоча фотореалісти не видали свого маніфесту (подібно деклараціям футуристів 1910 року або кінетистів 1960 року), можна спробувати виділити найважливіші принципи їхнього методу.

1. Людина мистецтва кінця ХХ ст. після спокус безпредметного і концептуального мистецтва неминуче повертається до фігуративної, сюжетної картини. Щоб це повернення не було банальним, художнику слід уникати вже пройдених мистецтвом "реалістичних штампів".

2. Сучасна людина залежить від середовища, насиченого візуальною інформацією. Фотографія, кіно, телебачення, репродукція, реклама — ця тиражна культура багато в чому витісняє безпосередню реальність, натуру як таку. Ця "друга природа" є і героєм, і інструментом мистецтва фотореалізму.

3. Створюючи картину, художник спирається на фотографію, слайд, репродукцію не тільки з метою якнайточніше зімітувати натуру, а часто з бажанням показати світ, вже "пропущений" через фотооб'єктив. Для нього фотографія є об'єктом настільки ж реальним і важливим, як і сама дійсність. Фотографія усвідомлювалась як ціліший і досить важливий шар буття.

4. Фотореаліст вірить: технічні засоби здатні передати світ недеформованим. Художник не довіряє своєму зору, який вибірковий і приблизний. Фотографія ж неупереджена і точна.

5. Посередником у спілкуванні художника стає "фотооко". Воно ж є "містком" до розуміння глядачем фотореалістичної роботи. Адже репродукція максимально переконлива, загальнозрозуміла і доступна.

6. Нове суперреальне мистецтво має створюватись антитрадиційними засобами. Щоб позбавитись живописності та прибрати мазки, нанесені рукою, художник застосовує фарборозпилювач-аерограф, трафарет, гляцеві акрилові фарби. Живописна поверхня вирівнюється лезом бритви, шліфується й полірується.

7. Великий формат — це єдине, що має відрізнати картину як кінцевий результат від початкового фото. І саме величезний розмір породжує у глядача слушну підозру — в картині відчувається деяка абсурдність, прихований смисл, підтекст. Справа в тому, що візуальний документ, репродукований живописними засобами, набуває не тільки нової формальної оболонки, але й семантики. При копіюванні фотографії (навіть абсолютно об'єктивному) виникає новий смисл, надреальність зображення поєднується з відстороненістю.

8. У колориті використовують переважно три кольори: червоний, синій, жовтуватий, аби дотримуватись способу кольоропередачі фотографії.

9. Своєрідні композиції слугують у картинах гіперреалістів самосуненню художника і створенню "бачення фотооб'єктивом". Як правило, перевага надається фронтальній композиції та великому плану: камера дивиться впритул з близької відстані.

10. Головною темою живопису гіперреалістів є тема сучасного міста, зображення товару, щойно випущеного з конвеєра, смітників. Приблизно так могли б звучати основні ідеї ненаписаного маніфесту.

Фотометод базується на естетичних парадоксах. Це виявляється передусім у прагненні художника відобразити свій час документально, неупереджено, в момент події, що відбувається (веризм майже протокольного характеру), і одночасно метафізично, узагальнено. С. Базилев зазначав, що прагне своєю творчістю проникнути в метасвіт явищ і речей. Часто використовувалась властивість багатьох об'єктів і природних мотивів "самопокрощуватися" під час зйомки. Це стосується блискучих, гладеньких поверхонь — водоймищ, скла, автомобілів, котрі завжди на фотографії виглядають краще, ніж у житті.

Крім того, часто використовувався прийом накладання на чітку "фотооснову" авторського, живописного, "розмитого шару". Так, немов сцена або вигляд міста спостерігались бічним зором людини, або немов слайд, взятий за основу, мав технічний недолік — був нечітким.

Видобувати нові образні рішення, несподівані знахідки із недоліків неякісного початкового фотоматеріалу почали ще класики стилю — американські суперреалісти 70-х років. Вони експериментували з помилками експозиції фотозображення, випадковими композиційними зрушеннями під час зйомки, недоліками проявлення плівки та фотодруку (Д. Кесслер, серія "Засвічений кадилак", 1976 р.). При цьому помилка, яка вторгається в ідеальний знімок, могла б нести в собі нову смислову і естетичну якість.

Євген Гороховський у своїй роботі "22 хвилини + 15 годин" (1985 р.) поєднує на одному полотні-кадрі два знімки, що накладаються один на одного. Це дає дивовижний ефект появи нового виміру в просторі звичайної вулиці. Ступінь живописної свободи в рамках вибраного принципу (максимальна точність) — ще один досить важливий парадокс цієї системи.

Основні жанри фотореалізму

Фотореалізм — це передусім сюжетний живопис. І на відміну від абстрактного, легко класифікується за принципом — *що*, а не *як* зображено. У ньому виділяють перш за все три жанри: пейзаж, натюр-морт, портрет. Справедливіше для фотореалізму буде сказати: вулиці, речі та обличчя. Це три сфери спілкування художника з реальністю, три особливі зони (зовнішній, предметний, внутрішній світ).

Межі фотореалістичної констатації широкі — вона буває раптово гострою, дає свободу композиційній, колірній, асоціативній творчості, піднімає важливі соціально-моральні проблеми.

Урбаністичний пейзаж. Вулиці

Ідеальний світ сучасності як сюжет прийшов до нас із Заходу. Ритми міста, пульсація вулиць, реалії сучасності: неонові вивіски та вітрини, індустриальні мотиви, транспортні магістралі, техніка становили найновіше матеріальне середовище західної цивілізації.

В урбаністичному жанрі любили працювати таллінські "документалісти". Вони прагнули показати той ступінь розвитку цивілізації, до якого в 70-ті роки піднялися міста Прибалтики. На полотнах виникав складний стереоскопічний простір, виконаний з притаманною естонцям професійною майстерністю, частково з орієнтацією на дизайнерські рішення: подрібнювалися віддзеркалення у склі вітрин, множились вогні вулиці, сяяли нові матеріали, тішили око промислові інтер'єри (роботи А. Кескюла, Ю. Пальма, У. Педаніка та ін.). Зображуючи міське середовище, вони свідомо йшли на відчуження його від дійсної, живої природи, звичайного фону. Так, у картині У. Педаніка "Вулиця Вяйке Кярі" показано розвинене урбаністичне середовище, — насичене дизайном, технікою. Вузкий простір вулиці, стиснений вертикальними будівлями, ірреально віддзеркалюється у вікнах.

Оптимізм формотворчості надавав їхнім роботам відчуття милування новизною і романтичність (крилате визначення О. Каменського — "документальний романтизм"). Однак розвинене матеріальне середовище, на відміну від Заходу, існувало невеликими острівками (наприклад, у Прибалтиці, в павільйонах космічної техніки на ВДНГ), і якщо воно зображувалося, то перед нами були декларації епохи НТР, її ідеальний образ. Фотометод слугував засобом не констатації, а ідеалізації дійсності.

Фотореалісти України дещо по-іншому зображували міський простір — це порожні вулиці, лунки повітря-колодязі, слабкі відблиски ліхтарів у провулках, сплетіння рейок і проводів як нервових волокон великого сяючого організму. Темою картин стають свідомо "нудні" мотиви — дахи, під'їзди, освітлені вікна, скло автобусів. Вони немов художньо реабілітуються і втілюють драму великого міста.

За зовнішньою відстороненістю приховується своєрідний ліризм, ностальгія за теплом, відчуття самотності. Автор немов боїться бути занадто відвертим і тому — смішним, він приховує своє ставлення за відстороненістю, дизайнерською композицією, жорстким колоритом, відсутністю власне живописності.

Місто-привид, позбавлений руху та людей, — такий образ породжує спроби алегоричного тлумачення. В подібних пейзажах часто ви-

никають протиставлення неба і кам'яних монолітів будинків, темряви і світла; вікна — як ознака кордону двох світів (суб'єктивного і зовнішнього), як ознака виходу душевної енергії людини; попереджувальні вуличні знаки і трафарети — як ознаки долі.

Але “місто без людей” — це лише одна частина урбанізму в фотореалістичному живописі. Друге важливе коло сюжетів пов'язане із зображенням натовпу, вуличних ситуацій. Тут фотореалізм починає досліджувати, так би мовити, хроніку міського життя, і це заняття набуває соціального змісту.

Протиставлення людини й міста, героя і натовпу, техніки і людини, яка часто присутня лише як тінь-відображення у вітринах або лобовому склі автомобіля — цей мотив виражає тривожне, антиурбаністичне світовідчуття.

С. Файбисовича та С. Шаблавіна мотив натовпу цікавить у соціальному контексті. У фотографії, стверджує С. Шаблавін, “важливий зміст соціального смислу: зображення світу, що мене оточує, — нових районів, метро, людей, натовпу. Гіпер звертає нашу увагу на буття, якого ми вперто не хотіли помічати”. Уніфікований, урбаністичний, одномірний простір з людьми-гвинтиками має свій образ.

Фотографія дозволяє виявити найбезпосередніші, а тому цікаві реакції людей на вулицях, фіксує гострі типажі-обличчя (роботи С. Файбисовича). Хаотична, на перший погляд позбавлена осмисленості і будь-якого авторського замислу, фотозйомка в натовпі, на вулиці виявляється подібною до роботи художника на пленері з етюдником. Загострений соціальний зір демонструє в серії “Портрети сучасників” (1981 р.) київський художник С. Гета. Він єдиний, хто працював у 80-ті роки в техніці, умовно кажучи, “гіперграфіки” (малюнок олівцем). У самому процесі переносу фотознімка на папір, у титанічній праці олівцем, тривалій і скрупульозній, є щось, що виражає піетет. Тим більше, коли йдеться про аркуші із зображенням персонажів-типів (як, наприклад, три дівчини — грубуваті та жалюгідні — на фоні помпезного павільйону ВДНГ, на одному з аркушів вищезазначеної серії С. Гети).

Натюрморт. Річ у фотореалізмі

Інтерес до побутової речі гіперреалізм успадкував безпосередньо від поп-арту. Однак гіперреалізм відмовляється від головного в поп-арті — від жанру “об'єкта”, він повертає ті самі предмети — автомобілі та пляшки, вітрини і косметику, наклейки і вуличні знаки — на площину полотна, створюючи з них живописну композицію.

Якщо західні фотореалісти частіше зображують нові товари в блискучих упаковках (Р. Годингаз, О. Флек), то наші — техніку, яка поступово входить до нашого побуту (“технічний романтизм”). Здається, що за зображенням автомобіля та неонові вивіски піде слідом і комп'ютер. Але практика підтвердила таку логіку: кульмінацією фотореалістичного натюрмрту стало зображення телевізора. “Телевізор з усією інформацією ззовні — як частина внутрішнього світу. А часто немов камін, але з голубим пекельним полум'ям”, — відзначав київський художник С. Шерстюк, зображуючи цей предмет-фетиш у роботах “Телевізор” (1981 р.), “Острови” (1983 р.).

Але, показуючи все найновіше, фотореалісти одночасно і парадоксально занурювались до теми “старої техніки” (С. Базилев “БМВ”, 1984 р.; Е. Амаспюр “Старий “Москвич”, 1988 р.).

Ретро у фотореалізмі — це не тільки зображення старовинних предметів. Дуже часто — це імітація на полотні репродукцій “старого живопису” або використання культурно-історичних цитат. У таких роботах, як “Дівчина з листом” харківчанки З. Фролової (1983 р.), “Якось вранці Вермер до мене зайшов” М. Борисова (1981 р.), “У майстерні” Р. Тамміка, видно копіювання сюжетів та прийомів великого делфтця для того, щоб створити образ-сприйняття його шедеврів сучасною людиною і художником, передати відчуття великої світової культури за допомогою нових візуально-технічних засобів.

У 80-ті роки Р. Таммік був прихильником ретроспекції (“В майстерні”, 1983 р., “Вечеря з пирогом”, “Неріс”, 1982 р.). Вдаючись до свідомої еkleктики, живописець Н. Белянов складає свої композиції з фрагментів Х. Босха і П'єрро делла Франчески, дзеркал, індустриальних мотивів, стародавніх каменів (“Відображення”, 1982 р.). Своїм прагненням фотореалістичними засобами створити ілюзію репродукції великих майстрів це коло художників де в чому передбачило культурологічні “розкопки” трансавангарду 80-х років.

У натюрмортах дуже важливим виявляється мотив екзотичної речі, привезеної з далеких країн, речі-мрії (С. Овсепян “Мрія”, 1979 р.).

Створюючи свої предметні композиції, фотореалісти завжди намагаються примусити глядача бачити їх очима якогось персонажа. Щось подібне мало місце і в американському суперреалізмі, коли, наприклад, роботу “Мерилін” О. Флека глядач сприймав з позиції прихильника актриси.

Крім постановочних, у фотореалізмі поширені ситуаційні натюрморти. Коло зображуваних предметів може прямо вказувати на належність їх герою, що перебуває “за кадром”. У таких натюрмортах зникає “зрежисованість” композиції, використовується типовий фотореалістичний прийом — погляд зненацька, зображення природного хаосу існування речей. В них часто присутній мотив “робочого ритму” героя (“Стіл криміналіста” С. Овсепяна, 1982 р.; “Вечір у редакції щотижневика” Р. Тамміка, 1976 р.). Ми, глядачі, в буквальному сенсі оглядаємо, старанно та неспішно, всі ті аксесуари професії, центрі розміщені на столі і присутні в інтер'єрі.

У фотореалістичних натюрмортах максимально оголюється такий парадокс фотометоду: речі одночасно і суперподібні, і фантомні. Характерним у цьому розумінні є диптих І. Копистянського “Портрети 1×2” (1983 р.). Перед нами — відтворення цвинтарних портретів “фото на кераміці” — портретів подружжя. Ці збірні портрети передаються дуже точно: з поховальною керамікою, сіткою тріщин по всій поверхні, на полотнах великого розміру (140×100), що одразу ж позбавляє їх правдоподібності і надає композиціям особливого значення, нагадуючи про швидкоплинність і вічність, про старіння матерії...

У фотореалізмі виведення глядача з автоматизму сприйняття, коли все знайоме бачиться заново, здійснюється за допомогою технічних засобів — фотографічної передачі явищ світу. Привабливий дизайнерсько-рекламний світ нових товарів американського гіперу мав прихований, інший сенс: предмети часто агресивні та відчужені від при-

родного життєвого фону. Наші художники пішли шляхом виявлення внутрішньої порожнечі та прихованого значення повсякденності можливо, ще далі, ніж американці. Перебуваючи в іншому, убогішому матеріальному оточенні, вони не відчували потреби в викритті товарних фетишів, котрих не було. Але були свої предмети, знаки — звичайні, однак вони розповідали про наш рідний побут в “окремо взятій країні”, за конкретного часу. Фотореалізм розширив межі естетичного у порівнянні з іншими течіями поставангарду: поп-арт зробив предметом мистецтва побутову тиражну річ; мінімалізм — найпростіші матеріали й фактуру; концептуалізм — слово і текст, об’єкт.

У фотореалізмі ми стикаємося з активним освоєнням антиестетичного, потворного (“Весняний смітник у сусідньому дворі” (1986 р.), С. Файбисовича). Фотореалізм відреагував на ідею “екологічного мистецтва”, яка поширилась у Європі з кінця 70-х років. У ньому виявляється різка зміна авторського ставлення до найновішого середовища — від беззастережного технологічного оптимізму до екологічної рефлексії. Наприклад, у триптиху С. Базилева “Джерело” (1982 р.) суперреально відтворюється деяке приміщення з фігурами-манекенами, які лежать на брудній підлозі. Воно завалено якимись уламками, сміттям. Зображувальне середовище картини примушує пригадати розкішні “сміттяні” плани в “Сталкері” А. Тарковського. Перебування героя серед подібного хаосу є тривожним і незбагненим, якщо не безглуздим.

Обличчя. Камерний жанр у фотореалізмі

У середині 80-х років нове покоління фотореалістів (насамперед “Група б”) висуває нові цілі й завдання. Вони не дублюються Заходом, де до цього часу гіпер був уже в занепаді.

Зміни торкнулися жанрових пріоритетів. Урбаністичний жанр був замінений камерним, фіксація “макросвіту” трансформувалась у пильне спостереження за існуючим соціальним мікросередовищем.

Камерний жанр у фотореалізмі — це в буквальному значенні слова інтер’єрні сцени з життя друзів. Їх зображення найбільш наближені до кольорового слайду (серія картин С. Шерстюка “Приватне життя”, початок 80-х років). Життєвий епізод здається випадково підглянутим і моментально схопленим. Це досягається звільненням композиції від деякої умовної “побудованості” раннього фотореалізму; сміливим зрізанням фігур і предметів. Але зафіксована випадковість епізоду насправді досягається системою попередньої підготовки сцени, продумуванням усіх деталей. Один і той же сюжет знімається багато разів — із розрахунку, що діючі особи-друзі в один з моментів поведуться непередбачувано.

Саме такий кадр-імпровізація може лягти в основу картини. І в цій взаємодії випадкового й типового, раптового і постійного також відчувається парадоксальність фотометоду. Конкретика парадоксально взаємодіє з типологією поведінки.

Коли йдеться про типологію поведінки, то мається на увазі, що у фотореалізмі фіксуються не просто надзвичайні життєві ситуації, але певні типи — “фази” дружнього спілкування. Найпоширенішими з них є розмова, сварка, подорож, відпочинок.

Для загострення і відсторонення ситуації або виділення характеристик якогось героя художник використовує часто великофігурний план, що передбачає особливо напружене спілкування глядача із зображенням.

Трагічно незахищеним видається обличчя С. Шерстюка на слайді, який слугував основою картини Г. Кічигіна “Портрет Шерстюка” (1983 р.). Воно віддане під владу емоцій глядачів. На картині поряд з екраном з’являється сам персонаж — світло проєктора б’є в очі, засліплюючи, відбивається від скла окулярів, кидає тінь на екран. При цьому візуально виявляється примарність слайда-портрета на екрані і непроникність та закритість для глядача живої людини. За допомогою фотографічних форм автор звертається до давно існуючої в мистецтві дилеми: людина і портрет, обличчя і образ...

Парадокси зовнішнього прихованого тексту й підтексту простежуються в багатьох картинах “Приватного життя”. У сценах з упізнаваними колізіями та деталями побуту раптово з’являються елементи метафізики й абсурду. Так, раптово помічаєш, що екран телевізора, до якого звернено увагу героїні в роботі С. Шерстюка “Телевізор”, — порожній, тим самим все напруження в сцені безглузде і “розряджується” “вхолосту”. Зіниці героїні картини “Гляньте, хто прийшов” (С. Шерстюк, 1981 р.) уподібнені мертвим геометричним п’ятикутникам, що підозріло нагадують горезвісний радянський “Знак якості”. А в окулярах героя картини київського художника С. Базилева “Прощання з Києвом” (1984 р.) відбиваються чи то осяйні потоки світла, чи то сльози.

Важливим інтелектуальним джерелом такого смислового метафоричного підтексту в живописі стала, на думку самих художників, традиція “заплутаної”, зашифрованої літератури латиноамериканських авторів (Х. Кортасара, Г. Маркеса, Х. Борхеса).

Гіперреалізм у музиці, театрі, скульптурі

Намагання повернути первісну значущість найпростішим першоелементам повсякденного життя і людських стосунків притаманне не тільки живопису початку 80-х років, але й музиці, театру, скульптурі, — це ознака часу. Йдеться не про примітивний та інфантильний менталітет, а про новий спосіб пізнання світу, який базується на складному інтелектуальному багажі молодого покоління початку 80-х років.

“Нова хвиля” у музиці була тоді представлена рок-групами Ленінграда, меншою мірою — Києва, Москви. Її адепти стверджували у своїх піснях: “Нам потрібні не поетичні рядки, а прості слова”. Саме прості, зрозумілі слова про знайомі всім предмети і події додавали незвичайного оновлення мові пісень, які просякнені запереченням неправдивого, псевдоромантичного пафосу. Достатньо пригадати тексти пісень Бориса Гребенщикова та Віктора Цоя.

У цих піснях, як і в картинах фотореалістів, був наявний підтекст, що створювався поєднанням непоєднаних образів, авторською іронією, алогічністю розповіді. Ось характерний приклад: “У тебе є великі друзі, вони поведуть тебе в кіно”, “Ти лежиш у своїй ванні — щось середнє між Маратом і Архімедом...”

Ті ж самі тенденції простежуються в драматургії молодих тоді авторів і сценографів “нової хвилі” в театрі. Назви п’єс іноді прямо нагадують назви картин: “Склянка води”, “Сходинкова клітка”, “Старий дім”, “Банани”, “Дивіться, хто прийшов”, “Доросла дочка молодого чоловіка”. Визначальними рисами п’єс В. Галіна, Л. Петрушевської, А. Соколової, Н. Садур, В. Арро, Славіна було звернення до приватних життєвих конфліктів, зовнішня невибагливість і навіть мала значущість сюжету. У критиці цього часу йшлося про “особливий дар відтворення життя, детальної значущості людського буття, про відкриття заново цілого шару життя — середнього, буденного, обивательського, про нове “мікроскопне” бачення героя, про тісну наближеність до нього (постановка А. Васильєвим “Дорослої дочки молодого чоловіка” в драматичному театрі ім. К. Станіславського). Всі ці характеристики аналогічні основним пунктам програми фотореалістів.

У 90-ті роки А. Васильєв ставив свої спектаклі вже дещо інакше. Його вистави “Злочин та покарання”, “Біси” за Ф. Достоєвським належать вже не театру, а гіпертеатру. Васильєв ставив Достоєвського у звичайному двоповерховому будинку. В кожному коридорі, кімнаті, квартирі грали різні сцени, а глядач блукав по будинку, як йому забажається, насолоджуючись виставою в довільному порядку, тобто сам складав собі видовище.

У 90-ті роки гіперреалістичні тенденції є визначальними у театральному і кіномистецтві. У 1998 році головний приз Каннського кінофестивалю отримав фільм “Свято”, який сприймався як своєрідний маніфест датської групи “Догма-95” (Томас Вінтерберг, Ларс фон Тріп та ін.). Кінокартину “Свято” знято так, що виникає вражаючий ефект присутності, ніби глядач сам є учасником того, що відбувається. Редукуючи технічні засоби, автори фільму роблять крок до безпосереднього дійства: немає звукових ефектів, відеотрюків, зйомок у павільйонах, штучного освітлення, робота тільки з переносною камерою.

Кіносценарій цього фільму, діалоги якого динамічні, характери гостро окреслені, фабула концентрується на важливому, дія розвивається одночасно на різних рівнях, став основою багатьох театральних вистав, зокрема у Дортмунді (реж. Б. Козмінські) і в Дрездені (реж. Міхаель Тальхаммер). Все дійство дрезденської вистави відбувається за великим столом, за яким сидять разом і глядачі, й актори. Ювілейний банкет складається з безлічі змін страв, і глядачі їдять і п’ють разом з персонажами спектаклю. Байдужий автоматизм офіціантів, які прибирають та ставлять нові тарілки, створює різкий контраст зі скандальним, галасливим, занадто афектованим й експресивним дійством п’єси. Дрезденські актори спеціально підкреслюють, що не живуть, а грають спектакль. Це надає йому пристрасності, відкритої театральної святковості, атмосфери щастя.

Сплундрований син та батько сидять на протилежних кінцях великого стола, і дистанція між ними іноді долається за допомогою відеофільмів. Один з гостей свята проектує кадри з батьком на екран, розташований над головою сина. Показують також і старі відеозаписи. Ми бачимо, як батько грає зі своїми маленькими щасливими дітьми, і ніщо не віщує трагедії.

Іншим гіперреалістичним спектаклем, який здобув популярність у США та Канаді, є п’єса “Тамара” (драматург Д. Крайзенс). Сюжет узятो з історії Італії, коли до влади приходять фашисти на чолі з Б. Муссоліні. Дія розгортається на віллі відомого письменника й військового офіцера того часу Габрієля Д’Аннунціо. Основна інтрига спектаклю пов’язана з приїздом із Парижа польської художниці Тамари Лемпійської. Тамара мріє про багатство й успіх, котрих могла б досягти, написавши портрет Д’Аннунціо. А той запросив її, щоб здобути ще одну перемогу.

Успіх спектаклю забезпечує його постановка як хепенінгу. Події у виставі, як і в житті, розгортаються одночасно в декількох залах, коридорах, на кухні. Це може бути отель або замок, як наприклад, у Лос-Анжелесі.

Спектакль починається з білета, який має вигляд паспорта, куди записано ваше прізвище. Біля входу комендант фортеці Фінзі у формі чорносорочечника часів Муссоліні ставить у паспорті круглу печатку з датою і лайливим голосом попереджує, що втрата його призведе до депортації з Італії.

У фойє офіціантка в старомодній мереживній наколці обносить усіх шампанським, піаніст грає щось на зразок чарльстона, з кухні доходять запахи смаженого м’яса на часниковій приправі. Актори — серед глядачів. Іде прийом у замку Д’Аннунціо. Під час антракту — обід, меню якого вказано у “паспорті” разом з переліченими дійовими особами та переказом сюжету.

Власне такі видовища, в яких стирається межа між реальністю і виставою, з елементами хепенінгу викликають цілу гаму недоступних для звичайного спектаклю переживань, почуттів і є найбільш привабливими для сучасного глядача.

Дещо подібне відбувалось і в книзі Саші Соколова “Школа для дурнів”, де письменник експериментує з “одночасним” сюжетом, що нагадує голограму й порушує причинно-часову послідовність.

Якщо “нова хвиля” в театрі, як показав час, претендувала на більш активну соціальну роль, то концептуальність фотореалізму, навпаки, була в тому, щоб показати “стиль життя” замкненого й самодостатнього колективу друзів. До речі, західний гіперреалізм такого жанру не знав.

Гіперреалізм цікаво виявив себе в скульптурі. Відвідувачі перших виставок скульптури, які відбулись в Америці, зустрічали в залах людські фігури в натуральний зріст, виготовлені із суперсучасних полімерів, розфарбовані й зовсім схожі на глядачів. Це породжувало конфузи і примушувало службовців особливо уважно оглядати зали перед закриттям, щоб не залишити в приміщенні живих людей. Джон де Андреа вибирав типи, визначені стандартами голівудської краси, Дженні Хоурт прославився тим, що одягав свої муляжі в екзотичну одягу. Уільям Стюарт створював фігури тварин у натуральну величину та імітував їхню шкіру і шерсть.

У рамках гіперреалістичної скульптури створив свою серію “Літо в місті” А. Рукавишников. До неї входять: статуя популярного в 70-ті роки англійського співака Джона Леннона, “Дівчата на роликівих ковзанах” та “Дівчина на траві”. Їх вирізняють інформативна змістовність,

буквальність відтворення, підкресленість характерності образу, точність деталей, що вказує на час. Але йдеться не про той час, який вимірюється століттями або десятиліттями, а про час теперішній, швидкоплинний та змінний. Ось чому скульптору важливо розповісти і про те, який вигляд мають підлітки початку 70-х років, про їхній одяг (брюки кльош — “Дівчина на роликівих ковзанах”), та про екстравагантну моду носити піджак на голе тіло (“Леннон”) про манеру триматися — жартівливу й незалежну (“Дівчина на траві”). Для таких скульптур мають значення й характерні особливості середовища, в якому вони існують: асфальт під роликівими ковзанами, трава парку під кросівками, земля дороги під черевиками Леннона. Це необхідно для того, щоб “розімкнути” скульптуру, звільнити її від самозаглибленості, замкненості й спрямувати її відцентрові сили на глядача.

У 70-ті роки в різних країнах світу виникають музеї визначних особистостей усіх часів, де вони представлені в натуральну величину.

Гіпертекст — майбутнє літератури

Гіперреалізм здійснив нетрадиційний поворот у розвитку літератури. На початку 90-х років з'явився перший комп'ютерний роман Майкла Джойса “Полудень”. Цей твір становить собою диск для персонального комп'ютера, на якому 539 умовних сторінок, які можна читати підряд, як звичайну книгу. Але суть в іншому. В гіперромані є ще 951 “зв'язка”. Кожна “зв'язка” — альтернативний шлях, що відводить сюжет убік. Для того, щоб активізувати “зв'язку”, читач підкреслює на екрані слово, що його зацікавило, текст розширюється і з'являється новий епізод, що розповідає, наприклад, передісторію героя.

“Полудень” має ознаки звичайного роману: наявний сюжет, герої, інтрига, пейзаж, початок, авторський персонаж, ліричні та філософські відступи, смерть, кохання, емоції, трохи еротики, причому відвертість сцен залежить від читача. Наприкінці, правда, все набагато складніше.

У той же час сюжету в класичному розумінні немає. Це лише штучна реконструкція, модель, “опудало” роману. Переказ, який є лише площинною проекцією тривимірного зображення, так схожий на сам гіпертекст, як коло — на кулю або квадрат на куб. Гіпертекст відводить нас в об'ємний світ комп'ютерного простору.

Так, “Полудень” починається сценою в ресторані, де обідають Пітер та Вертер. Вони обговорюють дружину першого, з якою тепер зустрічається другий.

Тут читач перериває бесіду двох персонажів і викликає на екран її предмет — дружину героя. За нею тягнуться нові персонажі й нові деталі. З цієї мандрівки можна повернутися до початку, але й можна забути про дебют, спрямовуючи історію за однією з багатьох фабульних стежинок, з яких тчеться полотно розповіді. Тому, до речі, не можна визначити кінцевий обсяг гіперроману. Джойс говорить, що його “Полудень” читають близько сорока годин. У різних читачів, як і у різних піаністів, читання або “виконання” тексту буде різним. Успіх залежить від зусиль, досвіду і навіть таланту.

Читати М. Джойса важко. Це напружений, “гострий”, стилістично витончений текст, який емоційно залучає читача до дійства. Ігри з

“Полуднем” створюють дивне враження підглядання за реальним, а не вигаданим життям. У звичайній книзі, доки продовжується епізод з певним персонажем, інші перебувають невідомо де, а тут — навіть дуже відомо. У будь-яку секунду читач може відволіктися від дії й зазирнути в інший простір, щоб дізнатися, чим займається решта героїв “Полудня”. Читач володіє всепроникним зором — здатністю бачити всю конструкцію гіперроману одразу і наскрізь.

Гіперлітература тільки зароджується, але на думку американського письменника Роберта Кувера, керівника першої і поки що єдиної творчої лабораторії гіпертекстів, вона невдовзі складатиме серйозну конкуренцію старим книгам. По-перше, тому що гіпертексти здатні привернути увагу до літератури нинішніх підлітків, які виростили не на книгах, як ми, а на електронній інформації, телебаченні, відеоіграх, комп'ютерах. Ми не уявляємо собі літератури поза книжковою культурою, та варто пригадати, що література набагато давніша не лише книг, але й самої писемності. У суспільствах, що не знали писемності, вишукана словесність у вигляді фольклору, міфів, магічних ритуалів відігравала дуже важливу роль. Так що книга — лише одна з форм існування літератури, а це означає, що на зміну книзі може прийти щось інше, наприклад, суперкнига. По-друге, гіперлітература докорінно змінює ставлення читача до письменника, роблячи їх співавторами. Взагалі слід зазначити, що це загальна риса модерністського мистецтва. Третя, основна передумова розвитку гіперлітератури пов'язана з тим, що будь-який твір — чи то частушка, детектив, епічна поема, чи філософська повість — створює певну дійсність. Так, класичний роман XIX ст. трактував літературний сюжет як людську долю. Книга була тотальною життям, персонажі та живі люди здавалися взаємозамінними. Вже О. Мандельштам помітив на початку XX ст., що ця машина почала давати збої. Старий романний причинно-наслідковий зв'язок, який забезпечував роман лінійним сюжетом, не відповідає новому часу, коли, за відомим висловом Мандельштама, люди виявились викинутими зі своїх доль, немов кулі з більярдних луз.

Сьогодні, на початку третього тисячоліття, цей процес вичерпання реальності завершується. Постмодернізм виявив, що “сирої”, природної, натуральної дійсності навколо нас не залишилось. Це проблема екології культури. Немає реальності, не зміненої культурою. Ми живемо у світі іміджів, міражів, котрі самі ж створюємо. Нам ніяк не пробитись до достовірної дійсності, в існуванні якої ми, до того ж, далеко не впевнені.

Масове суспільство і масова культура за своєю природою прагнуть до тотальної демократизації й, можливо, гіперлітература візьме на себе роль спокотувача гріхів масової культури.

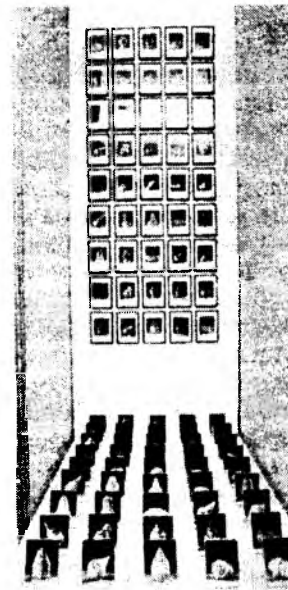
Подібні процеси притаманні й драматургії 90-х років. Сербський письменник Мілорад Павич у 1993 році опублікував п'єсу “День і вічність”. В ній передбачається одразу 10 варіантів сюжетного розвитку, що дозволяє театрам, режисерам і навіть глядачам брати участь не лише в інтерпретації, але й у конструкції спектаклю.

Отже, якщо в літературі і драматургії гіперреалізм відкриває зараз нові горизонти, то в пластичних видах мистецтва (живопис, скульп-

тура) фотореалізм як тенденція — це вже минуле. Він закінчив своє існування наприкінці 80-х років. Виникнувши як антитеза традиційному “реалістичному” баченню світу, він поставив своїм завданням загострити наше сприйняття буденності, символізувати сучасне середовище, відобразити наш час в адекватних йому формах “технічних мистецтв”, так поширених саме в нашу епоху.

Фотореалізм у своїх програмних роботах виявився на межі образотворчого мистецтва й, більше того, ледь її не переступив. Він досягнув не лише на суперництво з “технічними мистецтвами”, але за допомогою притаманних йому ефектів — і з самим життям. Тим самим він відмовився від багатьох звичних уявлень та законів Живопису, відкинув їх (як, до речі, вчинили свого часу дадаїсти й сюрреалісти, поп-артисти та концептуалісти); фотореалізм — фіксує і оголює сучасність, приховуючи авторські емоції, граючи й дивуючи парадоксами — не зміг стати постійною складовою сучасного художнього процесу (як, наприклад, абстракція або сюжетна картина традиційного живописного плану).

ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА КОНЦЕПТУАЛІЗМУ



Фрагменти експозицій виставки “Каталог”

Історія формування концептуалізму як течії мистецтва

Концептуалізм, як новий напрям у західному мистецтві, склався всередині 60-х років. Вирішальна роль у формуванні нової течії належить англійській групі “Мистецтво і мова” та американським художникам Джозефу Кошуту, Лоуренсу Вейнеру, Роберту Беррі, Дугласу Х'юблеру. Так і не встановлено з абсолютною точністю, хто першим ввів до вжитку словосполучення “концептуальне мистецтво”. Припускають, що одним з перших його використав на початку 60-х років учасник групи “Флюксус” Генрі Флінт.

У 70-ті роки концептуалізм набув поширення в Італії, Німеччині, Франції, в багатьох країнах Східної Європи, в Японії, Латинській Америці. З кінця 60-х років можна говорити про московський концептуалізм. На Україні концептуалізм як напрям практично був відсутній. Тільки в Одесі на межі 70—80-х років під впливом діяльності В. Хруща та одесько-московських культурних зв'язків склалася група концептуалістів. Окремі моменти концептуальної стилістики можна відзначити в деяких українських, прибалтійських художників, але, на відміну від московської школи, вони не складаються в цілісний напрям, не займають послідовної естетичної позиції.

Приблизно десятиліття (до середини 70-х років) концептуалізм визначав художнє життя в західному мистецтві, а потім був відки-

нутий на периферію іншими напрямками. І тільки в московському “неофіційному” мистецтві (та пов’язаному з ним одеському) концептуалізм у цей час не тільки не переживав кризи, але й посилив свої позиції. Він став значною культурною течією, яка реалізувалася і в галузі пластичних мистецтв, і в літературі. Він претендував на створення своєї — концептуальної — філософії мистецтва, своєї культурології, естетики і навіть соціології мистецтва. І нарешті, концептуалізм став для “неофіційного” мистецтва в умовах тоталітарного режиму тією внутрішньою традицією, котру обов’язково брали до уваги нові покоління художників 80 — 90-х років.

Водчас концептуалізм був надто непопулярним серед широкого загалу. Концептуальні витвори викликають у глядача значний дискомфорт не стільки через незвичний або подразнювальний зовнішній вигляд, а, головним чином, за рахунок інших правил їх сприйняття, що знищують традиційну звичку спілкування з мистецтвом. Вони не мають специфічних ознак художньої виразності, не збуджують емоційного взаємного співчуття, не спираються на знайомі естетичні оцінки. Вони вимагають схильності свідомості до саморефлексії, певних аналітичних та психологічних умов. При сприйнятті концептуального мистецтва у глядача завжди виникає шок: як, наприклад визначити естетичну цінність, скажімо, скрині, прикріпленої до полотна? Та й чи мистецтво це взагалі? Минулий досвід спілкування з мистецтвом не підказує відповіді. Сама людина має дати оцінку, не керуючись жодними критеріями. Відбувається зустріч із абсолютно незвичним художнім фактом. Концептуальне мистецтво завжди спроектоване в ту невідзначену сферу, де нема усталених цінностей. ХХ ст. формує нову мову, і ми повинні спромогтися її зрозуміти.

Твори концептуалізму неможливо пояснити, виходячи з його внутрішніх якостей, фактури, майстерності художника. Більшість концептуалістських витворів можна “побачити” тільки на пленері, в холі великих корпорацій. Тому їх важко сприйняти в повсякденній обстановці, оскільки їхній власний експозиційний простір складає внутрішній, властивий їм контекст.

Передумови концептуального мислення або індивідуальні прийоми концептуальної творчості можна відзначити в історії авангардного мистецтва протягом ХХ ст. у художників Марселя Дюшана, Іва Кляйна, Енді Уорхола, у композитора Джона Кейджа, в російському конструктивізмі, геометричній абстракції і т. д. Але всі критики розцінюють як перший імпульс концептуалізму дадаїстський рух і творчість Марселя Дюшана. З діяльністю Дюшана критики пов’язують кардинальну зміну в художньому мисленні, що була виражена у відмові від претензій на винахід у сфері мови, морфології мистецтва та в переключенні творчої діяльності на проблеми функціонування мистецтва. Ця трансформація від “події” до “концепції” і була початком концептуального мистецтва.

Концептуалісти використовували досвід дадаїстів: їх також цікавили зношені, неякісні, банальні предмети, оточення, а також сміття як матеріал для мистецтва. І. Кабаков організовує свої роботи за принципом простого збирання, каталогізування й відстороненої демон-

страції матеріалу такого ґатунку. Запозичений у дадаїстів і сам метод побудови концептуальних асамбляжів та об’єктів: аналогічне сполучення готових предметів, поєднання впізнаваних речей побуту з нефункціональними, абсурдними формами.

Значну роль у формуванні естетики концептуалізму відіграв поп-арт. Концептуалізм використовував поп-артівську методику присвоєння готових продуктів масового виробництва, зміщення інтересів з унікального на загальне та відмови від вираження у творах індивідуального погляду художника.

Концептуалізм — напрям, що об’єднує процес творення та процес його дослідження. Саме тому концептуальні роботи становлять собою не самодостатні предмети для естетичного переживання, а спробу сформулювати на свій лад саме поняття “мистецтво”, дослідити умови естетичного сприйняття та особливий характер функціонування предметів мистецтва, інтегрувавши в одне ціле теорію і практику, творчість і критичну рефлексію.

Представники концептуалізму виходять з того, що у ХХ ст. філософія вичерпала себе, її місце має зайняти мистецтво. Завданням сучасного мистецтва, на їхню думку, є не відображення реального світу за допомогою матеріально-чуттєвих засобів, а обговорення природи самого мистецтва.

У концептуальних альбомах І. Кабакова, де кожен розділ і кінець альбому супроводжуються коментарем самого героя та інших персонажів, відбувається осмислення життєвих ситуацій у повсякденному, філософському, метафізичному плані. В цілому тексти абсурдні та іронічні. Але ця абсурдність побудована на конкретних соціальних фактах і базується на глибинному філософсько-соціальному аналізі сучасного життя.

Концептуалізм як інтелектуальне мистецтво для правильного розуміння своїх робіт передбачає знайомство із попередніми розділами історії мистецтва, а також навички деконструкції запропонованого художником візуального знака. Цей знак у своїх візуальних особливостях не став явним, як інші знаки, часто потребує коментарів автора, щоб не виникало питання: “Що хотів сказати автор своїм твором?”

Концептуалізм і соц-арт: спільне й особливе

Розмитість меж між цими напрямками обумовлена не тільки одночасним їх співіснуванням (70-ті — початок 80-х років), але й часто близькими методами роботи. І все ж такі принципи розмежування в мистецтві концептуалістів і соц-артистів є. У концептуалізмі більш глибокий, корінний зв’язок зі всією системою мислення й культури (визначними ідеями, концепціями), а головне, прикріпленість не до одного якого-небудь суспільного устрою, як у соц-арті, — а до ідеологічної свідомості як такої, будь-яка ідеологія при цьому не сповідувалася.

Головним засобом побудови соц-артівських робіт є деконструкція радянської міфології та символіки. Цей засіб лежить також в основі багатьох концептуальних творів. У свою чергу, використання соц-артом ідеологічної символіки надає цьому напрямку концептуального

відтінку. Тому досить складно чітко визначити належність до певного напрямку таких робіт, як "Гасло" В. Комара і О. Меламіда, багатьох робіт Є. Булатова і Д. Пригова. Однак на відміну від соц-артівської деконструкції, що висувала на перший план парадоксальну гру ідеологічною емблематикою, концептуалісти більшою мірою цікавляться тим, що визначає та формує самі знаки. Тому вони воліють переважно працювати не з вирваними з контексту цитатами, а з цілісними стильовими напрямками і, головним чином, з їхнім ідеологічним контекстом.

У більшості соц-артівських робіт деконструкція набула характеру своєрідної соціальної дії, точніше, протидії (не випадково твори соц-арту часто пов'язують із карнавальним антисвітом). Саму соціальну тему ці художники інтерпретують в дусі гри, звертаючись до зовнішнього, суспільного боку функціонування соціалістичних міфів. Тому для соц-арту великого значення набувають політична символіка, тематика, своєрідний "парадний стиль". Все це чуже концептуальним виторам. Свою увагу концептуалісти звертають не стільки на зовнішні форми міфології соціуму, скільки на життя, занурене всередину цієї міфологічної свідомості.

Соц-артисти звичайно зберігають виразність пластичного характеру творів мистецтва. Концептуалісти намагаються його максимально нейтралізувати. Соц-артистам чуже те, що притаманне більшості концептуальних робіт. Вони спрямовують увагу до невиразного, непримітного, повсякденного, до "пустих", нецікавих аспектів життя, намагаються шокувати глядача несподіваним поєднанням елементів, виразними барвами і часто-густо майже "барочною" активністю пластики.

Як правило, соц-артисти залишаються байдужими до використання натуральних, природних властивостей матеріалів. Концептуалісти, незважаючи на згадане зневажання зовнішніх форм, зберігають інтерес до натуральних властивостей матеріалів. У їхніх роботах часто-густо використовуються матеріали, "придатні" в чистому вигляді: земля і хліб (В. Герловін), сніг (А. Жигалов), трава, вугілля та попел від вогнища (Н. Алексєєв).

І нарешті, концептуалісти більшою мірою й активніше цікавляться взаємодією різних мистецтв, тоді як творчість більшості соц-артистів цілком реалізується у сфері пластичних мистецтв.

Естетика концептуального мистецтва

Одна з особливостей концептуального мистецтва означається критиками як процес "дематеріалізації мистецтва". Концептуалізм надає виключного значення мисленню, ідеї, суті. За такої орієнтації художньої творчості увага закономірно зміщується із пластичної форми на сам процес її створення та сприйняття, на процес функціонування мистецтва, на його зв'язок із контекстом (від конкретного експозиційного до загальнокультурного). Тому зовнішньому вигляду, формі не надається ніякого значення. Концептуалізм рідко може похвалитися творами, виконаними майстерно в традиційному значенні слова. Мова його вбога, примітивна, ходульна: картини мальовані "як-небудь", ледь-ледь. Такі поняття, як "поганий" чи "гарний", неможли-



Семен Файбисович. Весняний смітник у сусідньому дворі (1986)



Сергій Шерстюк. Дивіться, хто прийшов. Із серії "Приватне життя" (1987)

Сергій Базилев. Прощання з Києвом (1984)



А. Рукавишников. "Джон Леннон", "Дівчина на роликівих ковзанах"

Римма Герловіна, Валерій Герловін. Жива вода (1989). Із серії "Нерухомі перфоманси". Вода прибуває, життя убиває. Поява із ... і занурення в ... живу воду

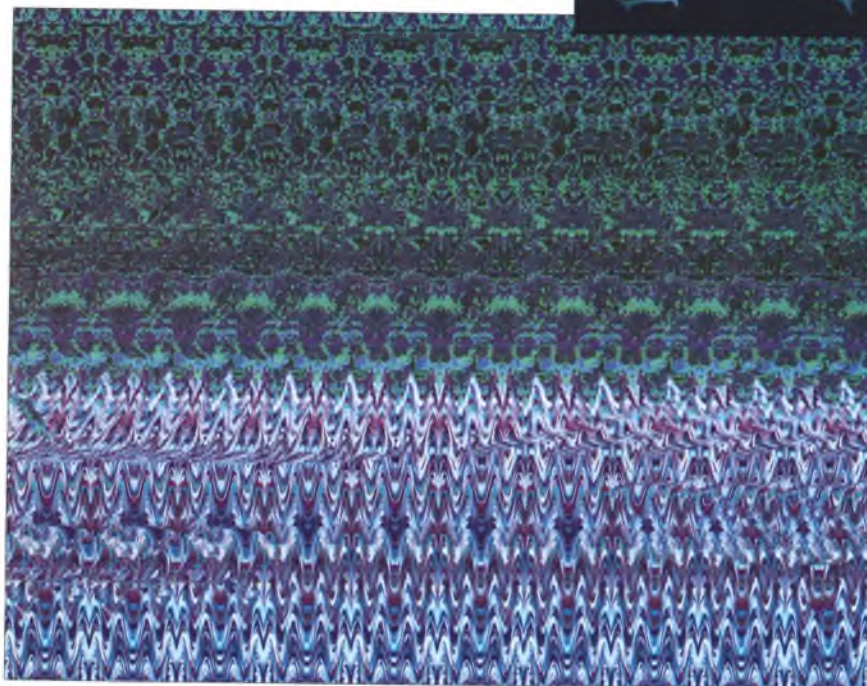
Група "Перці". Вентилятор (1988)





Олександр Клименко. Зірка
Грааля (1997)

Томас Дітцінгер, Армін Кун.
Фантастична картина (1993).
Із серії "3-Д ілюзії"



во вжити стосовно концептуального мистецтва, що прокламує відмову від якості. У співвідношенні з цими установками витвори концептуального мистецтва мають часом зовсім несподіваний вигляд: фотографій, текстів, ксероксів, телеграм, цифр, графіків, схем, репродукцій, або взагалі реалізуються як чистий художній жест, вільний від будь-якої пластичної форми.

Сам засіб репрезентації цього напрямку був парадоксальним. Специфікою першої програмної виставки-маніфесту концептуалістів, котра відбулася в січні 1969 року в нью-йорській галереї С. Сигелауба, було те, що вона складалась із каталогу. А матеріальна присутність картин була доповненням до каталогу. Часто-густо саме документалія стає єдиним свідченням існування самих концептуальних витворів. Деякі виставки концептуалізму були представлені лише у вигляді каталожної інформації й не мали навіть конкретного місцезнаходження експозиції. Самим творам концептуалізму притаманний сюжет "Каталогу" — як метаформи, як структурного принципу — замкненого на собі та байдужого до зовнішнього світу.

Нетрадиційним є й поняття творчості в концептуалізмі, котра інтерпретується часто як "недіяння" або як мінімальне діяння. Концептуалізм відмовляється від претензій на перебувочу світу, від вольового підходу до світу. Відмова від творення, від творчості як створення якихось нових предметів, форм має безумовний вияв у західному концептуалізмі. Дуглас Х'юблер, один із провідних художників-концептуалістів, зазначав, що світ сповнений речей більш-менш цікавих, він не бажає додавати до них нові. Він воліє тільки вказувати на існуючі речі в термінології часу та простору. Візуальні знаки, тексти, документація завжди відсилають до того, що лежить за межами матеріальної форми концептуального витвору: до ідей, до аналізу механізму сприйняття й розумової діяльності.

Середовище, в якому часто демонструються роботи концептуалізму або часткою котрого вони є (а це може бути вулиця, дорога, морське узбережжя, гори тощо), — не має будь-яких художніх властивостей. Воно тим сприйнятніше для концептуалістів, чим більше нейтральність має.

Таке руйнування традиційно-культурного контексту для демонстрації твору мистецтва пов'язане з важливою для західного концептуалізму установкою на антикомерційні форми функціонування мистецтва. Неможливо продати або купити "телепатичні витвори" Беррі. Неможливо колекціонувати та виставляти в галереї земельні роботи Роберта Смітсона або "роботи з повітря" Карла Андре. В той же час в цьому виявляється така загальна риса авангардних творів, як метод "естетичної провокації", епатажу. Проте, на відміну від попередніх провокацій авангарду, концептуальна провокація відбувається не в сфері мистецтва, а в сфері його використання, в сфері функціонування культури.

Концептуалізм руйнує традиційне уявлення про картину як засіб умовної або натуралістичної передачі зовнішньої для неї реальності. Концептуальний твір не зображає нічого іншого, окрім самої зображальної мови, і часто несе нульову інформативність. Крайнім вираженням концептуальних експериментів із зображуванним простором

є порожня площина картини, рівномірно замальована фарбою. Часто на поверхні картин концептуалістів зображення ледь помітне. Воно постійно вислизає й розпливається, тому не може бути досягнене при швидкому погляді на картину, а потребує зосередженого вглядання, споглядання, занурення в неї. Однак “піймана” картинка виявляється настільки мізерною й банальною, що зацікавленість до неї згасає блискавично. І перед глядачем постає знову порожня поверхня картини зі слідами погано заґрунтованих швів та слабкою мерехтливостю на ній “чого-небудь”. Порожній простір знову починає заглиблюватися у нього. Цей процес “розхитування” свідомості, розрахований на нескінченність, схожий на рух годинникового маятника й не має мети, напрямку. Навіть у тому разі, коли художник-концептуаліст не відмовляється від зображення або пластичного оформлення ідей, вони виявляють властивості пустотілих оболонок, муляжів, за якими приховується той же вакуум.

Поверхня картин втрачає мальовничу виразність, перетворюючись на рівномірно пофарбовану поверхню. Одночасно з процесом подолання мальовничості відбувається руйнування розповідної і структурної цілісності картинного простору. На рівній, монотонній поверхні картинного поля розміщені позбавлені логічного зв'язку фрагменти. Пустий картинний простір і зображення виявляються рівноцінними та взаємозворотними. Концептуальні твори ніколи не бувають самодостатні, тому що будь-який з них завжди (і насамперед) є вказівкою на певний контекст. У найширшому розумінні слова — ментальний, культурний, соціальний, конкретно — експозиційний тощо. Контекст для концептуальних творів ніколи не є чимось зовнішнім, тим, завдяки чому твір мистецтва щось віддзеркалює. Концептуальні роботи завжди вказують на контекст як на свою частину, а не як на зовнішню собі. Однак найхарактернішою і важливою властивістю концептуальних творів є множинність контекстів, на які вони одночасно вказують і з якими співвідносяться. Постійно випадачий і розімкнутий контекст концептуальних робіт зводить нанівець значення самої пластичної форми як носія й обмежувача певного змісту. Увага і значення в концептуалізмі переключаються в галузь співвідношень твору мистецтва з культурою, із простором його безпосереднього функціонування.

Так, “Кухонна серія” І. Кабакова вказувала на простір комунальної кухні і ширше — комунального способу життя, пов'язаного зі складним клубком спогадів, асоціацій та уявлень.

Сприйняття концептуального витвору завжди пов'язане із суто абстрактним переживанням, що базується на визначеній системі умовностей. Виявляючи й компрометуючи систему цих умовностей, художник змінює й наші абстрактні відчуття простору. Наприклад, картина, намальована гіперреалістичною мовою, претендує на повну, адекватну передачу реальності, перекриваючись словесною площиною. Слово, накладене на реалістичне зображення, компрометує його претензії на безпосереднє, пряме висловлювання про життя.

Одна з важливих особливостей концептуалізму пов'язана з послідовною депсихологізацією мистецтва. Установка на об'єктивізацію зображальної мови, на звільнення її від завдань вираження індивідуальності художника, його суб'єктивних емоцій, смаків — принци-

пово важлива властивість концептуальної естетики. Багато концептуальних витворів будується на своєрідному багатоголоссі, так що автор стає “невловимим” серед багатьох текстів, коментарів, персонажів, що наповнюють роботу. Ці тексти-коментарі пропонують глядачеві суттєву невизначеність як єдино можливу точку зору на концептуальний твір. Чимало робіт базується на повній відсутності автора, на демонстративній анонімності внутрішньої структури і зовнішньої подоби витворів. Наприклад, у Кабакова є серія картин, побудованих на стилістиці жеківських стендів, квитанцій, бланків тощо. Вони створюють процес ірраціонального й анонімного спілкування та написання. Мова і письмо на картинах не належить нікому, і їхнє джерело — не що інше, як порожнеча, — біле або пофарбоване тло.

Концептуальні об'єкти-речі наділяються часто парадоксальними, алогічними, іноді символічними властивостями. Наприклад, Й. Бойс, один із найцікавіших та шокуючих постмодерністів, працював переважно з медом, воском, повстю, жиром. Мед для нього пов'язаний з мисленням людини. Подібно до того, як бджоли роблять мед, людина має здатність виробляти ідеї. Збираючи нектар із квітів, бджоли будують свої щільники, а людина за допомогою мислення усвідомлює і творить своє буття та Всесвіт. Бойс характеризував свої художні акції, скульптури із жиру, воску як “стук у стіни в'язниці, якою є вся наша цивілізована культурна свідомість”. Його твори становлять собою контрмодель раціональної свідомості. Бойс зазначав, що зміст його дослідження — це зрозуміти людину як духовну істоту. Людина мусить учитися підійматися над дійсністю, вона має створити для себе духовний механізм, за допомогою якого зможе досягти зовсім іншого місця в космосі.

Водночас об'єкти концептуального мистецтва — це часто найзвичайнісінькі речі, прямі цитати з повсякденного побуту. Саме через межовність своєї природи, “невиявленість”, недовтіленість як речі культури і через нікчемність, відірваність від побутових речей вони виявляють “знеособлене цілісне щось або ніщо”, із якого лише частково, на якусь мить спливи. Значною мірою вони належать до безсловесного, потворного “нічого”, того хаосу, який наскрізь просочує усе, що нас оточує, і це “щось” у багато разів цілісніше, щільніше, активніше та значущіше, ніж те, що з нього хоче виділитися, що йому протистоїть. Воно, це “щось”, сміється над кожним предметом, цілком слушно вбачаючи в ньому тимчасовість буття “речі”, “предмета” і вічність, сталість усього безвидного, але суцільного, могутнього стану.

Активне ставлення до ідей є сутністю концептуалізму, його ментальності. Специфіка концептуалізму в країнах колишнього Союзу — це тільки соціальні ідеї; пластичні засоби не цікавили художників. Навіть соцреалізм якоюсь мірою теж концептуалізм, але не в стилістичному розумінні, а як напрям, котрий оперує ідеями.

Однак оперування ідеями — це необхідна, але недостатня ознака концептуальності витвору. Те, що робить твір концептуальним, — це ідеологічна редукція в мистецтві, коли естетичний погляд із самого твору мистецтва (речі) переходить до нових сфер, на новий невідомий контекст. Вірно зроблена концептуальна річ сама створює умови, коли основну увагу переносять на контекст.

У концептуалізмі виникла цікава фігура — “художник-персонаж”, котра створювала контекст. Було три етапи в її становленні. Перший, на початку 70-х років, — коли художники створювали удавані персонажі, від імені яких писалися твори. Це “Бучумов та Зяблов” Комара і Меламіда, кабаковські психопатологічні персонажі з “Десяти альбомів” — оздоблювач Малигін та ін. Потім С. Гундлах на одній з поп-артівських виставок заявив про себе самого як про художника персонажу. Це змінило ситуацію. Якщо раніше концептуальні витвори були методологічно самодостатні та відсилали до невідомого контексту, то тоді, коли художник сам стає персонажем, він, перш ніж зробити реальну роботу, “ототожнюється” із зазначеним стилем. Це вже не відокремлений Бучумов, а цілий “жеківський стиль” — Ілля Кабаков. Сталося звуження контексту до внутрішніх меж художника-персонажа, до його канонізованого обрису. Концептуальне трансцендування знизилася.

На початку 80-х років виникає феномен “колобковості” — як здатності до “розототожнювання” з будь-якими соціальними іпостасями існування. “Колобок” — нова іпостась художника. Спустошений він перетворювався на колобка, відділяючи від себе лялькового художника-персонажа. Художники стали зовсім вільними, могли робити що завгодно, як завгодно, не будучи зануреними в ідеологічний контекст, попередньо зробивши жест ідеологічної редукації через художника-персонажа.

У 80-ті роки концептуальні предмети стали більш естетичними, мали на увазі не символ, образ, а спрямованість до експозиційного оздоблення, де головними стають технологія, засоби. Контекст зникає з цих творів, звертається увага на сукупність операцій, техніку, деяку зв’язаність, футлярність, вітринність, полічковість, орнамент.

Найхарактерніші для концептуалізму жанри: об’єкт, перформанс, інсталяція, хепенінг, боді-арт. Художники, що створюють об’єкти, часто виступають в ролі експартистів, виробляють передусім не фактуру, а умови показу. Твори концептуалістів, як правило, виконуються для зазначених виставкових контекстів, до яких спонукають проєктовані мутації. Таким чином Андрій Монастирський виступав у ролі експартиста, організовуючи перш за все умови для показу своїх об’єктів і акційних предметів групи “Колективна дія”. Поки що, не маючи спеціально призначених для “об’єктів” залів, він проєктує їх сам, причому кожного разу — заново.

Перформанс у концептуалізмі

Найширшого розповсюдження в концептуалізмі в 70-ті роки набули перформанс, художня акція. Перформанс — це мистецтво, що працює з самою реальністю, організуючи в ній події, включені одночасно і в сферу художнього, і в безпосередню течію життя. Будь-яка дія перформансу сприймається його учасниками як естетична. Вона зовсім позбавлена лицедійства, театральності, що є невід’ємною частиною хепенінгу. В акції кожний учасник, дія і предмет є тим, чим вони є.

Дія перформансу практично повністю вільна від психологізму й будується лише як фізичне виконання тих чи інших операцій. Вона нічо-

го не відображає, а взаємодія між учасниками здійснюється тільки на функціональному рівні, не підпорядковуючись естетичним або виражальним завданням. Дія вкрай конкретна, вона розгортається з урахуванням реальних фізичних умов простору та часу.

В акції конструюється естетична ситуація, через те є схожість з дизайном, хоча прикладного значення вона не має. Словесно інтерпретувати перформанс (подійний план акції) неможливо інакше, аніж шляхом простого найменування виконаних дій. Мистецтво тут вже зникає. Фотографії перформансів незрозумілі або банальні, вони вражають своєю неповнотою, випадковістю, безглуздістю. Можна зазначити, що перформанс, не піддаючись цілком візуальному закріпленню, словесному вираженню, як жодне інше мистецтво, послідовно компрометував ідеї реальності, в іронічному світлі відображав претензії інших знакових систем на тотожність життю.

На відміну від західного мистецтва, де перформанс виникав як наслідок тривалої та послідовної еволюції, радянський перформанс, схоже, з’явився “з нічого”. Традицій, на які він міг би безпосередньо спиратися, практично не було. Очікувані в російському авангарді 10—20-х років обіцянки перформансу не здійснились, опинились “у забутті”.

В акціях московських концептуалістів є відмінність від західної традиції перформансу — дія майже ніколи не будувалася на пластиці людського тіла. Просторовий, а не пластичний характер акцій сприяв невиявленості їх, розчиненості в навколишньому середовищі, суто концептуальній “непомітності”. Це стає зрозумілим вже з першої акції провідної групи концептуалістів “Колективні дії” (КД) — “Поява” (13 березня 1976 р.). Ось документальний текст опису акції: “Для глядачів було надіслано запрошення на акцію “Поява”. Коли запрошені зібралися і розмістилися на межі поля, через 5 хвилин з протилежного боку, з лісу, з’явилися двоє учасників акції, перейшли поле, підійшли до глядачів і вручили їм довідки, що підтверджували їхню присутність на “Появі”.

Дуже проста ситуація, надто проста дія перетворені за допомогою вилучення з черги життєвих дій на естетичну подію. Усвідомлення цього відбувається із запізненням: запрошений на акцію все ще очікує чогось, а виявляється, що головне вже відбулося, между естетичного вже перейдено, а він цього не помітив. Це непомітне входження в сферу мистецтва, миттєве усвідомлення перетворення, що відбулося, і становить сутність миттєвої акції.

Традиційне мистецтво значною мірою предметне, а традиційний художник — майстер, що створює річ. Становище художника в сучасному мистецтві зовсім інше; те, що традиційно вважалось ознакою художника, опиняється поза мистецтвом. В акціях, наприклад, все зведено до дій, відношень, сприйняття. Звідси й неминуча тенденція до інтелектуалізації мистецтва.

Таким чином, традиційна “предметність” мистецтва розчиняється в діях учасників акції. Але не до кінця. В акції “Поява” є, крім подій, ще й аркуш паперу, який отримав кожен із запрошених з написом (документальне підтвердження того, що він був свідком “Появи”, яка відбулась 13.03.1976). Це не тільки знак, ключ до розуміння події, але й річ, яку можна взяти з собою, зберегти, показати потім іншо-

му. Аркуш паперу набуває зовсім іншого значення, ніби робить предметною енергію дійства. Тобто предмет в розпредмеченій естетиці відіграє певну роль. Речі, що їх використовують в акціях, є своєрідним, виявом інтелектуальності. В абстрактні естетичні структури предмет вводить безпосередню тілесність: відчуття розміру, кольору, фактури чи, наприклад, тембру голосу в звукозаписі. Досягається унікальне співвідношення відчуття й серйозної аналітичної роботи розуму.

Багато акцій "КД" відбувалися на полі за містом, найчастіше — на засніженому. Цей простір, з погляду естетики, був пустельним, чистим аркушем, на якому мала створюватися унікальна ситуація.

Незамкнені, просторові об'єкти надихали на споглядання, стали в 70-ті роки улюбленим місцем для проведення акцій. Перформанс орієнтований перш за все на глядацький, точніше — на невербальний характер сприйняття.

Як правило, концептуальний перформанс працює із суто абстрактними категоріями: час, простір, людське тіло у просторі, позиції споглядання, відстань, тривалість і т.д. А. Монастирський, визначаючи характер акцій групи "Коллективні дії", відзначав, що поле сприймалося ними як своєрідна сцена або полотно, де здійснювались мінімальні акції, зміст яких не стільки в них самих, скільки в естетизуванні через ці події та інтерпретацію таких понять, як "ближче", "далі", "смуга нерозрізнення", край, центр, несподіваність, очікування, плин часу тощо. Через акцію проводилося виявлення смислу фундаментальних онтологічних і психологічних явищ, з яких будується картина світу.

Дія акцій мала розладнати звичайний механізм "читання" значень, нейтралізувати об'єкт внутрішньої мови, що супроводжує акт сприйняття, і таким чином можливо, натякнути на простір істинної суб'єктивності, що як відомо, не збігається з мовним простором.

Взагалі значення меж, що позначають початок мистецтва і відокремлюють мистецтво від немистецтва, для концептуалізму надзвичайно істотне. Можна навіть сказати, що основну увагу художники саме й зосереджують на проміжних моментах "входу" у мистецтво, на просторі навколо твору, на його краях, кордонах. У перформансах "КД" дія, як правило, прагнула майже непомітно відокремитися від навколишнього пейзажного тла й настільки ж непомітно розчинитися в ньому. Вона часто будувалася на стертості, розмитості початку і невизначеності фіналу акції. Учасники акції "Поява" постають на іншому кінці величезного поля, невиразні здалеку — можна подумати, що це просто випадкові перехожі. Але саме ця дія і тільки вона — складала подійний план акції.

Концептуальний напрям зосереджує основну увагу на проблемі "краю", межі мистецтва, працюючи переважно в зоні між мистецтвом та життям.

Не саме мистецтво, а тільки його межі часто складають предмет концептуальних робіт. Саме окреслення меж і дозволяє визначити мистецтво не через конкретні та одиничні речі, а в його цілісності.

Тому до цілісності зараз і прагне сучасна людина: до цілісності з Космосом, Природою, культурним середовищем. Прийшло розуміння того, що тільки через належність до цього цілісного, в якому живе людина, вона може усвідомити свою "самість" і виявити сенс влас-

ного існування. Самодостатність, що була властива людині традиційного суспільства, фактично призвела до кризи антропоцентризму.

З одного боку, перформанс намагався натурально й непомітно пристосуватися до нехудожного простору. Це яскраво виявилось у перформансах групи ТОТАРТ, об'єднаних у серію "Комендантські роботи". Текст супроводжував реальну життєву ситуацію — наприклад: 9 жовтня 1982 року буде проведено суботник з насаджування "Алеї авангарду" — і перформанс непомітно впроваджувався в реальний соціальний, повсякденний контекст.

З другого боку, перформанс орієнтований на створення власного, незалежного художнього простору, який часто не сприймається зовнішнім спостерігачем. Наприклад, в акції "Метро" члени групи "Мухомор" починаючи з ранку і аж до закриття метро пересувалися від станції до станції згідно з графіком, складеним раніше. Поінформовані особи могли в зазначений у графіку час знайти їх на тій чи іншій станції. Для решти пасажирів і робітників метро той факт, що 28 жовтня 1979 року увесь Московський метрополітен став ареною перформансу, так і залишився невідомим. Фактично акція була зведена до художнього жесту, що просто вказував на простір навкруги.

У деяких акціях "КД" межі, що відокремлюють "внутрішній простір" дійства перформансу від зовнішнього, "втирили" об'єкти, що залишились після завершення дійства. Це об'єкти, неможливі для інтерпретації, позбавлені функціонального значення, ті, що прочитуються із смислового простору як провалля, порожнеча. Це може бути залишений під снігом електричний дзвінок, що продовжує дзвеніти в безлюдному просторі після залишення поля учасниками акції ("Лібліх", 1976 р.); лозунг, що вивішений у лісі: "Я ні на що не скаржусь, і мені все подобається, незважаючи на те, що я тут ніколи не був і не знаю нічого про ці місця" ("Лозунг", 1977 р.).

У просторі сучасного міста, де людина звикла до безперервного емоційного й інформаційного тиску і де погляд її ковзав поверхнею навколишнього, в якому заздалегідь спроектовано все значуще й цінне, — смислові зони перформансів прочитуються як зупинення автоматизму, можливість набуття індивідуального погляду. Позбавляючи свідомість заданої ззовні системи відліку, вони відкривають свободу імпровізацій, унікають передбачуваних емоцій та оцінок.

У перформансі виявляється така важлива для концептуалізму риса, як самоцінність творчого процесу і процесу спілкування глядача з мистецтвом. Створення мистецької роботи та її функціонування в житті, традиційно розділені, в перформансі об'єднуються.

Концептуалізм є універсальним, відкритим для різноманітних можливостей. Життєздатність концептуальних акцій до сьогодні визначається їхнім терапевтичним соціально-психологічним ефектом. В ситуації стандартизації усіх сфер, потужного розповсюдження засобів масової комунікації, що створюють світ лицедійства, штампів, вторинності, художня акція дає унікальну можливість внутрішньої розкутості, повернення до відчуття безпосередньої реальності.

Концептуальний перформанс не шукає ефектної, художньої, виразної дії. Він спрямований на естетичне осмислення повсякденного.

Особливості радянського концептуалізму

У радянському мистецтві концептуалізм сформувався наприкінці 60-х — на початку 70-х років і став першим художнім напрямом (після 20-х років), який стадійно збігався із західним рухом. Найпошлідовніше принципи концептуалізму реалізувалися в творчості московських художників Іллі Кабакова, Римми та Валерія Герловіних, Андрія Монастирського та групи “Коллективні дії” (КД).

На межі 70—80-х років концептуалізм розвивається в Одесі. В одеському концептуалізмі можна викремити дві лінії: а) “м’яку”: С. Ануфрієв, Д. Нухин, А. Маринюк, А. Музиченко, В. Федоров; якоюсь мірою К. Цахес (Резун-Звездочотова) та група “Перці” (Л. Скрипкіна, О. Петренко); б) “жорстоку”: Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, І. Чацкін і ті, що стоять дещо осторонь, — С. Мартинчик та І. Степіна. Основним центром одеського концептуалізму стають: спочатку “комуна” В. Сальникова в Отраді, а згодом — квартира Ануфрієвих на вулиці Сонячній і помешкання Л. Войцехова на вулиці Асташкі.

Особливості радянського концептуалізму пов’язані зі статусом його як “неофіційного” мистецтва та з характером об’єктів “дослідження” — соцреалістичної зображувальної мови, форм масової ідеологічної продукції.

Для концептуалістів соцреалізм — це не тільки матеріал, що підлягає деконструкції (і в цьому його істотна відмінність від соц-арту), але й “мова”, подібна до безпосередньої реальності. Він пронизує все буття людини, диктує і нав’язує йому логіку розуміння та сприйняття світу. Імітація й цитування радянськими концептуалістами стилістики соцреалістичного живопису виявляла ідеологічну природу цієї зображальної мови.

Поєднання традиційної та авангардної позиції є також специфічною рисою радянського концептуалізму. Потяг концептуалістів до традицій авангарду обумовлений саме його концептуальністю. В 1913 році В. Гнедов видає “Поєму Кінця”, що являла собою чисту сторінку. Цікавість до взаємодії словесної і візуальної мови реалізувалася в концептуалізмі у вигляді своєрідного жанру рукописних книг або книг-об’єктів. У 70-ті роки в цьому жанрі працювали Р. і В. Герловіни, А. Монастирський, Д. Пригов. Вони розвинули тенденцію, котра була лише намічена у футуристичних книгах: візуалізація словникового тексту та заміна його пластичною формою.

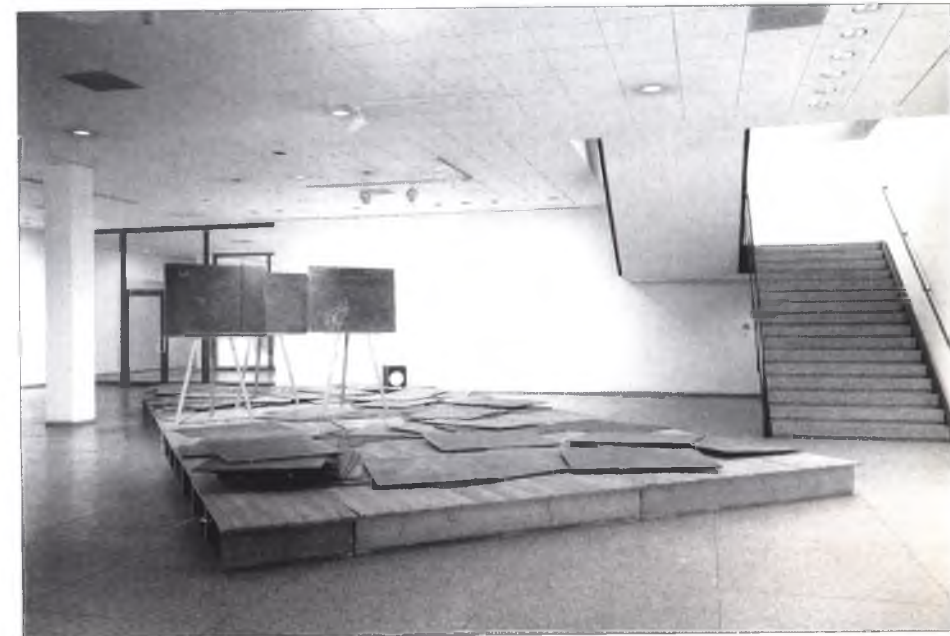
Радянський концептуалізм сформувався й існував на стику образотворчого мистецтва й літератури. Іноді межа виявляється настільки тонкою, що точно визначити жанр роботи просто неможливо, а творчість багатьох концептуалістів представлена водночас і літературою, й пластичними мистецтвами. На відміну від західного “лінгвістичного” концептуалізму радянський є “літературним” варіантом концептуального мистецтва. Повчальна, ідеологічно насичена словесність легко перекладається на мову антихудожніх схем-концептів. Художники-концептуалісти поєднують установку на зоровий образ слова з розповідним моментом.

Для історії формування концептуалізму мають значення лубок, плакат, книжкова ілюстрація — своєрідні форми поєднання розповіді й зображення. Орієнтація на розповідність, літературність нашого концептуалізму пов’язана з розвитком внутрішніх традицій.



Ілля Кабаков. Жартівник
Горохов. Альбом з циклу
“Десять персонажів”
(1972—1975)

Йозеф Бойс. Nichtkräfte
(Правильні сили)
(1974—1977)





Олександр Гнилицький.
Дискусія про таємницю (1987)



Іван Марчук. Квітуха планета (1986)



Микола Седнін. Народження квітки (1988)



Рене Грін. Пік (1991)



Лариса Нестеренко.
"... те, що не зникає
... вона любила хризантеми"
(1998)

Довіра до слова у нас завжди була більшою, ніж до зображення. В ряду інших мистецтв завжди домінувала література. Тому проблема взаємних стосунків слова та зображення стала надзвичайно актуальною для радянського мистецтва, коли в усіх сферах життя панує демагогія і, зрештою, самі слова перестали щось означати. З особливою гостротою постала проблема тексту й контексту.

Об'єкт з'являється на перехресті літературних кодів, які завжди конкретні й не універсалізуються. Московський концептуалізм є реакцією на культуру, яка індивідуальну точку зору, а часто — і зміст взагалі — систематично замінює мовою, колективними висловлюваннями. Концептуалізмом керує усвідомлення того, що візуальне в культурі є літературним, що акт споглядання може відбуватися лише через словесні ряди.

Яскравим прикладом московського концептуалізму, течії глибоко своєрідного походження (завдячуючи не тільки специфіці соціальної реальності та західним впливам, але й успадкованим гуманістичним традиціям радянської літератури та філософії), — може бути творчість І. Кабакова, одного з визнаних лідерів авангарду 60—80-х років. У його творах найбільш яскраво та пронизливо віддзеркалювались міфи буденної свідомості, забитої соціальними стереотипами, відірваної від світової культури та власного живого досвіду. В картинах І. Кабакова слова часто "витискають" зображення, а граматично правильна мова може існувати ніби окремо від мислення.

Іронія Кабакова схожа на гоголівську або чеховську. Як і в А. Чехова, його світ насичений паузами, порожнечами. У нього нема критичного осуду реальності, але є стійке усвідомлення трагізму життя, є теплота та співчуття до людини, що захищається від цієї просторової порожнечі культурними і соціальними міфами.

Персонажі альбомів І. Кабакова часто схожі на "маленьку людину" російської літератури або персонажів-фантомів М. Гоголя. У концептуальних картинах слова й речі існують як рівноцінні, що належать одній реальності.

Концептуалізм знайшов найсприятливіший ґрунт у країнах колишнього Союзу, тому що особлива увага до ідейного боку твору завжди була однією з основних рис радянського мистецтва і переважала над іншими завданнями, в тому числі — й над естетичними. І зараз в основі творчості більшості художників лежить намагання на ґрунті своїх філософських поглядів, переважно інтуїтивного характеру, вирішувати моральні та соціальні проблеми.

Концептуалізм не сперечається з поширеними твердженнями на зразок: "моя міліція мене береже", "людина крокує мов хазяїн", "вчитися, вчитися і ще раз вчитися", "кожна куховарка...", а "роздмухує" їх до такої міри, що вони згасають самі. В цьому розумінні він є продовженням і подоланням нашої утопічно-ідейної традиції. Сарказм творів І. Кабакова, Д. Пригова, Б. Орлова, І. Чуйкова та ін. порушує благоговійне заціпеніння перед чудом мистецтва. Мета їхніх акцій полягає зовсім не в глузуванні над естетичними і етичними цінностями. Викриттю підлягають сакралізовані стереотипи, їхні вирази, котрі необережно сприймаються довірливою публікою як вияв вічних істин. Йдеться про тип мистецтва і типаж художника, через які влада або ринок здійснювали керівництво суспільною свідомістю.

Герой концептуалізму — гранично соціалізована особистість, що розмовляє головним чином добре відрепетируваною, високоідейною, високолітературною мовою ідейних штампів. У концептуалізмі звучать легко впізнавані інтонації гімнів і рапортів, старовинних романсів і довгий час співаних шлягерів, класичних творів, внутрішньополітичних передовиць і міжнародних фейлетонів.

Особливістю поетики концептуалізму є використання відомих, набридливих назв — усього того, що несе на собі відбиток чужинності, цитатності, вторинності — наприклад, назви оповідань В. Єрофєєва “Лист до матері”, “Дівчина і смерть”. Дитинство К.У. Черненка в поемі Т. Кибирова описується на основі біографії Павлика Морозова, його високоврочистий виступ на пленумі Спілки письменників, присвячений “свободі творчості”, — на основі архетипу “подяка партії рідній”.

Але не тільки суспільно-політичні ідеї створюють сюжет концептуальної творчості — до її сфери входить ідейність, якою вона є, ідейність, що виявляє себе у всіляких “забобонах” улюбленої думки: гуманістичних, моралістичних, національно-патріотичних, побутово-масових, філософсько-космічних та ін.

Усвідомлення тотальної ідеологізації життєвого простору стало однією з центральних проблем концептуалізму в 70-ті роки. З нею пов'язаний і своєрідний міф про “концептуальність” пройнятого ідеологією простору, що нас оточує.

На приборкання й обмеження ідеології спрямовані утворювані концептуальними роботами ситуації: неспроможності судження, порожнечі в сприйнятті, паузи й зупинки, навіть внутрішньої мови. Інший метод звільнення від ідеології пов'язаний з імітацією й тавтологічним використанням художником-концептуалістом різних ідеологічних схем, символів та штампів, що самоспустошуються.

Картина Г. Друскіна “Тотальний лексикон” побудована за зразком таблиці, де в кожній клітинці міститься персонаж, що символізує один із міфів нашої свідомості останніх десятиріч. Утворився гігантський каталог, за яким можна не тільки знайти вже справжні міфологічні елементи, але й вирахувати можливі новотвори майбутнього. Концептуалізм відграв значну роль у розкряпанні художньої та соціальної свідомості.

Усвідомлення тотальної присутності ідеології і в житті, і в свідомості людини виявляє одночасно й неможливість її остаточного подолання. Точніше — неможливість будь-якої фіксації, втілення вільного від ідеології “художнього тексту”, щоб він одразу ж не виявляв своєї ідеологічної природи. Мовчання, бездіяльність, порожні простори — це і “форми”, у яких концептуалісти намагаються натягнути на можливість існування в культурі просторів, вільних від ідеології. Але вони демонструють тільки проект цього безпосереднього простору, що завжди вислизає; завжди залишається неназваним, невтілим. Єдиною формою для нього стає сама відсутність форми — порожнеча.

У творчості І. Кабакова мотив порожнього простору всередині рами посідає чільне місце. Порожнеча, що облямована рамкою, переводить увагу не на фрагментування чогось, що укладається в ній, але сама дія обрамлення і є засобом виявлення й окреслення цілісного простору, у котрому може щось з'явитися, може виникнути зміст. Людське буття, завжди орієнтоване на зміст, актуалізується в складні часи на

зламі тисячоліть. Прагнення змісту — один з основних мотивів сучасної людини, він не зводиться до інших потреб і невивідний з них.

Заслуга концептуальності в тому, що вона розуміє й виставляє на огляд ту етикеткову природу, яка старанно приховувалась “ідейністю” та “плановістю” і яку намагалися видати за риси самої дійсності чи закони історії. Концептуальність — та стадія розвитку ідейності, коли вона вже не намагається “видати свої творіння за щось інше, чим вони є насправді”, але оголює їхній штучний і насильницький, підроблено-навмисний характер.

Постконцептуалізм

У 80-ті роки концептуалізм вже не є більше провідною тенденцією й переживає істотні зміни під впливом так званої нової хвилі — на пряму, що націлений на нейтралізацію інтелектуалізму, відмовляється від пластичного аскетизму, активно запроваджує кітч у простір “високого мистецтва”. Найпоследовніше ця тенденція була зреалізована в діяльності групи “Мухомор” (С. Гундлах, К. Звездочотов, В. і С. Мироненко, А. Камєнський) та колишніх одеситів Л. Скрипкіної й О. Петренко (група “Перці”), лідера одеських концептуалістів С. Ануфрієва. На зміну нігілістичним мотивам та аскетизму 70-х років у творчість художників 80-х приходять своєрідний “орнаменталізм”, побудований на постмодерністський цитатності й іронії. В їхніх роботах помітно зростає ігрове начало та значення фактурності. Художні жести 70-х, що усували ідеологічний матеріал, у 80-х часто замінюються жєстами імітації й симуляції.

На Заході нові концептуалісти і симуляціоністи Шєррі Левін, Джефф Кунс, Ешлі Бікертон, Хаїм Стейнбах, Мейр Вайсман, Філіп Тааффе, Аллан Макколумн та ін. представляють на початку 90-х найбільш інтелектуалізований напрям духовного життя Європи і США. Багато з них — прекрасні есеїсти і критики, що успішно поєднують професійну кар'єру художника з теоретичними роботами. Більшість із них асоціюються пресою з так званим новим геометризмом (“нео-гео”), багато в чому подібним до неоконцептуалізму. Новий геометризм базується на філософських ідеях Ж. Бодрійєра, який розробляв феномен “симулякрів”, які ніби передбачали реальність наперед.

У кінці 1985 — на початку 1986 р. їхні роботи були закуплені відомою колекцією “Саатчі енд Саатчі”, за ними пішли подальші колекціонери, і почалась їхня гучна слава. Високий рівень відрефлексованості їхнього творчого жєсту, майстерність у сфері археологізації соціокультурного “матеріалу”, а також ненав'язлива “критичність” траєкторії роблять їхні роботи надзвичайно популярними.

Концептуальна традиція, яка розглядає мистецтво як ідею, у 80-ті — на поч. 90-х років представлена значною низкою робіт — від схем Кошута і Аракови до предметної алхімії Бойса і Мерца з поступовим згасанням предметності й переходом у символіку. Основоположні авторські ідеї носять взагалі історіософський або культурософський характер (у Бойса, Базелитца, Пенка та ін.), але сам об'єкт цих “софій” у міру пластичних змін прагне перетворитися в ніщо. Приходить розуміння того, що “справа” тут не в перевернутих зображеннях, ящиках, таблицях, а “справи” взагалі немає.

ПСИХОДЕЛІЧНЕ МИСТЕЦТВО



В. Харченко. Поет і муза

Мета і завдання психоделічного мистецтва

Одним із найважливіших філософсько-психологічних вчень ХХ ст., що кардинально змінило світогляд людини і вплинуло на культуру, є фрейдизм. Він став основою психоделічного мистецтва.

Психоделія (від грец. *psyche* — душа, свідомість і лат. *delia* — ілюзія) — розчинення меж між свідомістю і підсвідомістю.

Психоделічне мистецтво спрямоване на розкріпачення свідомості, на занурення в підсвідомість і вихід сублимованого та пригніченого.

Твори психоделічного мистецтва часто називають “інтелектуальним наркотиком”.

Їхньою позитивною стороною є розкріпачення свідомості, зняття неврозів, виведення сублимованого, збудження фантазії та інтуїції, стимуляція творчості (за З. Фрейдом, саме сублимація “Воно” є основою творчості), самопізнання, компенсаторна роль. До негативних наслідків відносять “ефект прибування”. Сфера підсвідомості мало вивчена, тому не варто занадто захоплюватися психоделіками (творами психоделічного мистецтва), оскільки їхній вплив на психіку людини неоднозначний і його ще до кінця не вивчено.

Завдання психоделічного мистецтва обумовлюють специфіку його методів:

— вплив на підкіркову зону (сучасні фізіологи пов'язують процеси підсвідомості з під-

кірковими процесами) за допомогою ритму, світла, кольору (у кінематографі, образотворчому мистецтві), використання стійких зорових та звукових асоціацій;

— використання психоаналізу: встановлених Фрейдом та його послідовниками стійких символів процесів підсвідомості у свідомості, асоціацій (напр., вода — символ сексуальності, її різні стани — різні рівні розвитку, різні фази пристрасті). Ті, хто працює в цьому напрямі, багато в чому йдуть за власною інтуїцією.

Найактивніше психоделічне мистецтво розвивається в музиці і кінематографі.

Психоделічна музика

Зароджується вона на межі 60—70-х років у Німеччині. У цей час Берлін стає центром психоделічної музики, яка досить швидко поширюється в Європі і, особливо, в Америці.

Психоделічна музика корінням сягає в давню ритуальну музику, що викликала певні психоделічні стани (медитації, сну, трансу тощо) і будувалась на використанні певного ритму, чергуванні звуків певної частоти й різного тону, певних музичних інструментів. Ця музика була знайома культурі Єгипту, Греції, Індії, майя, ацтеків, інків, збереглася в культурі індійців.

Другим джерелом виникнення психоделічної музики можна вважати електронну музику. Саме комп'ютер допоміг перекласти на музичну мову певну філософію автора, композитора, передати картину світу, причому не абстрактну, а таку, яка викликає конкретні бачення, емоції, асоціації; допоміг синтезувати звучання різнорідних музичних інструментів, різні музичні стилі, природні навколишні звуки та їхні сполучення; дозволив з'єднати зміст, форму і психоделічний ефект.

Психоделічна музика на сьогодні розвивається в жанрі музичної п'єси. Це п'єси-пейзажі, п'єси-казки, п'єси-почуття. Вони можуть бути сюжетними або безсюжетними, але вони завжди філософічні, містять у собі певну думку, почуття чи комплекс, що впливає через музичні асоціації та є поштовхом до виходу сублимацій слухача.

Тематика цих п'єс (їхня тривалість варіюється від 3—5 хв до 20—25 хв) надзвичайно різноманітна: увесь спектр філософських проблем (добро і зло, смерть, вічність, буття, простір, час, любов, свобода, єдність людини і космосу тощо), споглядання світу (картини природи), фантазії та ін.

Подібна тематика потребує особливих прийомів, до яких можна віднести:

— синтез різноманітних музичних напрямів, видів музики (класичної, танцювальної, релігійної, поп, рок, фольклору; інструментальної і комп'ютерної; архаїчної й сучасної космічної; музики різних народів; музики природи);

— синтез різноманітних музичних інструментів, що належать різним культурам та епохам;

— зв'язок з літературою і фольклором: використання жанрів, а також сюжетів і образів легенд, казок, саг, притч;

— використання звуків природи для створення “ефекту життя, реальності” і як таких, що природно діють на свідомість: плюскіт води, шум вітру, дощу, звуки грози тощо;

— символічність звуків (за конкретним планом іде асоціативний символічний зміст);

— ритм;

— багатозвучність, багаторазовість та звукова інтенсивність.

Умовно можна виділити декілька напрямів у психоделічній музиці:

— берлінська “цифрова” школа 70-х років: Клаус Шульце (основоположник електронної музики), Патрік Міллер, Бен Кістенмапер, Ендіріас Ляйгерда. Їй притаманні “кармічність”, фантастичність, космічність, м'які напівтони, поєднання легкості і глибини;

— східне філософське, містичне начало: Джон Серрі (амер.), Ені Кларк (англ.), Жан-Мішель Жаре (франц.), Людвіг Гляйзберг (“Подорож у Тибет”);

— романтичне: характерне сполучення романтики й життя, пошук ідеалу в природі, фольклорі, історії різних народів: Лені Макдауел і Лютер Крев (нім.) (“У пошуках обітованого острова” — останній альбом, з поєднанням європейських та грецьких фольклорних мотивів), Ван Парес (Греція) і Йоганес Шмельде, які використовують оригінальні тексти поезії середньовіччя, німецького фольклору, Прітман (“Indian summer” — “Літо в Індії”) — ліричний малюнок; Сьюзен Чанес (амер.), “Нордт”, деякі п'єси “Еллойд”;

— нова інструментальна музика: космічна тематика, варіації стилів танцювальної музики: Кортіс Макіо і Кріс Блунгшвейн (нім.), Патрік Калгей, Свен Гудеберг, Жеменго Франті (амер.), Чікорія, Джон Бенсон, Террі Маршалл та ін.

Розмежування це дуже умовне, оскільки музиканти працюють у різних стилях, та й самі стилі часто взаємопереходять.

Один із композиторів, що пише психоделічну музику у нас, — Леонід Тимошенко. Він народився 1954 року в Баку, в дитинстві закінчив музичну школу по класу фортепіано; випускник фізфаку Бакинського педінституту, кандидат фізико-математичних наук. Він згадував, що в той час, коли писав кандидатську дисертацію про молодість зірки, постійно відчував, як кожне написане слово або термін відгукується в ньому дивовижним сполученням звуків.

Музика Л. Тимошенка, підносячись до містичності, переборює її й виростає до рівня космічно-універсальної, самоцінної — з тим, щоб з неослабленою заповзятістю та одержимістю досягти останнього такту й завершитися так само велично, як і почалася. Наповнюючи гармонією душу слухачів, це мистецтво спрямоване до новаторства, до змін, воно здатне багато в чому змінити свідомість людини.

Сам Тимошенко говорить, що сприймає ритми і коливання Всесвіту, які несуть певну інформацію, почуттєво їх опрацьовує і втілює в музиці, прагнучи донести до людей гармонію космічного знання. Ця музика пізнавальна. У тій же “Космічній легенді” міститься думка про народження Всесвіту — проте не з погляду офіційної науки.

Звичайно, астрофізик Тимошенко знає, що Всесвіт виник у результаті великого вибуху, коли з'явилася матерія і ера випромінювання замінилася на еру речовини. Але Тимошенко-художник переконаний, що він виник у вигляді особливої енергетичної квітки, з якої сталися викиди, що й утворили центри полів Розуму.

Те, що ми бачимо в природі — народження квітки, наприклад, мабуть існує у величезних масштабах і у Всесвіті. Адже Сонячна система — це аналог будови атома.

При сприйнятті таких творів мистецтва, як музика Л. Тимошенка, слухач одержує величезний потенціал позитивної енергії, що здатний перетворити людину. Після концертів люди підтверджували, що музика сприяла їхній духовній трансформації, давала незмірне щастя — творчий політ фантазії і відрив від сірої буденності.

Психоделіка у кінематографі

У кінематографі психоделічне мистецтво пов'язане з іменами Залмана Кінга й Ендру Лайна — авторами “9 1/2 тижнів”, “Дикої орхідеї”, “Злиття двох місяців” та ін. Сама проблематика фільмів Фрейдистська: лібідо і свідомість; боротьба волі та інстинкту; тема пристрасті, вплив сексуального начала. Так, “9 1/2 тижнів” — тонке психологічне дослідження пристрасті, точніше, нюанси психічного стану жінки в стані пристрасті, заволодіння людиною лібідо, його співвідношення з духовним і подолання інстинкту. Але психоделізм фільмів полягає не в тематиці й проблематиці, хоча Фрейдистська основа зв'язує їх із психоделією, а у впливі за допомогою певних прийомів на підсвідомість глядача. Кінематограф має більше можливостей у цьому плані, тому що може сполучити зоровий і звуковий вплив. Митці використовують сформовані в культурі символи пристрасті й любові, асоціативну символіку Фрейда, тобто і в методах спираються на Фрейдизм, на психоаналіз.

Особливі прийоми психоделічного кіно (на прикладі “9 1/2 тижнів”) такі:

— фільм розрахований за часом: загальна тривалість, рівномірні інтервали між піками (сценами близькості), зі зростанням психологічної інтенсивності до кульмінації; розраховані музичні фрагменти; зміна планів і т.ін., тобто ритмічність;

— світлопередача, ефект розпливчастого світла, оптичної ілюзії, вихоплення з темряви плями і т.д;

— колірне оформлення: колір як символ. Домінує білий (вона, “інь”) і чорний (він, “янь”) як два протилежних, але взаємопривабливих і доповнюючих начала; сірий — якась єдність, взаємопроникнення. На початку фільму героїня (Елізабет) у білому плащі, сорочці, светрі і т.д.: вона володіє своєю свідомістю, собою, це її “Я”. Потім за ходом розвитку дії (історія кохання) в її одязі з'являється сірий колір (сірий костюм, куплений Джоном); у її волі вторгається чужинка, починає підкоряти її собі, вона вже у владі пристрасті й починає це усвідомлювати. Випалена любов'ю, але цілком їй підвладна, під чужою волею, чужим началом, Елізабет у чорній сукні, плащі. Та й пов'язка на очах у час першої зустрічі — біла, при кульмінації — чорна. Пов'язка — геніальний символ сліпоти людини в пристрасті;

— використання стійких символів Фрейдистських асоціацій.

Так, символ води — сексуальне начало — супроводжує весь любовний сюжет картини (активно використовується і в інших фільмах

цього напрямку, і в музиці); її стани відповідають розвиткові пристрасті. Грудочки льоду перетворюються на крапельки — пробудження почуття, розбуджена сексуальність, а перед цим сцена на яхті в затоці — безкрайність можливого почуття, незамкненість, але й непевність, що криється в океані, загибель. Далі герої разом перестрибують калюжу. Потім потрапляють під дощ (пристрасть росте; дощ — символ закоханості). Нарешті — потоки води у сцені в підвалі. Наростаючий ефект, ескаляція пристрасті.

Кільцевий принцип у використанні іншого символу — риби. Риба — жінка у стані пристрасті. На початку фільму Елізабет бачить рибу на базарі, вона спокійна. Відстороненість від почуття, його абстрактність, у героїні нерозбуджене почуття; і сцена попередньої кульмінації (зовнішнього сюжету) у художника — майже нежива риба, знята з гачка, — героїня, яку вбиває пристрасть.

Троянди — букет червоних троянд на початку (радість кохання, його повнота) і одна троянда в руках “чорної” Елізабет — внутрішня туга і зведення всього багатства життя до пристрасті, до її сексуального, інстинктивного начала.

У символічній послідовності використовуються у сцені вечері символи — продукти, асоціативні, за Фрейдом: полуниця, перець, молоко, мед. Наявні й інші символи: міст (поєднання), хустка (Джон дарує Елізабет хустку — прив’язує до себе, бере у свою владу), годинник (подарунок Джона, гіпнотизує ритмом, і сцена у вежі годинників — елемент двох стрілок, що з’єднуються й роз’єднуються) тощо;

— зв’язок із живописом.

Елізабет готує виставку художника, картини якого — психоделики. Вони допомагають їй зрозуміти усе, знову знайти себе, зберегти цілісність психіки. Це картини про стан людини, зокрема й у пристрасті.

Величезну роль відіграє музика. Вона органічно супроводжує весь сюжет і сама виступає звуковими символами різноманітних станів. Слід звернути увагу і на ритм у музиці, світлі, у зміні планів.

Поєднання цих прийомів і створює психоделічне кіно.

Психоделічний живопис

Розвивається також психоделічний живопис і комп’ютерна графіка.

У психоделічному живописі є різні напрями. Один із них — медитативний абстракціонізм, коли картини написані в одному тоні, з явно вираженою тенденцією до нефігуративності. Композиції або цілком абстрактні, або дуже узагальнені й невиразно фігуративні.

Інший напрям — тривимірний фантастичний живопис, що створює ілюзорні зображення. На поверхні картин утворено періодично повторювані, однакові візерунки. При деякому тренуванні глядач без допомоги будь-яких допоміжних засобів домагається злиття сусідніх ділянок і бачить тривимірне зображення предмета. Споглядання тривимірного зображення не тільки розслаблює очі, але й тренує просторове сприйняття глядача. Для того, щоб поринути в глибину тривимірних картин, потрібен час.

Картини з таємними мотивами створюють Томас Дітцінгер і Армін Кун, називаючи їх, наприклад, “Фантастична картина 3-Д ілюзії” та часто подаючи поряд розшифрування (ключ) мотиву.

Освоюється глибинний зір за допомогою різноманітних методів. Мета цих методів — досягнення концентрації зору глядачів не на поверхні картини, а на іншому, глибинному шарі — очі ніби дивляться крізь картину.

Метод 1. Переміщення картини. Глядач торкається кінчиком носа картини і при цьому дивиться на неї. Намагаючись утримати це положення погляду, повільно відсуває від себе картину і розглядає на ній зображення візерунків. У якийсь момент під час цього процесу він “поринає” в глибину картини й помічає в ній контури, фігури.

Метод 2. Заплющування та відкривання очей. Глядач спрямовує свій погляд на якийсь предмет біля себе. Глядач закриває очі і уявляє його собі протягом 2 секунд на тій же відстані від себе, що й у реальності. Стає перед картиною і відкриває очі. Дивиться на картину нерухомим поглядом, уявляючи собі предмет, і бачить глибинним зором таємницю...

Метод 3. Обертання очей. Глядач, стоячи перед картиною, спрямовує очі до її країв доти, доки подвійні візерунки не зіллються в одне тривимірне зображення.

Метод 4. Варіант Нарциса. Кладуть скло на картину і дивляться на себе самого як, у дзеркало. В глибині, там де глядач бачить самого себе, формується тривимірне зображення. Для одержання такого зображення можна використовувати нахил площини картини, щоб глибше проникнути у фантастичний світ. Розглядання таких картин приносить багато задоволення і радості.

Можна підсумувати — психоделічне мистецтво молоде, воно формує власну мову, що з’єднує умовність і реальність, що виходить з інтуїції та направлена на її розвиток. Його роль у майбутньому — це можливість глибинного пізнання людини, розкриття повноти особистості, реалізація творчого начала, формування звільненої свідомості людини, проникнення у сфери свідомого, ірраціонального та їх освоєння.

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА 80—90-Х РОКІВ



А. Савадов. Сум Клеопатри

Пік постмодернізму на Заході припав на 80-ті роки, а зараз він переходить із розряду “сьогодення” в розряд минулого, своєрідної класики, хоча нічого нового на зміну йому не прийшло; більш того, складається враження, ніби постмодернізм втягує в свою орбіту нові сфери культурної свідомості. Центр художньої постмодерністської творчості з регіонів, де сьогодні переважає стабільність, пересувається в зони негараздів, що дедалі зростають, тобто на схід Європи, у держави колишнього Радянського Союзу.

Радянська людина жила (та, власно, й продовжує жити) у такому світоустрої, де протилежні речі розглядаються як речі ідентичні. Наприклад, диктатура розглядалася як найвища форма демократії, працьовитість — як користолюбність і т.д. Перед нами саме така реальність, де втрачається наша здатність розрізняти добро і зло, істину й фікцію. Для колишніх соціалістичних країн проблема “загубленої реальності”, кризи цінностей — першорядна. Якщо західна філософія теоретично доводила неможливість існування бінарних опозицій свідомості, то у нас саме життя змішало їх.

Уперше термін “постмодернізм” зародився в літературознавстві, але поступово захопив власну сферу духовності й активно застосовується філософами та культурологами у характеристиці сучасності. У 80-х роках постмодернізм із суто американського явища стає міжнародним. Постмодернізм притаманний і

Україні; посути, це стан сучасної культури, з його ідеями заперечення універсального детермінізму, раціоналізму, класичних цінностей.

Відмітною рисою сучасного мистецтва є відмова від локального, зорієнтованого в цілому на місцеву специфіку художнього менталітету й відчуття себе частиною загального процесу. Завданням для України сьогодні є визначення своєї ідентичності, свого місця та голосу в загальнолюдському культурному розвитку другої половини ХХ ст. Тому позитивним є все те, що сприяє активізації діалогу культур України та Заходу.

Важливий культурний феномен 80-х років — “вітер свободи”, що розкрив двері Заходу для митців зі Сходу, відкриває нові перспективи перед обома партнерами. Йдеться про усвідомлення єдності світової культури. І такою спільною основою з мистецтвом Заходу є мистецтво авангарду, що розвивалось в Україні та Росії між 1910—22 рр. й стало однією із фундаментальних основ сучасного світового мистецтва.

Тимчасова 70-літня ізоляція українського мистецтва в “залізній клітці” колишнього СРСР від закономірностей згаданого процесу тільки підтверджує, що говорити про мистецтво України не можна поза контекстом найважливіших тенденцій світової культури. За цими законами розвитку воно у спотвореній формі, але всеж розвивалося в період ізоляції, і з подвійною силою “вибухнуло” після розпаду Союзу. Українське мистецтво зараз шукає шляхів інтегрування до європейського культурного простору.

Однак перш ніж інтегруватися з ним сучасна Україна мусить пережити стадію глибокого й об’єктивного самопізнання. На відміну від Європи, у нас не існує науково вірогідної і обґрунтованої картини мистецької історії України ХХ ст., в котрій були б адекватно представлені різні течії, тенденції у взаємному зів’язанні. З огляду на це, а також враховуючи реалії української художньої культури, її нинішній стан та соціальний контекст, специфіку сучасної суспільної свідомості в нашій країні, неможливо прийняти ідею механічної інтеграції українського мистецтва у світовий художній контекст. Абсурдними наголошуються будь-які спроби нав’язати нашій художній практиці концепцію “актуального” шляху, розвитку завдань і цінностей, виходячи із західної ситуації.

Західна людина структурована зовсім іншим способом. Вона здатна терпіти агресію сучасного мистецтва. Не розуміє, але терпить... Проведено довгу й важку роботу, щоб західний представник середнього класу змирився з тим, що в одному з головних музеїв країни виставлений унітаз, який представляє “нетлінне мистецтво”. Сучасна людина нашої країни не реагує на сакральність такого типу. Така експлуатація функцій сакрального на Заході є частиною економічних відносин, а в нашому суспільстві абсолютно не спрацьовує. Людина орієнтована на традиційні сакральні цінності. Навіть молодь сьогодні не так вже рветься дивитись авангард, не кажучи вже про сучасне мистецтво, а охочіше знайомиться зі старим мистецтвом.

Втома нації від потрясінь, революцій, утопій, постійних зусиль зберегти свою традиційно-національну культуру призводить до того, що радикальні образи сучасного мистецтва не сприймаються.

Необароко у контексті українського менталітету

Сучасний стан суспільства, світосприйняття людини, суперечності кінця ХХ століття знайшли відображення в концепціях постмодернізму. Паралельно на Заході ведуться пошуки інших визначень характеру та “ключових понять” епохи. Широкий резонанс отримала, зокрема, концепція необароко, сформульована іспанським філософом Хав'єром Робертом де Вентосом та італійським дослідником О. Калабрезе. На їхню думку, сучасне суспільство схильне не до цілісного, а до фрагментованого сприйняття, до пантеїзму й динаміки, до багатополлярності й плюралізму, що є типовим для бароко. Барокові за своєю суттю, як підкреслював К. Відаль, визначення, що їх надали 80-м рокам Ж. Бодрійяр (“система симулякрів”), Г. Дебор (“суспільство спектаклю”), Ж. Баландьє (“театрократія”), Ж. Липовецький (“імперія ефемерного”). Це відчуття театральної примарності, бурлескності, неавтентичності життя, яке особливо виявилось у 80-х роках, пов'язується західними філософами з необароковим світосприйняттям.

Якщо для західної культури з її сильними традиціями раціоналізму, детермінізму, логізму, які критикуються постмодернізмом, необароко неавтентичне, то для української культури бароко взагалі є істотним шаром народної традиції, рідної стихії, звертаючись до якої сучасне мистецтво України отримує зовсім інше звучання. Декоративний експресіонізм “необароко” — одна з найвизраźніших стильових ліній образотворчого мистецтва 80-х років. Це відчутно в полотнах Ю. Луцкевича, П. Гончара, О. Бородая, А. Захарова, Н. Стороженка і ще десятків митців. Звернення до українського бароко, до кольору українських художників “Вольової групи” не є декларацією національного початку, а становить собою ускладнену постмодерністську гру. Зокрема, новий український живопис прикметний бароковою ірраціональністю.

Сучасний етап у розвитку українського мистецтва, починаючи з 80-х років, можна назвати необарочним.

Омар Калабрезе в книзі “Епоха необароко”, яка вийшла в 1987 році, наголошує, що саме термін “необароко” точніше та глибше характеризує сучасний менталітет людини, дух часу, смак епохи, ніж поняття “постмодернізм”. “Дух необароко” — це підвищення ролі таких форм творчості та соціальної поведінки, для яких характерні втрата цілісності, глобальності, впорядкованої систематичності, та акцентування замість цих якостей нестабільності, неоднозначності, змінюваності.

Калабрезе аналізує, як універсальні ключові поняття барокового смаку виявляються в сучасних умовах. Для системи культури типу бароко характерне зміщення центру, посилення тиску на контур, тобто “робота на межі”.

“Роботою на межі” автор вважає, наприклад, експериментування з лінією, перспективою в образотворчому мистецтві пізнього Ренесансу, маньєризму, бароко. За такими “граничними” варіюваннями точки зору, ракурсу, кута зображення вгадується вже саморуйнування перспективи.

Та ж сама логіка простежується в сучасній культурі, яка постійно випробовує еластичність межі видів та жанрів мистецтва. Перехід межі між мистецтвом та життям — одна з основних тенденцій мис-

тецтва ХХ ст., яку ми детально аналізували на прикладі концептуального мистецтва, поп-арту. Втручання побутових речей у сферу художньої діяльності, яке у 20-х роках викликало сенсацію, сьогодні вже нікого не дивує. Це виявляється і в зміщенні жанрів, взаємоперехрещенні різноманітних видів мистецтв, в архітектурі, скульптурі.

Як приклади “тяжіння до межі” Калабрезе розглядає спроби максимального підвищення або, навпаки, зниження порогу сприйняття часу та рухів у моментальній фотографії (зупинена мить) або під час прискореного та уповільненого теле- й кінознімання. Кардинально змінюється сам характер сприйняття часу.

Одна з ознак цього — тотальне осучаснення всіх продуктів культури в людській свідомості під впливом телебачення. Для учнів немає відчутної історичної дистанції між А. Шварценегером та міфологічними героями античності — Геркулесом, Одиссеєм, Ксеною, які стають суперменами сучасних серіалів.

В епоху “тотальної візуалізації” дистанція між минулим та сучасним, будь-яка хронологія зводяться до нуля: “все абсолютно синхронне”.

Об'єкти, які потрапляють у сферу необароко, набувають властивості бути завжди тут, а “тут” означає всю історію в цілому, недиференційовано, причому йдеться не тільки про актуальність збігу часів, але й “спілкування можливого з реальним”.

Мистецтво минулого розглядається як склад готових матеріалів. Фрагменти вириваються з контексту, та при цьому цінується зламність, випадковість їх форми. Цікаво, що такою ж логікою керується телеглядач, коли натискає кнопки дистанційного управління багатоканального телевізора й перескакує з однієї програми на іншу, — він ніби створює з випадкових фрагментів якесь нове мозаїчне ціле.

Естетика фрагмента порушує централізованість порядку, переключаче увагу з центру на периферію.

Цитула розглядається як засіб створення “утопії минулого”, тобто минуле переноситься всередину власної культури та переосмислюється в світлі досвіду. Прикладом необарокового оперування цитатою може бути роман У. Еко “Ім'я троянди”: текст роману — суцільна та найвіртуальніша містифікація. Камуфлюючи факт цитування, фальсифікації цитат, письменник створює “поетику збоченої автентичності”.

Сьогодні відбувається повна дестабілізація часу та історії. Наш час не шукає документів, свідочств, минуле з'являється лише у вигляді “симулякрів”, як чиста фікція. Художники знищують часові, причинно-наслідкові зв'язки, створюючи “метаісторичний синтез”.

Друга важлива зміна стосується верифікування реальності. Упевненість в істині дає не особливий, безпосередній досвід пізнання світу (присутність на спортивному матчі), а можливість сприйняття телевізійного зображення події (уповільнені зйомки, які дозволяють вловити щось реальніше, ніж сама реальність).

Необарокова особливість різних типів поведінки в культурі, які претендують на “примежовість” — їхній специфічно поверховий характер, орієнтація на зовнішні шари, формальну організацію, відчутне нехтування змістовно-тематичним аспектом. Творчі пошуки зміщуються від естетичного, емоційного ядра в бік декоративізму, естетизації форми.

“Те, що можна було б кваліфікувати як порушення норми, є скоріше надлишком форми, ніж якимось “революційним актом”, — вважає Калабрезе. Порушення форми найпомітніше виявляється в надмірності масштабів творів. Вражаючий приклад — “Упаковка” Кристо. Як виявилось, загорнути можна все: новий міст у Парижі, цілий острів або Австралійську пустелю. Знаменним є й відродження розкішних святкувань з приводу різних подій в особистому житті зірок кіно, представників вищої аристократії. Святкування спричинили появу нових професій: архітектор-піротехнік, архітектор святкувань, дизайнер їжі тощо.

Таким чином, система необароко відрізняється великою гнучкістю, елегантністю контурів, здатністю нейтралізувати порушення форми, надаючи їм вигляду інноваційної “роботи на межі”.

Особливе місце сучасна культура відводить структурам лабіринтного типу. Лабіринт, який приховує за хаосом розумний порядок, є “типовою барочною фігурою”.

Оскільки маршрут в цілому залишається за полем зору відвідувача, тут набирає сили “короткозорий” метод вирішення: почергове розв’язування локальних вузлів проблеми. Немає жорстокої причинності, послідовності, саме життя вирішує проблему, підказує подальший розвиток подій. “Вирішення” лабіринту пов’язане з коливанням стану, чергуванням “насолоди загубитися” з “насолодою знайтися”.

Сучасний лабіринт — “найбароковіший” з усіх можливих. У ньому переважає не насолода рішення, а смак до загадки, помилки, незрозумілості. Х. Борхес зазначав, що розкриття таємниці ніколи не піднесе над самою таємницею. Таємниця має безпосереднє відношення до божественного, а її розгадка — лише трюк фокусника.

Парадоксально, що смак до помилки виявляється там, де, здавалося б, панує впорядкованість та систематичність — в роботі з комп’ютером! Справа в тому, що вона уособлює Всесвіт, і завжди є ризик “помилитися кнопкою”, цим самим звівши результат нанівець. Можливо, саме ризик, насолода від того, що план цілого вислизає з-під контролю, і становить головну таємницю привабливості “дурної машини”.

Комп’ютер породжує особливий тип мислення — “малими блоками”, логічні зв’язки між якими поновлюються лише згодом; це — вільне падіння, в якому заздалегідь не дано ніяких гарантій.

Технічний прогрес, запровадження надточної апаратури створили ілюзію керування, контролю над світом. Очевидно, необхідністю позбавитися від ілюзії точності пояснюється конструювання приблизності, невизначеності в сучасному мистецтві.

Для необарокового мистецтва характерний також феномен нестабільності.

У пластичних мистецтвах елемент нестабільності виникає на різних рівнях структурного твору. Часто художники розробляють спеціальну технологію, яка гарантує недовговічність твору: “зникаючі” фотографії К. Фарбезе, живопис Ф. Пансенки, який поступово знебарвлюється, скульптури Ж. Тенгелі, що самознищуються.

Нестабільність поведінки в процесі сприйняття цілеспрямовано спланована Дж. Стерлінгом у проєкті ліфта, який з’єднує перший та другий поверхи в музеї сучасного мистецтва в Штутгарті. Образ ліфта “художній” — відвідувачі перебувають у цілковитій упевненості, ніби це

один із експонатів, і замість того, щоб користуватись ним, вони юрмляться навколо нього або біжать за ним навздогін сходами поруч, милуючись його рухом.

Новітні як наукові, так і естетичні теорії намагаються виявити “лад у безладі”, закономірності хаосу як форми існування “надскладних” феноменів. Французький математик Б. Мандельброт уперше запропонував методи вимірювання об’єктів, які мають украй нерегулярну, порізану форму — таких, як лапятий сніг, смуга морського узбережжя, місячні кратери або дірчаста структура сиру.

Дослідники вдаються до методики спробних вимірювань, які виходять за межі евклідового простору, звертаються й до завихрень (турбулентності) в гідрології, метрології, ботаніці, анатомії тощо.

Великою кількістю прикладів Калабрезе підтверджує думку про те, що турбулентність та нерегулярність керують створенням об’єктів з естетичною функцією практично на всіх рівнях складності в культурі — від продукції медіа до найвимушених речей у художніх галереях та концертних залах.

Отже, нова наука та необарокова культура сповідують два основні загальні принципи:

— відмова від уніфікованих, спрощених моделей та погляд на світ як на фрагментарну множинність, де різноманітні моделі протистоять одна одній, змагаючись між собою;

— уявлення про те, що в світі переважають не стабільні моделі, а навпаки, моделі складні, комплексні, багатомірні, динамічні.

На наш погляд, поняття “необароко”, як воно тлумачиться західно-європейськими філософами, точніше порівняно з “постмодернізмом” відбиває нові тенденції у розвитку сучасної культури України, ближче до українського менталітету.

Особливості сучасного українського мистецтва

Визначною рисою українського мистецтва завжди був зв’язок зі своїми традиційними витоками. Він притаманний і неакадемічному живопису (андеграунду), який ніколи не припиняв свого існування в Україні й нерідко в повній ізоляції видавав оригінальні рішення.

Незважаючи на те, що сучасний український митець часто наслідує, пародіює, обігрує мистецтво Європи та США, говорити про другорядність в епоху постмодернізму, по-перше, просто безглуздо, а по-друге, — українське мистецтво завжди перероблює запозичені ідеї так, що їх важко впізнати.

Так трапилось зі слов’янським авангардом, коли, філософськи переосмисливши ідеї західноєвропейського кубізму й футуризму, В. Кандинський та К. Малевич перетнули межу предметності, перейшли до абстракціонізму, вивели слов’янський авангард на передові рубежі. Основою такого блискучого злету слов’янського авангарду було його звернення до своєї автентичної, традиційної культури — ікони, лубка, символіки, вишиванки — в живописі; до архаїзованих форм слов’янської мови, православних і язичницьких “заклинань” — у літературі.

Автентичність притаманна і постмодерністському мистецтву; вона виявляється в тенденції до синкретизму, до злиття різних видів мис-

тецтва, єдності стилів і жанрів. Постійне повторення ситуації від стику до стику, незначна інформаційна відмінність наступної строфи від попередньої, відкритий нескінченний ритм є також характерним для народного мистецтва. Ще одна “первісна” характеристика постмодернізму — його ритуальність, що виявляється в акціях, хепенінгах, перформансах, головне в котрих — сам факт переживання дійства.

Але автентичність сучасного українського мистецтва переважно виявляється не в цьому, а в збереженні менталітету і глибинних, духовних зв'язків зі своєю традиційною культурою. Розробляючи ті ж самі теми, проблеми, що й сучасні художники Заходу, які використовують ідентичні прийоми, — слов'янські художники якимось інакше розставляють акценти в усвідомленні катастрофічної дійсності, кризової свідомості людини ХХ ст.

Для художника Заходу безоглядне руйнування традицій, викриття, невідхилення стає самоціллю. Слов'янська ментальність інакша: перечуючи, містифікуючи, митець завжди вірить у якийсь Абсолют, Надією, вищу Істину; власне, заради неї він творить свої дійства. Найяскравіше ця віра виявляється в кризові епохи. У кінці XIV ст., коли Русь відроджувалась із попелу монголо-татарської навали, усвідомлювала трагізм і перспективи своєї історії, в іконописі найпопулярнішою стала тема страждань Христових. У цих іконах не акцентується увага на стражданні, не зображується поранене тіло Христа, зняття тортур, немає гострого драматизму, бурхливих емоцій, різких рухів, що характерно для західноєвропейських ікон того часу, які відтворили смутний світ пізнього середньовіччя.

У “Розп'ятті” Діонісія граційна лінія вигнутого тіла Христа, широко розкинуті руки нічого не мовлять про страждання. Ступні ніг не скрючені, як на готичних розп'яттях, а невимушено стоять на нижній поперечині хреста. Колорит ікони світлий, святковий. У православній іконі з її м'якістю ліній та кольорів, ліричністю, з її стійкою іконографією, в якій проглядає спокійне, ясне, цілісне ставлення до життя, завжди присутні мрія, віра в добро, у кращі часи, прагнення наблизитись до вищої Істини. І не випадково завершенням православних храмів, за спостереженням Є. Трубецького, є “цибулінка”, яка нагадує палаючу свічку, спрямовану у небо як символ людської душі — невдоволеної, заглибленої в пошук, спраглої за досконалістю — і цей процес є Істина.

У сучасному українському мистецтві, на противагу західній тенденції деконструкції, заперечення усіх і всього, виявляється лінія пошуку духовної основи нового відродження.

Прикметна риса слов'янського мистецтва — увага до натурфілософського, космічного початку. Саме цей теософський та антрополософський фон найістотніше відрізняє слов'янське мистецтво від європейських шкіл. Ці ідеї чітко зазвучали у К. Малевича, В. Кандинського, О. Богомазова — через художників 30-х років — до нового авангарду 50—80-х років. Це власні витоки, власна оригінальна ідентичність, котру високо цінують на Заході.

Мистецтво Кандинського, Малевича, Архипенка дало надзвичайно потужний імпульс європейським і американським художникам. Для прикладу: весь радикалізм талановитих американських художників-мінімалістів (Сола Левіта чи Рейнгарда), — це не що інше, як відро-

дження радикалізму Малевича. Парадоксально, але саме Америка чимало успадкувала зі слов'янського авангарду.

Для сучасних українських художників одна з найголовніших проблем — визначення свого ставлення до спадку, потужної традиції — при тому, що постмодернізм передбачає осмислення минулого.

Загострена духовність “космічність”, як називали це на початку століття авангардисти, притаманна образно-пластичному ладові й сучасного українського мистецтва. Наприклад, улюблена тема М. Кривенка — природа: тремтлива або спокійна вода, віддзеркалення у воді, сніг, вітер, трава, через котрі виявляється психічний стан художника. Його палітра аскетична: переважно пастельні кольори, часом майже одноколірні полотна; його форми — чиста неопосередкована експресія, чуттєвий образ переживання унікального стану; його творчість — потяг до позакультурної комунікації з безкінечністю Всесвіту та людського підсвідомого. У “Квітучій планеті” І. Марчука відчувається глибоке та природне поріднення людини з навколишнім світом. Картини О. Дубовика, Е. Петренка, Ю. Левченка — це своєрідні картини-ідеї, в яких відчутна космічна основа.

Художники прагнуть висловити зміну відносин людини та природи, культури й трансцендентного начала, що пронизує світ. Поновити втрачений зв'язок з універсумом, відтворити нову духовну цінність у світі, де абсурд здається єдиною, не скомпрометованою цінністю.

О. Клименко зображає сучасність крізь призму середньовіччя — з його загостреним відчуттям пошуку морального ідеалу, ствердження людської гідності, прославленням людської шляхетності. В його останніх роботах “Чаша Грааля”, “Зірка Грааля” та інших домінує золотаво-жовтий колір.

Це сакральний колір православної ікони, колір, що виражає стан Духу Горнього Світу, царства Світла і Мудрості. Якщо О. Клименко у своїх творах базується переважно на загально слов'янських принципах культури середньовіччя, то творчість Ганни Король повністю виходить із візантійсько-київських традицій зі своїм колористичним композиційним та духовно-смісловим навантаженням. Працює вона здебільшого в техніці батику, досягаючи чудової синьо-бузкової гами з енергетичним ядром золотаво-жовтого (цикл “Великоднєві подарунки”) або золотаво-коричнюватого звучання з різними відтінками зеленого — від насиченого до блідого, просякненого живим світлом жовтого (“Два янголи”, 1998; “Душі криниця”, 1998). Композиції її робіт динамічні, лінії енергійні, мають повторюваний, наростаючий ритм, що надає їм духовного напруження та особливої поетичної принадності. Причому гострі кути завжди поєднуються з м'яким, співучим овалом, створюючи виразну національну ауру. Твори Г. Король глибокі за своїм змістом, близькі за світовідчуттям сучасникам. У її “Спогадах” образ крокуючої Жінки-Богоматері з палаючою свічкою в руці, полум'я якої розташоване, мабуть не випадково, в ділянці серця, втілює православно-національне сприйняття образу Богоматері як уособлення, що страждає, палає і переймається скорботами кожного. Всезагальне тут переважає над індивідуальним. Це насамперед спогади про самого себе та роздуми не тільки про сьогоднішнє, а й про далеке-далеке минуле і про своє вічне життя в майбутньому.

Твори Г. Король, О. Клименка та багатьох інших українських митців стверджують позачасові цінності, які наближають нас до універсалізму Всесвіту, дозволяють відчути єдність із духом Космосу.

В. Кандинський, вивчивши вплив кольору на психіку людини і водночас вираження кольором духовного стану людини, вважав, що жовтий — кольорове зображення божевілля, самоспалення. А. Тарковський у своїх останніх фільмах “Ностальгія”, “Жертвопринесення”, знятих на Заході, стверджував, що людина розлучається з “нормальним життям, з розумом і упорядкованою картиною світу і прямує в світ за межами норм та понять людей не заради самоствердження, а заради наближення до царства суті. Це слов'янський менталітет — Віра в Сенс по той бік заперечення, розуму, хаосу”. І, можливо, інтуїтивно О. Клименко, Г. Король та ін. у своїх роботах приходять до жовтого кольору з його особливою енергетикою й національно-значеннєвим сакральним звучанням.

Українському сучасному мистецтву чужа деструктивність, йому ближчий скоріше конструктивний обрис абсурдного мистецтва.

Українські художники лише напівсприйняли одне з найголовніших правил гри поставангарду: постійно ставити питання, запозичувані з нехудожньої сфери — науки, ідеології, соціології тощо, але вирішуються вони пластичною мовою, а не мовою символів “об’єкта”, хепенінгу.

Дослідження закономірностей живописного простору, його зв’язків та взаємодії з пластичними формами, гармонійного колориту, певна стилізація є традиційними для українського мистецтва. Закони живописності кольору цікаво досліджуються О. Животковим в кольористичній гамі “Композиції №1” (Пам’яті Г. Гавриленка, 1996 р.). Найтонші нюанси сіро-біло-чорного кольору переходять у світло. Естетизм — це, напевне, теж одна з рис національного менталітету. Прагнення в усьому знайти, створити, оточити себе прекрасним має вияв в українському мистецтві і житті здавна — можливо, з того часу, коли воно зазнало впливів еллінізму.

Особливістю національної традиції є чуттєво-образне, духовно-релігійне, екзистенціальне усвідомлення людського буття на противагу західній ментальності, в якій панували неологізм, імперативність мислення, тиранія абстракції. Скоріш за все, українському неомодернізму непритаманний пафос заперечення, соціальної критики, світогляду. Він має вплив не стільки на раціональну, скільки на емоційну сферу, викликає потік образно-поетичних асоціацій, різних почуттів.

Зв’язок з непроминушим, вічним, життєустрій, естетизм, катарсичне переживання, яке збуджується творами, — це те, що відрізняє українське мистецтво від західноєвропейського постмодернізму.

Розглянемо ці особливості на прикладі творчості Йозефа Бойса — центральної фігури західного мистецтва другої половини ХХ ст., та представника українського трансавангарду Арсена Савадова, картина якого “Смуток Клеопатри” (1987 р.) стала своєрідною емблемою українського постмодернізму. Обох митців турбує одна й та сама довічна проблема Життя і Смерті, торжества духовного в світі, єдність духу і матерії, мистецтва і сучасності, але зовсім по-різному підходять вони до її втілення. Твір Й. Бойса “Richtkrafte” (справедлива, правильна енергія) є своєрідною ілюстрацією думки, що Бог приніс

себе в жертву для того, щоб духовно відродити матерію, Землю. Сам твір, виконаний за принципом колажу, являє собою безладно розкидані чисті шкільні дошки, які символізують метушню буденності, розумово-логічне пізнання, а над ними здіймаються три мольберти, як три хрести на Голгофі. На одному з мольбертів є напис: “Make the secrets productive”. “Secrets” — це всеохоплююча енергія, яка пронизує однаковою мірою як духовне, так і матеріальне. Лише той, хто цю енергію відчуває, оживлює світ як ціле і переборює роз’єднаність Я і світу, духу і матерії, любові та ненависті.

На виставці “Дух і матерія” в Берліні (вересень 1999 — грудень 2000 р.) експонувався ще один об’єкт Бойса, що являв собою три високі купки, що склалися з прямокутників чорної повсті. Не випадково три — вони ніби продовжували мотив трьох мольбертів-хрестів. Отже, ідеї цих глибоких за змістом творів, які відкривали концептуально виставку, не були оформлені в художньо-образній формі. не привертала уваги і тим більше не викликала яскравих переживань, поки глядач не отримувал певну інформацію. Справа в тому, що повсть, жир, мед, віск не випадково є основними матеріалами, з якими працював Бойс. Жир та повсть добували з людського тіла в концтаборах, і ці матеріали в ракурсі трагічної історії людства в ХХ ст. символізували в його творчості загибель духовного. Чорний колір повсті нагадував попіл, що залишався від кремації людського тіла і асоціювався з трагедією людського духу в фашистських концтаборах. Отже, ці матеріали є символами Смерті в європейській культурі ХХ ст., але з другого боку — це символ Життя в особистій біографії Й. Бойса: саме жир, повсть, мед допомогли відродитися йому з попелу небуття: фізичного і духовного. Під час Другої світової війни Бойс був військовим льотчиком. Його літак було збито над Кримом, і пораненому Бойсу вдалося катапультиватися. У непритомнілому стані, з сильним запалення легенів його знайшли пастухи-татари у горах і виходили. Вони розтирали його жиром, закутували у повсть та поїли водою з медом. Відтоді Бойс став активним пацифістом, багато з його художніх акцій спрямовані проти війни.

Зовсім з інших принципів розкривається ця тема в одній з останніх робіт А. Савадова (у співавторстві з О. Харченком) — “Дипінсайдер”, яку було представлено навесні 1998 року в галереї ЦРІ Сороса. “Дипінсайдер” (“Deerpinsider”) перекладається як “той, що проникає усередину”. А що може бути глибшим за помешкання Смерті? Проект мав дві частини. В одній показано підземелля, де працюють шахтарі, серед яких раптом з’являються юнаки в балетних пачках. Стомлених шахтарів дратують ці “куртуазні танцівники”, які невідомо звідки прибули. Але поступово, кадр за кадром, зникала будь-яка відмінність між цими двома групами знедолених: все ставало чорним від антрацитового пилу, виникло “своєрідне братерство в імлі”. У другій частині проекту показано наземне помешкання Смерті — цвинтар, на якому метушаться довгоногі красуні біля огорожі, позують на фоні траурних процесій, закусують на дерев’яному столі, лежать на вінках. Поряд поставлені ціни на вдягнені на них імпортні речі: кімоно — 160 дол., сандалі — 220 дол. тощо.

Тема Смерті, через яку пізнається сенс життя, вступає в явну суперечність з убогістю і метушнею на цвинтарі, безглуздо тяжкою, спустошливою працею шахтарів, коли за вугілля вони часто розплачуються життям. Цей твір А. Савадова дає нам змогу відсторонено подивитися на самих себе, пережити мізерність, убогість власного життя, бо переповнюючись незначними подіями, гонитвою за речами, престижем, грошима, наше буття перетворюється на пил, смерть ще за життя.

Тема Смерті підкреслює швидкоплинність та непотрібність того мотлоху, з якого в дійсності складається життя. Але залишається відкритим питання: чи можливо через усю метушню прорватися до Сенсу і Вічності?

Отже, А. Савадов на відміну від Й. Бойса іде від образів, конкретних ситуацій, які моментально підключають емоційне переживання, а потім осмислення їх розкриває глибокий філософський зміст, що стоїть за ними. Це притаманне загалом школі українського постмодернізму в живописі.

Сучасне українське необарокове (постмодерністське) мистецтво розробляє ті ж самі теми, проблеми, що й сучасні художники Заходу, використовує ідентичні прийоми, залишаючись у межах національних медіатипів, архетипів, міфологем, традицій.

Постмодерністські риси української літератури 80—90-х років

Хоча постмодернізм в Україні не став тотальним явищем, але на цей час в українській культурі з'явилася статистично достатня кількість відповідних робіт, які створюють певну загальнокультурну ситуацію.

У літературі, безпосередньо орієнтованій на постмодернізм, працюють поети таких угруповань, як "Бу-ба-бу" (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець), "Пропала грамота" (Ю. Позаяк, В. Недоступ, С. Либонь) та "Нова дегенерація" (П. Андрусак, С. Процюк, І. Цепердюк).

Найяскравіше представлена постмодерністська свідомість у творчості Ю. Андруховича. В його "Московіаді" та "Перверзіях" оркестрація жестів постмодернізму як стилю доведена до неймовірної насиченості та віртуозності.

Основні принципи постмодернізму задекларовані в маніфесті "Бу-ба-бу" так: "Суть нашого шляху — скепсис та іронія. Іронія не терпить прямих позитивних тверджень, тому ми відкриті й недогматичні... Ми знаходимося на магістральній лінії світового мистецтва, до якої ми певною частиною своєї скромної творчості маємо честь належати. З нами усміхнений Буба і воскреслий Христос. З нами Рабле і Котляревський... Ми урбаністичні. Вважаємо, що Україна мусить завоювати свої власні міста. Будь-яке хуторянство пахне резервацією. Місто — це комплекс, історико-культурна товща, це друга природа, це легенди і міфи, це сюжети з подвигами і розлуками... Ми національні. Ми слугуємо рідній нації тим, що слугуємо рідній мові. Наша мова — відкрита система. Це означає що вона — об'єкт не просто любові, а й забави. Мова не терпить нудотності. Гра є найдосконалішим виявом творення, а мова лю-

бить, щоб її творили... Ми карнавальні. Карнавальність, однак, полягає не тільки й не стільки в масках. Карнавал поєднує непоєднуване, жонглює ієрархічними цінностями, провокує найсвятіші ідеї, щоб врятувати їх від закріпленості й омертвіння... Ми синтетичні, в розумінні — різнобічні. Ми займаємося поезією, прозою, літературознавством, кіно, музикою, телебаченням, масовими фестивальними збожеволіннями"...

Сума постмодерністських прийомів: фрагментарність, нульовий синтаксис, візуалізація тексту, самоцитація, імморалізм, а також тип автора-трикстера, протилежний традиційному для класики автору, деміургові, пророку, — характерні для творчості І. Андрусак, С. Процюка, І. Цепердюка ("Нова дегенерація"). Поліфонічність позиції автора-трикстера помітна в несподіваному фіналі новел І. Цепердюка: "А посеред майдану Незалежності демонічно сміється підвішений за ребро Байда"; "Нинішнім ранком вже вкотре застрелився Хвильовий". Неоднозначність, непослідовність позиції автора в групі "Пропала грамота" (Ю. Позаяк, В. Недоступ, С. Либонь) досягається багатомовністю, пародіюванням стереотипів ("Київ! Місто кохання і каштанів..."; "Я з'їв котлету, зроблену з корови..."; "Я прийду весь у втомі з роботи...").

Риси постмодернізму можна помітити і в інших авторів, наприклад, у В. Шевчука, в суржикових гротесках Богдана Жолдака, у творчості письменників з "галицької прозової школи" Ю. Іздрика та В. Єшкілева.

У театрі прикладом послідовно постмодерністської естетики є "Гамлет-Лабіринт" О. Ліпчина. Текст Шекспіра відкріплено від окремих персонажів — він довільно "плаває", перетікаючи від Офелії до Гертруди, від Гамлета до Гільдєнстерна тощо. З тієї ж причини Гамлета може грати жінка, текст сам обирає собі носія. Пропонується версія нескінченної гри, яка залучає до себе все і всіх. Можна навести як приклад також виставу Валерія Більченка "Постріл в осінньому саду" зробленої з атмосферними цитатами, кіноестетики М. Михалкова і аури маєткового побуту.

Кіномистецтву (фільм К. Муратової "Три історії") ідеально пасує постмодерністське прочитання. А в декларовано постмодерністському фільмі "Сьомий маршрут" М. Ілленка не тільки зібрано букет постмодерністських прийомів (гра з жанровими можливостями кіно, з історичними станами його розвитку, підкреслення штампованості елементів сюжету), але й на тематичному рівні подано роздуми над постмодерністськими вимірами сучасної України. Зображено Київ, у якому паралельно існують (створюючи одна для одної іронічне тло) системи цінностей ще не "покійної" радянщини та "недонародженої" українськості й триумфального поступу міжнародного капіталізму.

Постмодернізм в українському живописі

Виникнення школи українського постмодернізму в живописі пов'язують із Манежною виставкою 1988 р. (іноді її називають "українська хвиля", "український трансавангард"). Найцікавіші художники постмодернізму — А. Савадов, О. Гнилицький, Г. Сенченко, О. Харченко, О. Голосій; художники групи "Паризька комуна", "Вольова грань національного постмодернізму", "Одеської школи" — О. Ройтбуд, В. Рябченко, С. Ликов та ін.

Своєрідною емблемою українського постмодернізму стала картина Арсена Савадова “Смуток Клеопатри” (1987 р.). На ній зображено чоловікоподібну матрону верхи на тигрі. Картина сповнена іронічної цитатності: широкоплеча Клеопатра подібна до “Колгоспниці” В. Мухіної, титанічних “баб” Є. Вучетича; та й сама композиція — це парафраз “Принца Бальтазара-Карлоса” Д. Веласкеса. Це звернення до Веласкеса, мабуть, не є випадковим, тому що Київ у колишньому Радянському Союзі мав єдиний оригінал цього художника — “Інфанту Маргариту”, яка визнана своєрідною візитною карткою міста, а сам Київ — містом Веласкеса. Суто київські асоціації викликає картина позою Клеопатри, яка нагадує кінні пам’ятники Богданові Хмельницькому та Щорсу, і вільно варіює тему “українського хаосу”.

Сама картина — це своєрідна надметафора з невичерпністю змістів та ходів, натяків на щось, що може і здійснитися, й не здійснитися в ролі значенневого образу.

Образний лад картини конструктивно вивірений, і водночас вона невимушено артистична за виконанням. Особливий настрій створюється зухвалістю кольорового рішення: червоний контур навколо фігури тигра, блакитний жезл у руці, драпірування, а також доісторичний пейзаж, низька смуга обрію.

Кожна деталь — як вулкан чи рокальна абстрактна деталь на першому плані, — підсилює двоякість, абсурдність, псевдореальність картини.

У статисти картини відчувається свідомо прихована автором енергійність, а у вмінні деформувати форми — своєрідна антипластика.

Картина не вписується в жодну зі звичних систем художнього мислення: в ній є щось від холодного раціоналізму “гіперреальності”, є відгомони гри “концептуального мистецтва та сюрреалізму, певна екзотика соц-арту і чуттєвості абстрактного експресіонізму”; а загалом їй притаманні глибокий постмодерністський метафоризм, який принципово відрізняється від традиційної метафоричної асоціації, де є загадка та відгадка, мораль притчі, на яку натякає автор.

Творчість українських художників надзвичайно різнопланова. Тут трапляються неоромантизм і психоделіка, експресіонізм і неоархаїка, можна зустріти елементи соц-арту та реалізму. Наприклад, представникам одеської чи, як її ще називають “південноросійської” школи живопису (О. Ройтбурд, В. Рябченко, С. Ликов, В. Трубникова та ін.) притаманні вишукана красивість, камерний ліризм, м’якість, загострено чутлива виразність спонтанного художнього жесту та, як багатьом сучасним митцям, численне цитування з класики світового мистецтва. Не зважаючи на загальні риси, кожний має індивідуальні пріоритети: у В. Харченка це — Північне Відродження і бароко, для С. Ликова — неоархаїка. Картини В. Трубникової наповнені містицизмом, постмодерністською символікою: сфінкси, Медузи-Горгони, коринфські капітелі. Парадоксальні ситуації миротворчості, образи-емблеми, образи-символи трапляються і в картинах В. Рябченка, які завжди гарні за колоритом, декоративні.

Цікаво працюють останнім часом О. Гнилицький, якого критики називають творцем “кучерявого стилю” (“Дискусія про таємницю”, 1987 р.) та О. Голосий. У 1991 році О. Голосий мав персональну виставку в

ЦБХ (Центральному Будинку художника) в Москві. О. Кулик запропонував незвичайний спосіб демонстрації його робіт. Картини не висіли на стінах, а їх маленькі хлопчики розвозили по залу на дерев’яних конструкціях з колесиками. Глядачі тулились до пустих стін, а величезні полотна “наїжджали” на них, змінюючи масштаб і простір. Рух картин, дзенькіт дзвіночків, які були прив’язані до підрамників, музичний фон, створений синтезаторами Інфанте, спричинювали відчуття ірреальності, дитячих фантазій, що були співзвучні сюжетам картин, розрядженому метафізичному простору кращих його полотен (“Психоделічна атака блакитних кроликів”, “Без назви”, “Розмова”). Навіть навмисна зневажливість, брудні потоки фарби, які символізували спогади, тугу художника за зникаючим живописом, не псували враження від картин, де все — непідроблено щире: жах, іронія, тверезість і деяке божевілля.

Основний пошук художників у 90-ті роки здійснювався в царині позараціонального суб’єктивного. Інтуїції, “духовному зору” надавалися привілеї. Це характерно як для творчих груп “Седнів I”, “Седнів II”, так і для кола “Паризька комуна” (ідеолог О. Соловйов), а також для одеситів, які на III Міжнародному артфестивалі (1998 р.) представили проект “Тихий карнавал підсвідомості” (Л. Нестеренко, В. Овсейко, Р. Гарасюта, В. Харченко). З підсвідомості художника — на полотно, з полотна — через очі і свідомість — у підсвідомість глядача. Це одвічний шлях мистецтва — тихий карнавал підсвідомості. Творчість іншої групи одеситів (В. Гончара, В. Гончарової, Р. Іллічової, Е. Кульчик, О. Стайкова), яка також була представлена на III артфестивалі, об’єднує психологічний напрям творчості. В їхніх роботах переплітаються, взаємодоповнюючи один одного, світ реальний і ідеальний, свідомості і підсвідомості. Спільним є прагнення до пізнання світу в його цілісності, чуттєвого і надчуттєвого, відчутного та тонкого. Художники групи “Паризька комуна” орієнтовані на деструктивність трансавангарду, вільно орієнтуються у світових художніх традиціях — від давніх культур, витонченої пластики японських образів, німецького романтизму до Сальвадора Далі, представників поп-арту. Вони декларують надзвичайний суб’єктивізм, вивільнення з-під норм. Пластична гра їхніх образів побудована на рівновазі інтелектуальних та чуттєвих засад.

Живопис останнього десятиріччя ХХ ст. демонструє величезне розмаїття образних систем. Вибір пластичної мови відповідає лише індивідуальним вимогам.

У мистецтві 90-х років нема спокою, утихомирення, але водночас нема й критиканського негативізму. У мистецтво ввійшло нове покоління молоді, достатньо мудрої, яка знає ціну щохвилиної правди. Ці митці говорять сучасною інтернаціональною художньою мовою, їхні рухи специфічні, породжені внутрішнім культурним контекстом, без якого вони не можуть бути до кінця розкритими і почутими. У цілому ж факт комунікації вітчизняного та зарубіжного мистецтва видається симптомом нормалізації художньої ситуації.

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Абстрактний експресіонізм — один із найвпливовіших напрямів абстрактного живопису 40—50-х років, що виник у США. Принцип абстрактного експресіонізму полягав у відмові від попереднього задуму та планомірно вибудованої форми. Художник культивував спонтанно манеру письма та вільні імпровізації на полотні. Найвизначніші його представники — художники так званої нью-йоркської школи: Аршил Горкі, Джексон Поллок, Вільям де Кунінг, Марк Ротко та ін. У радянському мистецтві напрям набув розвитку у 60-х роках.

Акційний живопис — ставить у центр уваги незакінчений витвір; не стилістику, а сам процес створення картини, манеру роботи художника — його рухи та дії перед полотном. Для створення витвору в акційному живописі часто використовуються також нетрадиційні прийоми та засоби, різні предмети або людські тіла замість звичайного пензля. Представлений у творчості: Д. Поллака, І. Клейна, Р. Мазеруєла, Ж. Матьє, японської групи "Гутай" та ін.; набув поширення у 50-ті роки.

Акція — узагальнена назва для "мистецтва дії", що заміняло художній витвір на жест, розіграну "виставу" або спровоковану "подію". Початок акційного мистецтва йде від творчості футуристів, дадаїстів та сюрреалістів у перші десятиліття ХХ століття. Акція набула поширення у мистецтві 60—70-х років.

Вона реалізує одну з провідних ідей модернізму: процесуальний характер мистецтва, тобто переважання творчого акту над його результатом. З другого боку, акція намагається стерти межу між мистецтвом та дійсністю, розчинити художній жест в оточенні, у спонтанних процесах життя.

Асамбляж — різновид "мистецтва об'єкта". Становить собою поєднання в одному просторі різнорідних предметних, живописних і пластичних елементів.

Бідне мистецтво ("arte povera") — напрям у мистецтві другої половини 60—70-х років (переважно в Італії). Художники "art povera" працювали як з першоелементами природного походження (земля, вогонь, вода, повітря), так і першоелементами урбаністичного середовища (залізо, електронапруга); вони прагнули створити самовідчуття існування людини між природою та "штучною" природою. До цього напрямку належить творчість Я. Кунеліса, П. Паскалі, Л. Пателла, Е. Маттіачі, М. Мерц та ін. Твори багатьох художників, що працювали в традиціях "arte povera" (Ансельмо, Фабро, Кунеліс), можна віднести до сфери концептуальних дій.

Геометрична абстракція — абстракціоністський напрям у живописі та скульптурі, заснований на найпростіших геометричних формах і первинних кольорах. Основоположники — К. Малевич, голландська група "Де стейл" (П. Мандріан, Ван Дусбург).

Дадаїзм — напрям в образотворчому та театральному мистецтві. Виник практично одночасно (1915—1916 рр.) у Нью-Йорку та Цюриху. Нігілістичний пафос дадаїстів був спрямований на руйнування поширених уявлень про мистецтво. Ставка у художньому творенні — на випадковий процес, психічний автоматизм дій, алогізм, абсурд. Активно використовувався колаж, фотомонтаж, реді-мейд, влаштовувались театральні вечори. Основні представники: М. Дюшан, Ф. Пікабло, Ман Рей, К. Швіртес, Т. Тцара, Р. Гаусман та ін. Дадаїзм справив значний вплив на мистецтво ХХ століття.

Інсталяція — просторова комбінація із готових або створених художником об'єктів живопису, скульптури.

"Мистецтво ґрунту" ("land art") — напрям у мистецтві 60—70-х років. Виник у США. Представники цього напрямку — Вальтер де Марна, Майкл Хейзер, Деніс Оппенгейм, Карл Андре, Роберт Смітсон. Твори "land art" становили собою рови, ями, ґрунтові насипи або геометричні фігури, лінію проведену на поверхні землі. Часто вони розташовувались на великих просторах (у пустелях, на необжитих землях та ін.). Земля, каміння або знятий дерн демонструвалися як витвір мистецтва художниками "land art" на виставках.

Кінетичне мистецтво — напрям у мистецтві 50—60-х років. Художники створювали рухомі об'єкти, іноді з використанням світлових ефектів. Відомі представники — Ніколас Шеффер, Жан Тенглі, Гюнтер Юккер та ін. У радянському мистецтві принципи кінетизму розроблялися наприкінці 60-х — на початку 70-х років групою “Рух” під керівництвом Л. Нузберга, пізніше розвивалися у творчості В. Колейчука, Б. Стучебрюкова та ін.

Колаж — техніка створення картин що полягає в застосуванні різних наклеюваних з плоских (фрагменти газет, шпалера, кольоровий папір, тканини), рідше об'ємних предметів (шматки проволочка, дерева, металу). Вперше колаж був запроваджений П. Пікассо та Ж. Браком у 1910-х роках, пізніше активно використовувався дадаїстами, сюрреалістами, представниками поп-арту та інших течій.

Концептуальне мистецтво — один з найвідоміших напрямів у мистецтві 60—70-х років. Його представники відмовляються від створення традиційного художнього витвору та звертаються до концептуальних “об'єктів”, що виступають у формі проектів або ідей, супроводжуваних написами, текстами та іншими видами навмисне позаестетичної документації. Відомими представниками концептуалізму є: Йо-зеф Кошут, Лоуренс Вайнер, Дуглас Х'юблер та ін. У радянському мистецтві ідеї концептуалізму розвинулись у діяльності І. Кабакова, А. Монастирського, В. Герловіна та Р. Герловіної, Д. Пригова, груп “Коллективні дії”, “Гніздо”, “Мухомори” та ін.

“Критичний реалізм” — термін, що зазвичай характеризує витвір групи східнонімецьких художників (Ганс-Юрген Діль, Вольфганг Петрик, Петер Зорге), які використовували методи фотомонтажу та колажу (заголовки, вирізки статей), з метою вираження своєї критичної позиції стосовно буржуазного суспільства. У радянському мистецтві цим терміном постійно позначається критично спрямоване мистецтво художників початку та середини 80-х років: М. Кантора, А. Сундукова, А. Щербиніна та інших.

Мінімалізм — один із напрямів у мистецтві другої половини 60—70-х років, у якому форму редуковано до мінімуму, тобто зведено до найпростіших геометричних фігур. З мінімалізмом споріднене велике коло течій того часу, таких як АВС, “холодне мистецтво” (“cool art”), мистецтво первинних структур. Утворилося насамперед у скульптурі. В живописі представлене головним чином американськими художниками “хард-едж” — живопису жорсткого контуру. Відомі представники — Р. Серра, Ф. Кінг, К. Ноланд, Э. Келлі, Ф. Стелла, Р. Морріс, Д. Джадд та ін.

Неодадаїзм — напрям у мистецтві кінця 50—60-х років, представлений головним чином американським мистецтвом. Його найяскравіші представники — Р. Раушенберг, Д. Джонс, Д. Дайн. Напрямок близький до поп-арту, але відрізняється передусім характером використову-

ваних образів та матеріалів. У європейському мистецтві — найпоширеніший рух, представлений “Новим реалізмом”.

“Нові дикі” — термін, що його застосовують на позначення мистецтва нових художників Східної Німеччини другої половини 70-х — початку 80-х років (Кіфер, Базеліц, Мерц, Міддендорф). Для них характерне намагання створити новий живописний міф через звернення до традиційного (переважно архаїчного) мистецтва минулого та відновлення його своєю експресивною, “дикою”, “варварською” манерою (звідси й назва).

Об'єкт — узагальнене визначення для художнього твору, який використовує штучно створені або готові предмети.

Перформанс — одна з форм “мистецтва дії”. Складається із виконання окремих, наперед спланованих дій перед публікою. Відрізняється від хепенінгу наявністю визначеного, заздалегідь заготовленого “сценарію” та пасивною участю публіки, яка виступає (в разі перформансу) тільки в ролі глядача.

Поп-арт — напрям, що зародився в Англії у 50-х роках, набув міжнародної відомості в американському варіанті 60-х. Художники поп-арту (Роберт Раушенберг, Джаспер Джонс, Клаес Олденбург, Том Весельман, Енді Уорхол, Рой Ліхтенштейн, Джеймс Розенквіст) іронічно відтворили типові продукти буржуазної “масової культури” (плакати, комікси, упакування, предмети масового виробництва), висловивши тим самим свою реакцію на панівну в суспільстві психологію споживання.

Постмодернізм — термін, часто використовуваний у східній критиці на означення сукупності найновіших художніх течій другої половини 1970-х — початку 80-х років (“неоекспресіонізм”, “культурний живопис”, “вільна фігурація”, “неофігуративність” та ін.), для яких у цілому характерна стилізація під старих майстрів та авангард початку ХХ ст. Всі ці течії демонструють розчарування в авангардизмі і тому повертаються (часто в іронічній формі) до попередніх традицій.

Реді-мейд — дослівно — “предмет промислового виробництва”. Цю назву вперше вжив Марсель Дюшан стосовно своїх “готових об'єктів” (1913—1914), тобто до промислових виробів, які художник демонстрував, не змінюючи їх, на виставках. Набув поширення у 60—70-х роках.

Соц-арт — напрям у радянському “неофіційному” мистецтві. Термін був запропонований у 70-х роках В. Комаром і О. Меламідом для визначення своїх творів, у яких вони використовували стиль та символіку мистецтва соціалістичного реалізму.

“Суворий стиль” — термін, використовуваний радянською критикою для окремої тенденції, що з'явилася у радянському мистецтві на

початку 60-х років та стала за своєю естетичною програмою своєрідною антитезою сталінському соціалістичному реалізмові. На відміну від помпезних картин попереднього періоду, "суворий стиль" використовував стриману, аскетичну, пластичну мову (звідси й назва). Найвідоміші представники: Н. Андронов, А. Васнецов, П. Никонов, А. Смолін та ін.

Хепенінг — найпоширеніший різновид "мистецтва дії". В основі його лежать незаплановані дії, здійснювані художником за участю присутньої публіки. Таким чином ніби зникає межа між реальністю та художнім твором.

Література

Андреев А.Л. Искусство, культура, сверхкультура. — М.: Знание, 1991. — 64 с.

Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. — М., 1996.

Бердяев Н. Новое средневековье. Размышления о судьбе России и Европы. — М.: Феникс: ДС-Пресс, 1991. — 71 с.

Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в XXI век. — М., 1991.

Богомазов О. Живопис та елементи / Упорядники Т. та С. Попови. — К.: Задумливий страус, 1996.

Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. — К., 1992.

Генис А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени // Иностранная литература. — 1996. — № 9. — С. 206—254.

Егоров И.М. Казимир Малевич // Знание. — Серия "Искусство". — 1990. — № 7.

Ерасов Б.С. Социальная культурология: Пособие для студентов высших учебных заведений: В 2 ч. — М.: АО "Аспект Пресс", 1994. — Ч. 1 — 384 с.; Ч. 2. — 240 с.

Западное искусство XX века. Классическое наследие и современность. — М., 1992.

Ильин И. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. — М.: Интрада, 1998.

Ионин Л. Основания социокультурного анализа: Учеб. пособие. — М., 1996. — 152 с.

Історія світової культури / За ред. Л.Т. Левчук. — К.: Либідь, 1997.

Історія української культури. — К., 1996.

Казимир Малевич: художник и теоретик. — М., 1990.
Картина мира в истории мирового искусства. — М., 1995.
Козловски П. Культура постмодерна: Пер. с нем. — М.: Республика, 1997. — 204 с.
Кривцун О. Эстетика. — М., 1998. — 430 с.
Куликова И. Философия и искусство модернизма. — М., 1980.
Культурология: Учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. — М.: Феникс, 1997.
Курицын В. Книга о постмодернизме. — Екатеринбург, 1992.
Легенький Ю., Левченко Н., Ткаченко Л. XX век: проблемы художественной культуры. — К., 1998. — 225 с.
Лук'янец В., Соболев О. Філософський постмодерн: Навч. посіб. для викладачів, аспірантів та студентів. — К.: Абрис, 1998. — 352 с.
Мигунов А.С. Эстетика и искусство во второй половине XX века. — М.: Знание, 1991. — 64 с.
Мироманов В. Искусство и миф. — М.: Согласие, 1997. — 428 с.
На грани тысячелетий: Мир и человек в искусстве XX века. — М., 1994.
На грани тысячелетий: Судьба традиций в искусстве XX века. — М., 1994.
На пороге третьего тысячелетия: Проблемы художественной культуры. — М., 1997.
Національна культура в сучасній Україні. — К.: Асоціація "Україна", 1995. — 336 с.
Основы художной культуры: В 2 ч. / За ред. В.О. Лозовського. — Х.: Основы, 1997. — 320 с.
Полевой В. XX век: Изобразительное искусство и архитектура стран народов мира. — М., 1989.
Полевой В. Искусство XX века. 1901—1945. — М.: Искусство, 1991. — (Малая история искусства).
Попович М. Нариси історії культури України. — К.: АртЕК, 1999. — 720 с.
Семенов О. Искусство ли искусство нашего времени // Новый мир. — 1993. — № 8. — С. 206—220.
Семчишин М. Тисячоліття української культури. — К., 1993.
Totallogy. Постнеокласичні дослідження. — К.: ЦГО НАН України, 1995. — 336 с.
Українська душа. — К., 1992.
Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / За ред. М. Заковича. — К.: Т-во "Знання", КОО, 2001. — 622 с.
Українська художня культура: Навч. посіб. — К., 1996.
Учебный курс по культурологии / Под ред. Г. Драча. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. — 576 с.
Чечель Н. Українське театральне відродження. — К., 1993. — 143 с.
Феномен української культури. Методологічні засади осмислення. — К.: Фенікс, 1991. — 477 с.
Энциклопедический словарь по культурологии. — М.: Центр, 1997. — 478 с.

Навчальне видання

МЕДНІКОВА Галина Сергіївна

УКРАЇНСЬКА І ЗАРУБІЖНА КУЛЬТУРА ХХ СТОЛІТТЯ

Навчальний посібник

Керівник видавничих проектів *В.І. Карасьов*
Головний редактор *В.П. Розумний*
Редактор *О.С. Яровий*
Контрольний редактор *О.М. Гречишкіна*
Коректор *Г.М. Шевченко*
Комп'ютерна верстка *Д.А. Грека*
Палітурка і художнє оформлення *М.О. Крепкого*

В оформленні палітурки використано роботи С. Далі "Постійність пам'яті", О. Архипенка "Оголена, яка стоїть" і фрагмент роботи невідомого автора "Пейзаж з лебедями".

**В Україні книгу можна передплатити
у будь-якому відділенні зв'язку.
Передплатний індекс 10199**

Підп. до друку 05.03.2002. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Папір офс. Друк офс. Гарнітура Pragmatica.
Ум. друк. арк. 16,5. Обл.-вид. арк. 22. Зам. № 2-2494

Київська обласна організація товариства "Знання" України
01034, Київ-34, вул. Стрілецька, 28
Свідоцтво ДК № 125 від 20.07.2000
Тел. (044) 224-80-43, 224-23-36
E-mail: sales@society.kiev.ua
<http://www.znannia.com.ua>

ЗАТ "ВПІЛ", ДК № 15. 03151, м. Київ, вул. Волинська, 60.

Книгу можна придбати за адресами:

- √ м. Київ, вул. М. Грушевського, 4, “Наукова думка”, тел. (044)228-06-96;
- √ м. Київ, ТЦ “Метроград”, маг. “Книжкова лавка”, тел. (044)247-56-15;
- √ м. Вінниця, вул. Соборна, 38, “Дружба”, тел. (0432)32-76-93;
- √ м. Дніпропетровськ, вул. Дзержинського, 1/3, “Будинок книги”, тел. (0562)46-52-32, 46-52-46;
- √ м. Донецьк, вул. Артема, 147-а, “Будинок книги”, тел. (0622)55-44-76;
- √ м. Житомир, вул. Київська, 17, “Знання”, тел. (0412)37-29-02;
- √ м. Івано-Франківськ, вул. Незалежності, 19, “Букініст”, тел. (03422)2-38-28;
- √ м. Запоріжжя, просп. Леніна, 151, “Сучасник”, тел. (0612)33-12-27;
- √ м. Кіровоград, вул. Гайдара, 44, “Бібколектор”, тел. (0522)27-73-31, 27-74-78;
- √ м. Кривий Ріг, пл. Визволення, 1, “Букініст”, тел. (0564)29-81-21;
- √ м. Львів, просп. Шевченка, 8, книгарня ДВЦ НТШ, тел. (0322)79-85-80;
- √ м. Львів, просп. Шевченка, 16, ТОВ “Ноти”, тел. (0322)72-67-96;
- √ м. Луганськ, вул. Радянська, 58, “Глобус-книга”, тел. (0642)53-62-30;
- √ м. Луцьк, просп. Волі, 8, “Освіта”, тел. (03322)7-46-14;
- √ м. Одеса, вул. Троїцька, 28, ООО “Епос”, тел. (0482)22-10-80, 25-85-69;
- √ м. Полтава, вул. Жовтнева, 60-а, “Планета”, тел. (05322)7-20-19;
- √ м. Рівне, вул. Соборна, 57, “Слово”, тел. (0362)26-94-17;
- √ м. Сімферополь, вул. Пушкіна, 6, “Знание”, тел. (0652)27-54-68;
- √ м. Суми, вул. Кірова, 8, ТОВ “Книжкова палата”, тел. (0542)22-51-17;
- √ м. Тернопіль, вул. Танцорова, 11, “Навчальна книга — Богдан”, тел. (0352)25-18-09;
- √ м. Харків, вул. Петровського, 6/8, “Вища школа”, тел. (0572)47-80-20;
- √ м. Херсон, вул. 9-го Січня, 15, офіс 75, ПМКФ “Стиль-Плюс”, тел. (0552)24-22-96;
- √ м. Хмельницький, вул. Подільська, 25, “Книжковий світ”, тел. (03822)6-60-73;
- √ м. Черкаси, вул. Б. Вишневецького, 38, “Світоч”, тел. (0472)47-92-20;
- √ м. Чернівці, вул. О. Кобилянської, 37, “Художня книга”, тел. (03722)2-60-05;
- √ м. Чернігів, вул. Леніна, 45, “Будинок книги”, тел. (04622)7-30-03;
- √ м. Ялта, вул. Московська, 9-а, “Будинок книги”, тел. (0654)32-16-00.

**Книготорговельним організаціям та оптовим покупцям звертатися за тел.: (044) 238-82-62, 224-80-43; факс: 238-82-68.
E-mail: sales@society.kiev.ua <http://www.books.com.ua>**

