



УДК 7.036(477:4)"190/193"

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2023.03.665>

ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС МОДЕРНІЗМУ: УКРАЇНА ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Юлія БАБУНИЧ

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1947-8325>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Львівська національна академія мистецтв,

кафедра історії та теорії мистецтва,

вул. Кубійовича, 38, м. Львів, 79011, Україна,

e-mail: yulia.babunych@ukr.net

У статті розглядається проблема концептуально-теоретичного підґрунтя модернізму в Європі і Україні. Водночас, виявлено, що мистецькі течії першої третини ХХ ст. мали концептуальне підґрунтя, часто оформлюючись спочатку у маніфестах, концепціях, а згодом вже у реальному житті.

Актуальності проблемі надає необхідність вивчення кожного нового мистецького напрямку чи течії модернізму, що з'являлися у цей період, адже вони повсякчас були пов'язані з текстами. У статті також розкрито і доведено, що мистці одночасно виступали практиками і теоретиками нового мистецтва, викладаючи свої думки, точки зору, переконання у критичних статтях, наукових розвідках, книжках. У зв'язку з цим проаналізовано низку текстів українських модерністів, що й стало метою публікації.

Методика дослідження ґрунтується на застосуванні принципів науковості, об'єктивності та історизму.

Ключові слова: маніфест, теоретичне підґрунтя, концепція, мистецькі течії і напрямки, модернізм.

Yulia BABUNYCH

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1947-8325>
candidate of art studies (Ph.D),

Associate Professor of the Department of Art History and Theory,

Lviv National Academy of Arts,

38, Kubiyovycha St., 79011, Lviv, Ukraine,

e-mail: yulia.babunych@ukr.net

THEORETICAL DISCOURSE OF MODERNISM: UKRAINE AND THE EUROPEAN CONTEXT

Problem Statement. The article examines the problem of the conceptual and theoretical foundation of modernism in Europe and Ukraine. At the same time, it was found that the artistic currents the first third of the 20th century had a conceptual basis, often taking shape first in manifestos, concepts, and later in real life. Art of the 20th century full of manifestos, programs, instructions, guidelines, projects. In Europe, the theoretical base of artistic movements of the first half of the 20th century. formed depending on their development. *Purpose.* The relevance of the problem is given by the need to study every new artistic direction or current of modernism that appeared in this period, because they were always connected with texts. In this connection, a number of texts by Ukrainian modernists were analyzed, which became the purpose of the publication. In comparison with Western Europe, the scientific basis of modernism in Ukraine was initially formed in the field of literature. This is explained by the specifics of the development of the new cultural era on our territory — at first, modernism in Ukraine conquered literature, and only later developed in art. In Ukraine, the theoretical foundation of artistic movements of the first third of the 20th century. was not clearly demarcated by directions. At this time, there is a general tendency to theorize modernism on the one hand, and reflection on various aspects of artistic creativity on the other. Ukrainian modernists did not manifest their intentions directly. It was M. Voronyi who made an attempt to structure a new period in the art and culture of Ukraine. In a somewhat vague form, there was a call to focus on Europeanness, the young generation, modernity and freedom of creativity. The theoretical work of one of the founders of Ukrainian cubofuturism in painting O. Bogomazov «Painting and Element» deserves attention. The theoretical heritage of Ukrainian cubofuturism is complemented by the «Theoretical Notes» of the outstanding sculptor and artist O. Arkhipenko. Here he records his reflections on metaphysics, space and time, the artist, criticism, philosophy and art, means of expression in sculpture and other aspects of his contemporary artistic life. *Conclusion.* The article also revealed and proved that the artists simultaneously acted as practitioners and theoreticians of new art, expressing their thoughts, points of view, and beliefs in critical articles, scientific reports, and books.

Keywords: the manifest, theoretical base, conception, artistic flows and directions, modernism.

Вступ. Утвердження нових принципів у мистецтві модернізму мало свого роду маніфестаційний характер. Безперечно, мистецькі течії першої третини ХХ ст. мали концептуальне підґрунтя, часто оформлюючись спочатку у маніфестах, концепціях, а згодом вже у реальному житті. Якщо раніше художні стилі чи напрямки виникали без певних програм, природно доповнюючи людське буття, то тепер відчувалась потреба у директивах і роз'ясненнях. Не випадково мистецтво ХХ ст. сповнене маніфестами, програмами, інструкціями, вказівками, проектами, які часом виникали раніше, ніж якийсь «ізм». До прикладу, ще ніхто не знав про футуризм, коли Ф.-Т. Марінетті опублікував у паризькій газеті «Фігаро» 1909 р. свій маніфест.

Методика дослідження ґрунтується на застосуванні принципів науковості, об'єктивності та історизму.

Основна частина. Кожний новий мистецький напрямок чи течія, що з'являлися у цей період, були пов'язані з текстами. Вони доповнюють практику так суттєво, що, власне, їхнє повне видання і могло би стати історією мистецтва ХХ ст. Її не треба спеціально писати, оскільки вона була складена на початках, і залишалось лише прослідковувати, чи відповідала реальність написаному. Без подібного теоретичного підґрунтя саме мистецтво могло залишитися незрозумілим чи, навпаки, занадто однозначним. Художники ще на початку ХХ ст. також це усвідомили, тому й почали писати книги і статті, щоденники та листи. І якщо вони самі написали мало, то друзі-сучасники, родичі намагалися залишити про них спогади, які теж сприймаються як документ. Вагома роль належить у цьому випадку і художній критиці.

У Європі теоретична база мистецьких рухів першої половини ХХ ст. формувалася залежно від їхнього розвитку. У 1911—1913 рр. кубісти на чолі з П. Пікассо і Ж. Браком підсумовують свої пошуки, проголосивши основні принципи кубізму, вважаючи адекватним відображення дійсності за допомогою геометричних композицій. На становлення цієї ідеї значний вплив справили наукові відкриття кінця ХІХ — початку ХХ ст.

Принципи кубізму заперечували можливість пізнання мистецтвом навколишньої дійсності, можливість відтворення реальної краси. Ініційовані фовізмом і кубізмом творчі експерименти французь-

кі теоретики намагаються пов'язати з національною традицією. Відомий теоретик кубізму А. Глез підкреслює, що «Франція розглядає твори найбільш свавільних мистців сьогодення як породження нашої національної традиції» [1, с. 165].

Паралельно в Італії розробляється концепція футуризму, чие становлення пов'язують передусім з ім'ям Ф. Марінетті. З часу появи першого маніфесту футуристів точиться боротьба за «пріоритет у перебудові естетичного середовища». На початку ХХ ст. з'являються теоретичні роботи, які мають на меті обґрунтувати принципи футуризму: «Футуризм» Т. Марінетті, «Футуристська антитрадиція: маніфест-синтез» Г. Аполлінера, «Футуристичний маніфест Монмартру» Ф. Дель Марля та ін.

Теоретична програма футуристів абсолютизувала значення форми мистецького твору. Заперечуючи культуру минулого, футуристи схилились перед технікою, індустрією, швидкістю, привнесеними технічним розвитком новими ритмами. Захоплюючись рівнем технічного розвитку ХХ ст., вони водночас доводили, що технічний прогрес веде до духовного зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця — людину. Слід зазначити, що футуристи, можливо на інтуїтивному, емоційному рівні, але відчули суперечність між технічним прогресом як процесом творення нового та його наслідками, які можуть виявитися руйнівними для людини й людства в цілому. Часом філософія творчості італійських футуристів доводила їх до естетизації потворного. Проте футуризм не можна вважати явищем суто італійським. Його вплив позначився, зокрема, на творчості мистців Росії й України. Тут футуризм проявився у більш «м'якому» вигляді.

У теоретичних положеннях абстракціонізму відчутний вплив філософсько-естетичної теорії інтуїтивізму. Досить згадати тези А. Бергсона про художню творчість як самовиявлення мистця, про художника як творця нової, вивільненої від дійсного життя реальності — мистецтва. Серед спроб теоретичного обґрунтування абстракціонізму особливу увагу дослідників привертала позиція П. Мондріана, який був і теоретиком і практиком абстрактного мистецтва. Він вважав, що абстракціонізм має замінити «природу» «суб'єктом» і якомога послідовніше схематизувати зображення. Мондріан полемізував з кубістами і стверджував, що абстракція бу-

дується на руйнуванні простору й об'єму, на зміну яким приходять лінія і колір.

Теоретична програма сюрреалізму формувалася за безпосередньої участі З. Фройда, яскраво проілюструвавши своїми мистецькими творами його теорію психоаналізу. Сюрреалісти (на чолі з А. Бреттоном) цілком підтримали думку Фройда про невичерпність позасвідомого, його активний вплив на життя кожної людини. Теоретичний вплив психоаналізу на розуміння сюрреалістами творчого процесу згодом втілювався у численних мистецьких програмах і деклараціях. У 1924 р. з'являється перший «Маніфест сюрреалізму», написаний Бреттоном. Теоретичне обґрунтування цього напрямку базується передусім на розгляді співвідношення «логікалогічність», на визначенні міри випадковості у виборі теми твору, на теорії сновидінь, тлумаченні снів та їхньому художньому втіленні у конкретних творах, на абсолютизації «вільних асоціацій» та символів [1, с. 182].

У порівнянні із Західною Європою, наукове підґрунтя модернізму в Україні спочатку оформилось у ділянці літератури. Це пояснюється специфікою розвитку нової культурної доби на наших теренах — спочатку модернізм в Україні завоював літературу, і лише згодом розвинувся у мистецтві [2, с. 182].

В Україні теоретичне підґрунтя мистецьких течій першої третини ХХ ст. не було чітко розмежоване за напрямками. У цей час існує загальна тенденція до теоретизації модернізму з одного боку, і роздуми над різними аспектами художньої творчості — з іншого. Українські модерністи не маніфестували свої наміри прямо. Як вже зазначалося, український модернізм починався з літератури, тому й критика пов'язана насамперед з його розвитком у письменній культурі.

Покажемо для зародження модернізму в Україні було видання альманаху М. Вороного «З-над хмар і долин» (Одеса, 1903 р.), з яким часто пов'язують початок українського модернізму. Заклик Вороного укласти «Український альманах» пролунав 1901 р. в «Літературно-науковому віснику». С. Єфремов у статті «В пошуках нової красоти» назвав цей заклик маніфестом українського модернізму [3, с. 97].

У своєму зверненні М. Вороний зазначив: «...Усуваючи на бік різні заспівані тенденції та вимушені моралі, що раз-у-раз зводили наших молодих пись-

менників на стежку шаблону і вузької обмеженості, а також уникаючи творів грубо-натуралістичних, брутальних, натомість бажалося б творів хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свobodною ідеєю, з сучасним змістом; бажалося б творів, де було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглубною таємничістю... На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага» [3, с. 98].

Саме М. Вороний зробив спробу структурувати новий період у мистецтві і культурі України. У дещо нечіткій формі пролунав заклик орієнтуватися на європейськість, молоде покоління, сучасність і свободу творчості. Йшлося про заперечення принципів народництва і реалізму [1, с. 135].

Модернізм періоду «Молодої Музи» (1910-ті рр.) не мав концептуальної естетичної програми, хоча й представлений кількома відомими заявами. Стаття О. Луцького у газеті «Діло» за 17 листопада 1907 р., яку Франко назвав «Маніфестом «Молодої Музи», відбиває основні новації в українській культурі початку ХХ ст. «Знаменем останніх десятиків літ є те, що на всіх полях людської думки ломляться давні правди і поняття. ...Наблизився час аналітичної контролі для багатьох наших понять про найбільш інтересні для нас життєві справи. ...В сучасній людській громаді чимраз частіше почав з'являтися тип людини, що стратила всяку віру і надію...» [3, с. 128]. Як бачимо, координати нового періоду в культурі, нової філософії в мистецтві лише умовно й узагальнено окреслені.

Подальший розвиток цих ідей у критиці належать М. Євшану та його колегам із київського журналу «Українська хата» (1909—1914 рр.). Їхній дискурс засвідчував намір розширити рамки української культури, модернізувати її. Журнал друкував деякі переклади сучасної художньої літератури й наукових праць, що підсумовували тенденцію переорієнтації українського інтелектуального життя. Критика на сторінках «Української хати» базувалася в основному на засадах естетики. Як зазначав М. Сріблянський, головне — не про що писати, а як писати. Головне — творчість, в якій на перше місце висуваються індивідуальність мистця та його психологія. Може саме тому на сторінках журналу часто з'являються екскурси у філософську творчість Ніц-

ше. У статті «Проблеми творчості» М. Євшан говорить, що проблеми творчості — це проблеми індивідуалізму. Це й відрізняло модернізм «Української хати» від попереднього періоду М. Вороного.

Ідеї Євшана вирізняли широке філософське розуміння сучасності, переоцінка канонів, індивідуалізм, психологізм. На його думку завдання «штуки» — це виховання індивідуальності, людської одиниці, яка пізніше могла б змінити життя суспільства. Тільки отримавши таких художників, саме мистецтво почне промовляти вже не до одиниць, а до загалу. Соматність сучасного мистця — зворотний бік його індивідуалізму — бачиться неодмінним атрибутом мистецтва. Конфлікт із широким загалом стає драмою мистця, але водночас, і необхідним компонентом творчості.

Коло зацікавлень авторів журналу не обмежувалося художньою літературою і критикою. До нього входили театр із такими жанрами, як драма й опера (це була, насамперед, нещадна критика українського національного театру), образотворче мистецтво (у статтях про художні виставки і салони підтримувалися нові стилі мистецтва на противагу усталеному реалізмові) і музика.

Журнал «Шлях» на початках задекларував себе продовжувачем традиції «Української хати». В його основі знову ж таки лежать ідеї свободи мистецтва та індивідуальності. У статті «Від редакції. Слово про незалежність думки» (1918 р.) обстоюється незалежність у всіх її формах і проявах, зокрема у творенні новітнього мистецтва. Свої мистецькі візії автори висловлюють у статтях на теми живопису і театру. Мова йде про необхідність зламу старих канонів, про необхідність динамічності у мистецтві. У статті про «статичне» (імпресіонізм і кубізм) і динамічне мистецтво (футуризм) О. Огієнко пише: «Сучасність з її надзвичайно пошвидшеним ритмом, у вищій мірі динамічна; вона не може задовольнитися статичним малярством» [3, с. 178].

«Шлях» в цілому окреслив певні рамки модернізації культури. Бути модерним (у значенні «сучасний») на думку авторів означало бути аполітичним і незалежним у мистецтві.

У цей же час з'являються перші паростки українського футуризму. 1914 р. вийшла друком книжка М. Семенка «Дерзання». До модерністів він себе не зараховував, хоча на початках своєї футуристич-

ної творчості задекларував, що «шукає квінтесенцію модерного життя». Футуризм Семенка був концептуальним явищем. В ньому поєднувалися мистець і теоретик. Короткий авторський вступ до книжки «Дерзання» під заголовком «Сам» вважається першим «маніфестом» футуризму в Україні [4, с. 83]. Суть виступу зводилася до формули: де є культ, там немає мистецтва; мистецтво має бути сучасним. Слова Семенка «я палю свій «Кобзар» стали яскравими визначниками українського футуризму у критиці. Один із найбільш показових критичних виступів стосовно цього питання належить М. Сріблянському — у 1914 р. в Українській хаті він надрукував свій «Етюд про футуризм». На той час про футуризм мало писали, тому Семенкові слова були чи не єдиними фактами, що давали відомості про цей рух.

Ще два теоретичні тексти Семенка вийшли того ж 1914 року — це «Кверофутуризм» (передмова до однойменної збірки віршів) і «Pro Domo Sua». Серед ідей висувалася теза, що мистецтво є рухом, процесом, плинністю. Серед наступних теоретичних напрацювань автора — статті «Мистецтво переходною доби» (1919 р.), «Постановка питання в теорії мистецтва переходною доби (Панфутуристичний маніфест)» (1922 р.), «Деякі наслідки деструкції» (1922 р.), «Організаційний принцип і мистецтво слова» (1922 р.), «Поєзomlaрство» (1922 р.) та ін. Головною ознакою мистецтва футуризму визнавалася деструкція.

Якщо маніфести європейського варіанту течії подекуди закликали до радикальних змін у мистецтві, проголошуючи, що «нема шедеврів без агресивності», то в Україні теоретичне підґрунтя живописного футуризму скидалося радше на дослідження художніх форм і засобів. Навіть сам термін «футуризм» (як назва напряму) не завжди тлумачився однаково. Так, для французів футуризм — це, за словом Г. Аполлінера, «свідчення світового впливу французького живопису від імпресіонізму до кубізму включно» [1, с. 167].

На увагу заслуговує теоретична праця одного з фундаторів українського кубофутуризму у живописі О. Богомазова «Живопис та елемент» (1914 р.). У ній він простежив генезис художньої форми, що народжується від руху первісного елемента — крапки — і далі, підкорюючись динаміці руху, скла-

даються лінії, живописні площини, середовище й т. ін. Живопис, вважав Богомазов, — це самостійна система, яка живе своїм внутрішнім життям, постійно змінюється й оволодіває ритмом — категорією, яка, на думку художника, має кількісні та якісні ознаки.

Художник сприймав кубофутуризм як нове мистецтво, яке обстоює «самостійну вартість елемента живопису як носія відчуттів» мистця [5, с. 254]. Це одна з важливих ознак пошуків футуристів, кубістів і кубофутуристів — носієм відчуттів мистця повинен бути не зміст твору, а елементи форми. Наголошуючи на тому чи іншому елементі (кольорі, освітленні, деформації предмету, композиції), живописець аналізує власні почуття. Він стверджує: «Те, що сучасне мистецтво уявляється нам лише уламками від предметів природи, це лише прикра помилка... Лише тоді ми станемо мистцями, коли звільнимся від страху перед новою формою, як а не містить у собі копії якогось предмета [5, с. 256].

Теоретичну спадщину українського кубофутуризму доповнюють «Теоретичні нотатки» видатного скульптора і художника О. Архипенка. Тут він фіксує свої роздуми про метафізику, простір і час, мистця, критику, філософію і мистецтво, засоби виразу у скульптурі та інші аспекти сучасного йому художнього життя. «Сучасне мистецтво у своїй основі більше пов'язане з індивідуальними релігійними поглядами, які виявляють собою моделі творчої свідомості, та з сучасною наукою і філософією. Воно повністю незалежне від доктрин або релігійних догм будь-якого типу» [6, с. 214].

Цікавим є розділ «Нотаток», присвячений розгляду сучасної критики. Архипенко подає поділ критики на категорії, а також за цією схемою аналізує сучасну йому іноземну мистецьку критику. Він вказує, що критик повинен мати у своєму резерві знань психологічний, духовний та емоційний досвід, що відповідає досвідові мистця. Такий критик-науковець має володіти не менш різнобарвним творчим обдаруванням, ніж багато художників. Архипенко робить підсумок: «Критика справді є дуже важливим дороговказом для тих, хто вчиться. Але для творчості мистця, який досліджує незнані сфери життя і духу, критики не існує» [7, с. 58].

Роздуми над поняттям символіки у мистецтві зустрічаються вперше серед «модерністичних» теоре-

тичних надбань. Архипенко називає символіку найскладнішою і найважливішою з усіх психофізіологічних дій та реакцій. Мистець зараховує до символів «кожне вимовлене слово, кожний жест або міміку, кожну написану літеру або цифру». Музика, мистецтво і релігія ґрунтуються на символіці. Вона, водночас, є, на думку Архипенка, найтоншим і найнебезпечнішим засобом мистецтва. «З одного боку, за допомогою символіки можна досягти вершини геніальності; з другого, цілком можливо впасти до пересіченості. Витончене застосування символів може наближатися до багато значущої абстракції, але якщо самі символи абстрактні, починається пересіченість» [6, с. 224].

Окремим розділом теоретичних напрацювань періоду модернізму є публікації, пов'язані з першими виставками нового мистецтва. В. Іздебський, який виступав організатором виставок, що відбувалися впродовж 1909—1910-х рр. в Одесі, Києві, Петербурзі і Ризі під назвою «Салон» не обмежився лише традиційним показом художніх творів. Іздебський прочитав також лекції: «Про завдання сучасного живопису» і «Сучасне мистецтво і Місто».

У першій, що вийшла статтею під назвою «Новий живопис», він зробив спробу подати історію сучасного мистецтва. Для сприйняття творів нового мистецтва, пише В. Іздебський, необхідно, насамперед, усвідомити і «... сприйняти кілька основних принципів, потрібно підійти до витонченого і складного у своїй простоті мистецтва, засвоївши певний комплекс художніх, чи, вірніше, живописних ідей, бо еволюція, чи, якщо хочете, революція відбулася, насамперед, в області самої ідеї живопису» [8, с. 21].

Висновки. Модернізм відзначається багатогранністю творчих особистостей. Мистці водночас виступали практиками і теоретиками нового мистецтва, викладаючи свої думки, точки зору, переконання у критичних статтях, наукових розвідках, книжках. Взаємозв'язок слова і дії надавав їхньому мистецтву синтетичного характеру довершеності.

1. Левчук Л. *Західноєвропейська естетика ХХ ст.* Київ: Либідь, 1997. 251 с.
2. Поліщук Я. *Міфологічний горизонт українського модернізму.* Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. 391 с.
3. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі.* Київ: Либідь, 1997. 357 с.

4. Ільницький О. Шевченко і футуристи. *Сучасність*. Мюнхен, 1989. Ч. 5 (337). С. 83—93.
 5. Шудря М. Бунтівний «кубофутурист» (до 120-річчя від дня народження О.К. Богомазова). *Українська академія мистецтва*. Київ, 2000. С. 254—263
 6. Архипенко О. Теоретичні нотатки. *Хроніка 2000*. Київ, 1993. № 3—4. С. 208—253.
 7. Архипенко О. «Всі ідеї є у всесвіті». Із теоретичних нотаток. *Музейний провулок*. Київ, 2004. № 1. С. 58—61.
 8. Кашуба Е. *Первые авангардные выставки в Киеве 1908—1910 гг.* Київ: Триумф, 1998. 54 с.
- REFERENCES
- Levchuk, L. (1997). Western European aesthetics of the 20th century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Polishchuk, Ya. (2002). *Mythological horizon of Ukrainian modernism*. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV [in Ukrainian].
- Pavlychko, S. (1997). *Discourse of modernism in Ukrainian literature*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Illytsky, O. (1989). Shevchenko and the Futurists. *Modernity* (Part 5 (337), pp. 83—93). Munich [in Ukrainian].
- Shudrya, M. (2000). Rebellious «cubo-futurist» (to the 120th anniversary of the birth of O.K. Bogomazov). *Ukrainian Academy of Arts* (Pp. 254—263). Kyiv [in Ukrainian].
- Arkhipenko, O. (1993). Theoretical notes. *Chronicle 2000*, 3—4, 208—253 [in Ukrainian].
- Arkhipenko, O. (2004). «All ideas are in the universe». From theoretical notes. *Museum lan*, 1, 58—61 [in Ukrainian].
- Kashuba, E. (1998). *The first avant-garde exhibitions in Kyiv 1908—1910*. Kyiv: Triumph [in Russian].