

**МИНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ**

На правах рукопису

ТАРАСЕНКО
Ольга Андріївна

**ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ
В ЖИВОПИСУ МОДЕРНУ Й АВАНГАРДУ
(ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ТА
РОСІЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ
к. ХІХ - поч. ХХ ст.).**

Спеціальність 17. 00. 05. - Образотворче мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Львів - 1996

29/46



00757235 (Т)

Дисертація є рукописом
Роботу виконано в педагогічному університеті ім.К.Д.Ушинського (художньо-графічний факультет) - м.Одеса.

Науковий консультант -

дійсний член РАН,
доктор мистецтвознавства,
професор САРАБ'ЯНОВ
Дмитро Володимирович.

ОФІЦІЙНІ ОПОНЕНТИ:

член-кореспондент НАН
України, доктор
мистецтвознавства,
професор БІЛЕЦЬКИЙ
Платон Олександрович
доктор мистецтвознавства,
професор ФЕДУРУК
Олександр Касьянович
доктор мистецтвознавства,
старший науковий
співробітник СТАНКЕВИЧ
Михайло Євстахійович

Провідна організація - Національний художній музей України.
Захист відбудеться 20 грудня 1996 р. об 11-ій годині на засіданні
Спеціалізованої вченої Ради Д 04. 12. 01 по захисту дисертацій на
здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства в Львівській
академії мистецтв (290011, м.Львів-11, вул.Кубійовича, 38).

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Львівської
академії мистецтв

Автореферат розіслано 18 листопада 1996 року.

Вчений секретар

Спеціалізованої вченої Ради,
кандидат мистецтвознавства

Горьбілов І.В.Голод

Актуальність дослідження.

Стиль передбачає цілісність сприйняття людиною світу й свого місця в ньому. З часів Ренесансу та властивої йому антропоцентричної системи гармонія, тобто взаємозв'язок людини з Богом, була порушена. Поступово формується установка на першоцінність матеріального начала у світі, на логіко-аналітичну систему мислення як єдино правильну. Наприкінці 19 ст. людина прийшла до крайнього егоцентризму (що яскраво виражено у творчості М.Врубеля). Кризисність ситуації дала підстави до інтенсивних пошуків утраченої гармонії.

Ми живемо не тільки на зламі століть, а й у момент переходу в інше тисячоліття. Історія відзначає, що рубіжним епохам притаманна криза світосприймання. Найновіший час, що розпочався наприкінці минулого століття, ознаменовано відкриттями Ейнштейна й Цюлковського, проникненням у космос та відкриттям атома.

Традиція мистецтва Відродження з її гуманістичною ідеєю людини як вінця творіння вже не відповідала часам Першої та Другої світових воєн. Людина, що зайняла місце Бога в ієрархічній системі всесвіту, не справилася з цією роллю. Весь світ зазнав кризи. І в усьому світі митці як носії духовної культури нації звернулися до епох, яким була притаманна цілісність: до давнини та середньовіччя. *Вперше в історії вони прагнули штучно виробити стиль і за допомогою мистецтва вплинути на формування цілісного, гармонійного світосприймання.* У різних країнах цей стиль одержав свою назву. У нас це був модерн. Кожна країна спиралася на рідну для себе національну традицію. Для України й Росії (тоді - Російської імперії)

це була традиція Давньої Русі, що об'єднала в собі поганські та християнські витоки. Ця традиція зберігалась у менталітеті слов'янина, його генетиці й проявлялась у народній декоративно-прикладній творчості, у фольклорі (особливо на Україні). Не випадково сприйняття високого професійного мистецтва Давньої Русі часто сполучалося у митців зі зверненням до селянської творчості, а героєм картин був селянин-християнин.

Час соціального експерименту (перевороту 1917 р.) перервав розпочатий "Срібним віком" нашого мистецтва рух до осягнення глобальності всесвіту, місця в ньому людини й вираження цього в мистецтві. Єдино можливим надовго став метод соц.реалізму, в якому максимально достовірна мова зображення відповідала завданню створення ілюзії процвітаючого суспільства. Інакомислення й абстрактне мислення було неможливе. Філософія відстоювала як єдино можливе матеріалістичне світосприймання. Зв'язок з національною культурою в державі, що проповідувала унітарний інтернаціонал, був відсутній.

Криза позитивізму, розчарованість аналітичними шляхами пізнання пробудили інтерес до епох, яким властива була цілісність.

Джерельна база. Стан наукової розробки проблеми.

Хоч в ці часи представники культури чесно прагнули виконувати свою місію, в часи атеїзму важко було говорити про духовну національну традицію. Так, одним із перших про сутність авангарду говорив Д.Сараб'янов (але його праці не друкувались), а стаття культуролога

С.Аверінцева “Аналітична психологія К.Г.Юнга та закономірності творчої фантазії”(1971) прийшла до читача через збірник “Про сучасну буржуазну естетику”.

У фундаментальних працях В.Лазарева, М.Алпатова, В.Василенко, І.Грабаря, М.Ільїна та багатьох інших ми не знайдемо проникнення у змістовий аспект православного мистецтва. Вони зібрали й проаналізували величезний фактичний матеріал, але їхня свідомість була підпорядкована вимогам цензури.

Ті, хто сповіщав про сутність національної духовної традиції, знищувались - як видатний мислитель, дослідник мистецтва Давньої Русі й законів формотворення мистецтва найновішого часу о.Павел Флоренський. (Його лекції з теорії мистецтва ще й досі не видані. Ми знайомилися з ними в приватних архівах). Розстріляно було професора М.Бойчука, який прагнув національного ренесансу. Інших вигнано - як автора праці “Богословие иконы православной церкви” Л.Успенського та філософів - духовну еліту нації (С.Булгаков, Л.Франк, М. Лосський, М.Бердяєв та ін.). Хочемо підкреслити, що ці вчені не відривали змісту мистецтва від його форми, їхні праці містять чудовий аналіз цієї форми. Водночас цей формально-стилістичний аналіз оживлений відчуттям сутності, змісту образів.

Тепер, “після перерви”, за виразом філософа С.Хорунжого (“После перерыва. Пути русской философии”), маємо можливість свободи світопізнання засобами образотворчого мистецтва, нам доступні ув’язнені раніше в спецхранах картини майстрів модерну й авангарду, ми можемо заглиблюватись у теорії як отців церкви (масовим тиражем видано “Добротолубие”, праці Діонісія Ареопагіта та ін.),

так і філософів, котрі створили теоретичну базу для митців модерну й авангарду (О.Потебня, Гр.Сковорода, В.Соловйов, А.Бєлий, В'яч. Иванов, М.Лосський, М.Ильїн й багато інших), ми одержали можливість вперше ознайомитися з першоджерелами - численними теоретичними працями "заборонених" художників - гнаних і караних. Видані вже не в Європі чи в Америці, а на батьківщині книги В.Кандинського, К.Малевича, праці П.Філонова, О.Гуро та ін. Ми вперше побачили й відкрили світ абстрактного мислення митців авангарду на їхніх персональних виставках у Києві, Москві, Львові, Петербурзі ...

Основоположниками наукового дослідження національної спадщини були Ф.Буслаєв, М.Кондаков, М.Лихачов, М.Покровський, А.Прахов. Велику роль відіграли у розкритті її художньо-естетичного значення праці критиків поч. 20 ст. - О.Бенуа, І.Грабаря, І.Шмідта, І.Пуніна, П.Муратова, М.Волошина, М.Щекотова, Є.Трубецкого та ін.

У післяреволюційний період дослідження національної спадщини та її ролі у формуванні нової культури були продовжені М.Пуніним, М.Тарабукіним, Я.Тугенхолдом, Л.Жегіним. Праці о.П.Флоренського, Л.Успенського, В.Лазарева, М.Алпатова, І.Грабаря, П.Білецького, Я.Запаско, Ю.Асєєва, І.Логвина, Л.Миляєвої, М.Харджиєва, Д.Сараб'янова, В.Фоменко, Д.Степовика, В.Рубан, Д.Горбачова, Г.Коваленко, Г.Поспєлова, М.Неклюдової, О.Федорука, Ж.-К.Маркаде й інших, які створили на основі узагальнення величезного фактичного матеріалу багато в чому нову картину національної української та російської культури. Їхні дослідження дають можливість визначити гли-

бину проникнення митців модерну й авангарду в сутність традиції та на цій основі з'ясувати характер синтезу, якого досягнуто.

Видані книги з українського та російського авангарду, як загальні, так і присвячені окремим майстрам ("А. Экстер" Г. Коваленко, "Український авангард" Д. Горбачова та ін.). Торкалися цієї проблеми М. Грищенко и Д. Сараб'янов.

Проте в обраному нами аспекті ролі спадщини мистецтва Давньої Русі проблема національного стилю в живопису модерну й авангарду ще не досліджувалася монографічно. Настав час вивчати таку насичену іменами, подіями, проникненням у таємниці буття епоху модерну й авангарду. А водночас і першоджерело, до якого вони зверталися - національне мистецтво, язичницьку й православну древню Русь.

Мета роботи - комплексне дослідження проблеми національного стилю в живопису модерну й авангарду к. 19 - поч. 20 ст. з позицій духовного відродження.

Завдання:

- Показати в усій складності процес прориву художників модерну й авангарду до цілісності й гармонії, до єднання з витоками, до віднайдення єдності простору й часу - і створення на цьому ґрунті синтетичних полотен, що об'єднують станкове й монументальне начало (індивідуальне й колективне);

- ґрунтуючись на досвіді духовно-художнього процесу модерну й авангарду, поєднати перерваний Жовтневим переворотом та створеним ним торжеством матеріалізму процес потужного духовного розвитку з творчістю художників нашого часу;

- спроектувати метод творця психологічного напрямку в українському літературознавстві О.Потебні на образотворче мистецтво;

- вивчити теоретичні підвалини естетичного світосприймання мислителів і митців к. ХІХ- поч. ХХ ст. Вивчити національні витoki філософсько-релігійної думки (Гр.Сковорода, О.Потебня, В.Соловійов, А.Белій та ін.);

- вивчити теоретичні праці художників модерну й авангарду у проблематиці світосприймання й формування з цих позицій сприйняття ними культури Давньої Русі;

- показати єдність духовного пошуку та його формально-стилістичного втілення засобами станкового й монументального живопису, обравши з цією метою переважно твори, народжені на землі України;

- вивчити недосліджені або мало вивчені сакральні пам'ятки з позицій їх духовного змісту, символізму; - показати спільне й відмінне у підході до символу митців Давньої Русі та в ітуїтивному пошуку вічних першообразів художниками модерну й авангарду;

- показати значення національної культури для виховання цілісності світосприйняття, взаємозв'язку поколінь, відтворення перерваних зв'язків;

- показати багатство художньої мови Давньої Русі та різноманітність її трансформації на змістовому й формально-художньому рівні провідними майстрами України та Росії.

Хронологічні межі - приблизно тридцять років, що зумовлено початком роботи над розписами Володимирівського собору та Жовтневим переворотом. Але

час модерну й авангарду безмежно розширений взаємозв'язками з мистецтвом Давньої Русі.

Художній матеріал дослідження - від пам'яток мистецтва Давньої Русі до їх асоціативного осмислення в живопису модерну й авангарду.

Методологічні засади та теоретичні джерела. Науковому осмисленню творчості конкретних художників сприяло вивчення праць провідних філософів-ідеалістів к. 19- поч.20 ст. В'яч.Іванова, А.Бєлого, І.Ільїна, які створили теорію **символізму**. Основоположне значення для вивчення мистецтва на межі століть має стаття В.Соловйова "Краса в природі"(1889), у якій викладено його теорію "положительного всеединства". Сучасний дослідник авангарду не обійдеться й без "Обґрунтування інтуїтивізму"(1904) М.Лосського і праць О.Лосєва. З сучасних досліджень основний інтерес для нас становлять праці культурологів С.Аверінцева, В.Бичкова й С.Хорунжого.

Основоположного значення у розробці методу пропонованої дисертації набуло вивчення праць засновника **психологічного напрямку** вітчизняного літературознавства видатного українського мислителя **О.Потебні** - передусім "Мова та думка"(1862) й "Із записок з теорії словесності"(1905). О.Потебня створив свою теорію слова й засновану на ній теорію мистецтва. Для нашої теми важливо, що він будував свою теорію в історичному плані, звертаючись до найдавніших періодів розвитку людського мовлення, проникаючи до його образних витоків - до того, що нині, після К.Г.Юнга, звать міфоподібними символами - архетипами, першообразами. У нашій науці о.П.Фло-

ренський писав про "схеми людського духу" ("Столп и утверждение истины", 1914). Праці О.Фрейденберг ("Миф и литература древности", 1978) так само свідчать про загальне спрямування наукової думки до усвідомлення реальності світу ідеального, вічного, явленого в першообразах.

Метод О.Потебні є для нас особливо цікавим ще й тому, що інтерес до нього був у футуристів спільним. Від Потебні вони брали ідею про первісну образність слова й поступову її втрату при віддаленні мови від своїх праформ. Застосовуючи теорію мислителя до образотворчого мистецтва модерну й авангарду, маємо можливість зрозуміти його глибинний зв'язок з традиціями, його сакральний зміст, оскільки художники, як і літератори, прагнучи віднайти втрачену цілісність, зверталися до давніх та середньовічних "першообразів", які несли велику культурну інформацію.

Згідно з теорією Потебні, зовнішня форма слова - звук. Внутрішня форма - образ, що сам не є змістом, але є знаком чи символом, котрий вказує на зміст. Зміст - ідея. Те, до чого сходить, веде образ. Сутність теорії О.Потебні в його вченні про "внутрішню форму" слова, яка представляє образ, або уявлення, або "знак значення".

Головна властивість внутрішньої форми - *образність*. Художній твір - синтез трьох моментів (зовнішньої форми, внутрішньої форми та змісту), результат позасвідомої творчості, засіб розвитку думки й самоусвідомлення. Слово, що втратило внутрішню форму, безобразне. Якщо забути наочне значення слова, якщо воно втратило свою "внутрішню форму", то слово непоетичне. Поезію 60х -

70х р.р. XIX ст. Потебня вважав такою, що втратила образність - "внутрішню форму". Поети поч. XX ст. услід за Потебнею вважали відтворення й оновлення живої образної "внутрішньої форми" однією з головних властивостей поетичного мислення взагалі. Одним із найважливіших джерел живого образного слова була така розвинута на Україні народна поетична творчість. Увага до народного мистецтва (декоративно-прикладного, фольклорного тощо) була спільною для різних видів мистецтва.

В поезії зв'язок образу й ідеї не доводиться, а стверджується як безпосередня вимога духу. Тому образ залишається цілісним, не розчленованим. Те ж саме відбувається і в образотворчому мистецтві. Взагалі в мистецтві спільний здобуток усіх - це **образ**, котрий є спроможним лише в нерозкладенім почутті.

У дисертації застосовано також **метод порівняльного аналізу в його типологічному аспекті**. Питаннями порівняльного мистецтвознавства займалися О.Потебня та О.Білецький. Типологічний метод (заснований Б.Храпченком) полягає у виявленні найсуттєвіших моментів, які об'єднують дві (чи декілька) художніх пам'ятки (мотив, сюжет, образ - те, що несе змістову функцію). В даному випадку типологічний метод допомагає виявити **внутрішнє начало - національну духовну традицію**.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні таких суперечливих напрямків, як модерн і авангард;

- у включенні цих напрямків у контекст розвитку національного мистецтва України й Росії на основі їх сакральної символічної спрямованості;

- у виявленні національних витоків формотворення живопису модерну й авангарду;

- у виявленні тенденцій синтезу в живопису к. XIX-поч. XX ст.;

- в експлікації психологічного напрямку літературознавства (ідеї О.Потебні) у мистецтвознавстві;

- у виявленні логіки внутрішнього розвитку модерну та авангарду.

До наукового обігу вводяться нові матеріали та документи.

Деякі проблеми, пов'язані з осмисленням нових течій у живопису к. XIX-поч. XX ст., було поставлено в дисертації на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства, захищеній в МДУ в 1979 р. У ній розглядався комплекс питань про принципи засвоєння давньоруського мистецтва в живопису модерну. Але тоді проблема розглядалася в традиційному порівняльно-історичному аспекті. Було намічено перспективи подальшого поглибленого дослідження.

Можливості інтуїтивного пізнання не враховувалися. У зв'язку з цим як методологічні й методичні посилання не могли бути використані праці видатних національних мислителів та вчених, передусім Гр. Сковороди й основоположника психологічного напрямку у вітчизняній науці про літературу й мистецтво О.Потебні. Наприкінці 70х р.р. звертання до систем П.Флоренського й К.Г.Юнга було неможливе.

Тепер ми маємо можливість співвіднести художню спадщину модерну й авангарду з філософською та естетичною думкою тих часів, включити проблему

національного стилю в контекст загальнокультурної духовної спрямованості епохи. Отже, з'явилася можливість вивчати не лише формальний аспект культури епохи, а й зміст - тип світосприймання та духовного осмислення життя в живопису. Синтетичне вивчення образотворчої спадщини на межі ХІХ-ХХ ст. важливе й тому, що образотворчому мистецтву, літературі, філософії та науці тих часів був властивий більший, ніж в інші часи, взаємовплив. Кризисна епоха потребувала максимального напруження у пізнанні світу. Зовсім не випадково художники модерну проявляли себе як письменники, а практично всі майстри авангарду прагнули осмислити свої відкриття в теоретичних статтях і маніфестах.

Як виявилось, обидві течії (модерн і авангард) неоднорідні. В культурах українського й російського народів вони набувають власного самобутнього звучання. Для російського модерну ближчою виявилася Європейська художня школа. (Д.Сараб'єнов "Русская живопись ХІХ в. среди европейских художественных школ", 1980).

Досить впевнено можемо твердити: у ранньому модерні зафіксовано принципи переосмислення традицій. Рух до нового відбувався "навпомацки" по різних напрямках. Ми констатуємо оригінальні типи співіснування переосмислених традицій давньоруського іконопису та язичництва. Модерн схоластичний. Авангард більш інтуїтивний. Кристалізація естетичних принципів, намічених у ранньому модерні, відбувалася у зрілому - 900 х р.р. Особливо характерна творчість М.Врубеля, М.Бойчука й К.Петрова-Водкіна. Авангард як художня течія ідеально відповідав часові докорінних зламів та кардинальних змін у світі. Це

естетика розкладу й віднайдення початків синтезу. В його основі - відзначена В.Кандинським "нова гармонія", що ґрунтується на дисонансах. Конкретна розробка цих дисонансів описана вперше.

Науково-практичне значення роботи:

- В налагоджуванні перерваних зв'язків мистецтва модерну й авангарду в аспекті створення національного стилю з сучасним художнім та загальнокультурним процесом. Кризисність епохи зближує нашу культуру з мистецтвом досліджуваного періоду. У досвіді попередників ми можемо знайти відповіді на сучасні проблеми духовного відродження народу. Гранична ситуація дає можливість піднятися на вищий ступінь духовного розвитку.

- Дослідження може стати ґрунтом для розробки нового психологічного напрямку в мистецтвознавстві.

- Матеріал дисертації може стати основою викладу курсу з мистецтва модерну та авангарду для студентів художніх вузів, педагогічних інститутів та училищ, для розробки нових навчальних курсів з проблем національного, насамперед, українського стилю в мистецтві.

Апробація результатів дослідження.

Основні проблеми та результати дослідження було викладено автором на семінарах, конференціях та симпозиумах різних рівнів:

* Змееборческие мотивы в творчестве В. Кандинского // Конференция, посвященная жизни и творчеству В. Кандинского: К 50-летию со дня смерти художника.- ГТГ, ОЛИ РАН.- М., 1994.

* Запад и Восток в творчестве П. Филонова // Материалы конференции "Русское искусство между Западом и Востоком".- ОЛЯ РАН.- М., 1994.

* Мотив драгоценного камня в Евангелии и символическом прост-ранстве живописи конца XIX-начала XX вв. // XXVIII-е Випперовские чтения: "Библия в культуре и искусстве. Художник читает библию". - ГМИИ им.А.С.-Пушкина. - М., 1995.

* Пророческое начало в творчестве А.С.Пушкина и М.А.Врубеля // 3-я международная пушкинская конференция: "Пушкин в Одессе". - РАН, "Пушкинский дом". - Одесса, 1995.

* Традиции древнерусского монументального искусства в росписи православной церкви в Ольшанах (Прага) / / Материалы международной конференции "Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами". - Прага, 1995.

* Proroceskoє nacalo v zivopisi 19/20 vv. // Zagrebci Poimovnik Kulture 20 stoljeca. Vizualnost.- Zagreb, 1995. 1996.- С.46-61 (0,6 д.а.).

* Авангард и икона // Международная конференция "Авангард 19-20-х годов: взаимодействие искусств". - ОЛЯ РАН.-М., 1996.

* В.В.Кандинский и древнерусская икона // Международная конференция Общества В.Кандинского "В.В.Кандинский в Одессе". - Париж-Одесса. Музей современного искусства им.Ж.Помпиду. Одесский художественный музей.- Одесса, 1995.

* Мозаики Рериха в храмах Украины // Научная конференция, посвященная 125-летию со дня рождения И.Э.Габаря "Религиозные идеи и образы в русском искусстве конца XVII-начала XX в." - РАН, РАХ, НИИ РАХ - М., 1996.

* Мотив драгоценного камня, цветка и радуги в живописи авангарда. // International Conference on Avant-Garde: The school of organic art and Elena Guro.- University of Joensuu, Finland.- 1996.

* Проблема “всеединства” и гармонии в украинской живописи начала XX века // Научная конференция “Микола Бутович - людина і митець” - Полтава, 1996.

* Патристика в контексте проблематики украинского и русского художественного авангарда // Пятые юбилейные международные Алексеевские чтения. Одесса, 1996.

* Сакральный образ в прозе художников авангарда // International Conference on Avant-Garde: “The poets prose. From the Silver Age and later”.- Universitet van Amsterdam. - 1996.

* Духовное наследие язычества и православия в живописи украинского и русского авангарда // Международная научная конференция “Культурные парадигмы переходных эпох: преемственность и новизна”.- Одесса, 1996.

Головні ідеї та висновки дисертації апробовані в критичних рецензіях на художніх виставках та в публікаціях автора. За темою дисертації прочитано спецкурс та проведено спецсеминар для студентів художньо-графічного факультету Південноукраїнського педагогічного університету. Попередню експертизу дослідження проведено на засіданні кафедри Історії та теорії мистецтва П П У ім. К. Д. Ушинського (Протокол № 10 7.IV.96).

Структура дисертації.

Дисертація складається з вступу, трьох розділів, висновків та ілюстративного додатка. Основна частина

дисертації складається з двох рівноправних частин: модерн (становлення й найвищі досягнення) та авангард. Поділ на три розділи зумовлений логікою матеріалу. Модерн - широке, розгалужене мистецтвознавче поняття, яке несе в собі різні художні явища. Представники раннього модерну часом не можуть бути зіставлені з митцями зрілого й пізнього модерну. Звідси поділ матеріалу з живопису модерну на два розділи. Втім, розділ з авангарду приблизно такий же за об'ємом.

Мистецтво авангарду показано в роботі як цілісну систему філософсько-естетичних поглядів та художніх рішень. Простежено гносеологію й безпосереднє розв'язання проблем естетичного ряду нового часу у творчості О.Гуро, М.Матюшина, Д.Бурлюка, О.Екстер, М.Ларіонова, Н.Гончарової, В.Татліна, О.Шевченко, А.Лентулова, В.Кандинського, К.Малевича.

У зв'язку з тим, що авангард як тип світорозуміння пов'язаний з естетикою модерну й переосмисленням його естетики, логічною є послідовність: народження модерну, його розквіт, його трансформація в постулати авангарду. Звідси остаточний варіант композиційного рішення дисертації:

РОЗДІЛ I. НАЦІОНАЛЬНІ ВИТОКИ "ВЕЛИКОГО СТИЛЮ" В ЖИВОПИСУ 80x - 90x р.р. ХХ ст.

РОЗДІЛ II. НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ФАКТОР МОДЕРНУ на межі ХІХ-ХХ ст.

РОЗДІЛ III. ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ В ЖИВОПИСУ АВАНГАРДУ поч. ХХ ст.

КОРОТКИЙ ЗМІСТ

У вступній частині роботи подається обґрунтування теми, історія її осмислення, обґрунтовані методика та методологія дослідження, узагальнено досвід попередників, намічено питання, що потребують розв'язання, показано перспективи подальшої роботи.

У висновках подаються основні теоретичні узагальнення й мистецтвознавчі спостереження над живописом модерну й авангарду к.ХІХ - поч.ХХ ст.

У РОЗДІЛІ 1 розглядаються НАЦІОНАЛЬНІ ВИТОКИ “ВЕЛИКОГО СТИЛЮ” В ЖИВОПИСУ 80х - 90х р.р. ХХ ст.

1.1 Монументальний історизм Володимирівського собору показано на прикладі творчості В.Васнецова. Церковний живопис Васнецова відповідав потребам того часу. Його здійснено в тому ж ключі, що й літературні описи життя Христа популярних у ХІХ ст. Штрауса та Ренана. Як і у них, людське начало Христа - Боголюдини переважає над Божественним. Давньоруському митцеві не потрібно було укріплювати православних у вірі за допомогою чуттєвих достовірних образів. Віра на ті часи яскравою свічкою горіла в душах людей.

На відміну від ритуальної значимості врівноважених композицій Св. Софії Київської, розписи Васнецова сповнені психологічно напруженої динаміки. Цю властивість персонажів станкового живопису Васнецов переніс на стіни собору. Проте психологізм як обмежений у часі стан протистоїть монументальності. Художник створив розписи на теми подій християнської історії Давньої Русі. Але вічне подій не має. Конкретне сприйняття простору й часу Вас-

нецовим не відповідало законам монументального мистецтва. Можна сказати, що перше звертання до давньоруського іконопису мало багато в чому поверховий характер. У творчості Васнецова це проявилось в героїзації картин минулого, з одного боку, та в певному “обмирщенні” церковних канонів - з іншого.

1.2 Станковое й монументальне начало в живопису к.ХІХ - поч.ХХ ст. розглянуто на прикладі творчості **М.Нестерова.**

У кінці 90-х р.р. у митця виникло бажання створити велику композицію, яка мала б втілити смисл усієї російської культури, а також духовну значимість “візантивізму”. Нестеров мріяв про створення монументального образу, який би зримо втілював ідею містичного злиття народу з Богом та його спасіння через релігію. В картинах “Містерія”(1905) и “Християни. Душа народу” (1916) він звернувся до теми “низходження” божества до людей, продовжив пошук О.Іванова та В.Васнецова. Тенденція до соборності уподібнює ці твори іконописним та фресковим творам на тему Страшного суду - “Хід праведних у Рай”. Прагнення до створення національного релігійного живопису, в ідеалі орієнтоване на відновлення середньовічного монументалізму, зазнало краху через те, що не бралася до уваги специфіка давньоруського мистецтва, його внутрішня гармонійність, його відповідність всюдисущому й вічному.

1.3 Символізація індивідуального й вселенського розглянуто на прикладі київського періоду творчості М.Врубеля.

Показано значення київського періоду як основного в

творчому самовизначенні майстра. Робота в храмах та зіткнення зі стародавнім мистецтвом надало космічного масштабу всій творчості живописця. Праця над образом Христа дала тему Демона (як антипода). У Демоні, що страждає, символічно втілено духовний автопортрет Врубеля. Крізь вселенський образ виражено індивідуальний психологічний стан Врубеля. Пізніше він втілює себе в образі Пророка. З 1898 р. пророча тема поступово витіснила демоніану. В цьому проявилось нове самоусвідомлення живописця.

Вселенська тематика потребувала змін у мові живопису. Вивчення древніх мозаїк Києва позначилося на своєрідності живописної поверхні світських творів Врубеля, особливо на "Демоні, що сидить" (1890). Хоч митець користувався переважно технікою олійного живопису, який спроможний найповніше передавати матеріальну, чуттєву красу світу, його мистецтво спрямовано на вираження позачасового, духовного, символічного начала природи. Він уподібнює предмети мінералам, дорогоцінним каменям, смальті, з яких складались мозаїки, й тим самим позбавляє їх матеріальності, зосереджуючи нашу увагу на їх внутрішній красі, відкритій творчою волею митця.

Дематеріалізація при уважному вивченні натури присутня вже в ранньому київському періоді творчості художника. Олія з її необмеженими можливостями передачі матеріального багатства світу набула визнання й поширення. Матеріальність олійної фарби й холсту порівняно з камінцями (чи смальтою) мозаїки чи іконною дошкою ефемерна. Щоб матеріалізуватися, стати тим, чого забажає художник, фарбі необхідний його доторк. Матеріали

ж середьовічного мистецтва мають виразність завдяки своїй близькості до природної стихії, з якою суперничає художник нового часу. Створені з цих матеріалів твори не дають ілюзії реальності, а мають виразність духовного знака, символу з його первісною умовністю.

Цю умовність і було сприйнято Врубелем "як рідну". Вона відповідала його потребі осягнути в мистецтві складність сучасного буття, зрозуміти місце людини у космічному масштабі крізь біблійні та міфологічні образи національного середньовіччя. Олія в картинах Врубеля втрачає свої ілюзорні можливості та уподібнюється стихійній виразності природних матеріалів середньовіччя. Цю систему було продовжено молодшими сучасниками майстра: М. Реріхом, П. Філоновим, В. Кандинським та ін.

Відчуваючи художній, ідейний та духовний тупик, до якого втягла його демоніана, Врубель намагався створити їй противагу в серії Ангелів та Пророків. Однак ці пророки й ангели були лише формальними антиподами Демона. По суті ж вони так само охоплені гординою індивідуалізму. Хресний шлях Врубеля почався з безпрецедентно глибокого, творчого освоєння середньовічного церковного живопису - православного й католицького. Тут він пішов багато далі від Васнецова: став не стилістом-еклектиком, а синтезатором - і не лише древнього та сучасного живопису, а й притаманної їм сутності.

А сутностей було відповідно дві: вселенська масштабність і гармонійність - з одного боку, а з другого - романтичний індивідуалізм, властивий європейській культурі на межі XIX-XX ст.

Врубель спробував сполучити й ці протилежності,

виражені в традиційному образі Христа - вселенської жертви, і в образі Демона - жертви Божого гніву, приреченої на самотність. Із цих двох митець відав перевагу останньому. Але Демон - повержений індивідуум, неспроможний без посередництва Бога злучитися зі вселенською гармонією. А її ж то й прагне виразити мистецтво! Обравши героєм Демона, художник закрив для себе цю перспективу - що, зрештою, й призвело його до загибелі.

Трагічний кінець геніального митця був не даремним. Він висвітив той творчий тупик, у якому опинився романтичний індивідуалізм.

Втім, творчі здобутки Васнецова й Нестерова виявилися цілком життєстійкими. Вони породили модерн, з якого, зокрема, виріс геній Врубеля. Це стало можливим тому, що митці змогли вловити певну співзвучність іконопису проблемам суспільного буття, які несло прийдешнє ХХ століття, і - не досягши істотних успіхів у художньому освоєнні дорогоцінної культурної спадщини - розхитали бар'єр між нею та сучасною культурою.

Кінець ХІХ- початок ХХ ст. ознаменовані розпадом традиційних суспільних зв'язків і ствердженням індивідуалізму, зародженням нового сприйняття простору й часу Всесвіту. Ці обставини незаперечно позначилося на творчості Врубеля, який зумів прозріти у православному середньовічному іконопису космічність і загальнолюдську масштабність. традиція вивчається з позицій створення сучасної картини, в ім'я подолання кризи емпіричного методу, що й визначило глибинність цього процесу в живопису зрілого модерну. Напрямок пошуків можна визначити таким чином: від синкретизму - через аналіз - до начал синтезу.

Послідовно вивчивши творчість Васнецова й Нестерова, Врубеля, Бойчука, Кузнецова, Реріха й Петрова-Водкіна, ми бачимо поступове проникнення художників к. XIX - поч. XX ст. у саму сутність іконописної спадщини: від поверхової просторово-часової відстороненості, національної екзотики й релігійного екстазу - через виявлення засобів передачі космічних масштабів діянь та гармонії (як зв'язків людини, суспільства, всесвіту) - до ідеї самопожертви в ім'я загального добра. Найповніше цю тему виражено у творах Петрова-Водкіна.

Для художників попереднього періоду, наприклад, В.Васнецова та близьких до нього митців, Давня Русь була швидше об'єктом зображення, іноді - стилізації. М.Врубель завдяки геніальній інтуїції багато в чому випередив свій час і надав митцям нової епохи потужного творчого імпульсу до осягнення образних та художніх підвалин національної спадщини.

Митцями, у творчості яких національна спадщина набуває нового життя, стали М.Бойчук, П.Кузнецов, М.Реріх, Г.Нарбут, К.Петров-Водкін. Вибір імен зумовлений мірою таланту й ступенем індивідуального осягнення спадщини мистецтва Давньої Русі. Незважаючи на те, що кожен трансформував цей спадок відповідно до своєї індивідуальності, спільною була тенденція **неоміфологізму й символічної мови**. Часто поганські й християнські джерела трансформувалися в нову єдність, як, наприклад, у творчості М.Бойчука. У трансформації Кузнецовим фрескового простору давньоруських храмів виникає пантеїстична спрямованість. Монументалізм Давньої Русі для М.Реріха став поштовхом до розуміння

пантеїстичного мистецтва Сходу. У Петрова-Водкіна євангельська символіка стала ключем до поглиблення змісту образів його картин. Для кожного з них робота над розписами храмів стала важливим етапом у розширенні свідомості, у виході на вищий ступінь осягнення втраченої гармонії, у виробленні мови вираження, що відповідала б новій свідомості. Опорою була вироблена культурою Давньої Русі символічна мова.

2.1 Неоміфологізм: Дерево життя й Матір Світу М.Бойчука. У вулканічний час катаклізмів Бойчук протиставляв зламам підвалін світовпорядкування свій живописний гімн вічному Дереву життя. Відданість Матері-Землі Бойчука - свідчення того, що в хліборобів-українців християнство завжди сусідило з язичеством, з поклонінням стихіям. На прикладі художнього аналізу картин “Під яблунею” та “Врожай” показано, як використання традицій монументального мистецтва сприяло трансформації побутової сцени в ритуал. В основі цих творів - іконографічна схема Євхаристії. Порівняльний аналіз творів Бойчука та мозаїк Святої Софії Київської (XI ст.) та церкви Архангела Михаїла (XII ст.) свідчить про уважне вивчення їх художником. При розгляді “Врожаю” помітний також зв’язок з іконографією Благовіщення. Символічна сутність цих іконографічних канонів - передача й прийняття святих дарів. Пошуки досконалої форми для наочного втілення ідеї гармонії логічно привели Бойчука до сталості тематики й сюжетів живопису, близьких до давньоруської іконографії й канону.

Свідомість заглиблена у світ не тільки християнський, але й язичницький. Роздуми ж вилилися в загальну

символіку Дерева життя. Іконографічні основи композицій Бойчука свідчать про те, що надихало його передусім мистецтво Візантії та Київської Русі з притаманним йому особливим монументальним ладом. Абсолютно рівну кількість землі й неба в композиції Бойчука "Під яблуною" можна сприймати як символ взаємозв'язку між людиною та небом: небо вабить, але й земля не відпускає. Цим же можна пояснити й уподобане парне співіснування традицій містичного середньовічного символізму й чуттєво земного гуманістичного мистецтва Ренесансу (Відродження відроджувало язичество...). Бойчук залишився на щаблі символізму. Він не розчинився у футуристичнім просторі багато в чому завдяки сприйнятій ним у культурі Давньої Русі стійкій моделі світу, своїй вірі у загальне й вічне Дерево життя, так ясно й послідовно вираженій ним в росписах.

2.2 Людина й всесвіт у творчості П.Кузнецова.

П.Кузнецова також хвилює тема землі й неба. Але його персонажі - не плугатарі, а кочівники. Митців єднає прагнення побачити за фактом - явище, за побутом - буття, бажання розширити обрії, усвідомити життя людини у часі й просторі як нескінченності. Зближує їх орієнтація на глибинні шари народної культури й вироблення власних емких, космічних символів.

Твори П.Кузнецова ні релігійними сюжетами, ні історичними темами не пов'язані з давньоруським мистецтвом. Проте, незважаючи на зовнішню відсутність такого зв'язку, давньоруське мистецтво живить його творчість, насичуючи прості й відомі сюжети про життя людини на

Землі культурною пам'яттю. З давньоруськими ізографами Кузнецова єднає гармонія - як цілісність сприймання буття людиною, котра усвідомлює себе як невід'ємну частину всесвіту. З настанням Ренесансу цю властивість було замінено антропологічним міфом людства (концепцією панування людини над доквіллям), й лише небагатьом обранцям пощастило втілити згадану вище особливість світосприйняття в мистецтві.

Опору в пошуках засобів художньої виразності "Степової серії" Кузнецов знайшов у давньоруському іконопису й фресці, яким було притаманна витончена мова символів. Кузнецов і Бойчук будували картину подібно до давньоруських ізографів - як мікрокосм, як модель всесвіту. Їх композиції можна порівняти з розписом храму як символу всесвіту, у якому все підкоряється законам архітектоніки й гармонії, у якому панує музичний ритм, що наочно втілює гармонію всесвіту.

Символісти М.Бойчук и П.Кузнецов спромоглися взяти від давньоруської фрески й іконопису монументалізм, гармонійність, колористичний лад і космічну масштабність. Це дозволило їм облагородити картини, підняти їх до рівня сцен буття.

2.3 *Культура асоціативних сакральних образів у творчості М.Реріха.*

Предметом дослідження стали практично не досліджені мозаїки Реріха у храмах України - Покрівській церкви в с.Пархомівка під Києвом та Троїцькому соборі Почаївської лаври. Грунтовне значення у творчості Реріха мав образ Богоматері. Тема церкви в Пархомівці, освяченої на честь Покрова Богородиці, надала потужного стимулу

подальшій творчості митця. У нездійсненому ескізі олтарної абсиди церкви Покрови вже було закладено реалізовану пізніше у церкві Святого Духа в Талашкіно ідею та композицію розпису “Цариця Небесна над рікою життя”. Особливу увагу в роботі приділено порівнянню символіки творів Реріха з символікою християнською - біблійною і, зокрема, євангельською. Досліджено мотив смальти як аналога дорогоцінного каменя, що з нього, згідно з Євангелієм (Одкр. гл.21), виложені стіни Нового Єрусалиму, мотиви дверей, хмари; детально розглянуто символіку колористичного й просторового рішення.

В монументальному живопису ХХ ст. Реріх перший звернувся до традиційного для візантійсько-давньоруського мистецтва матеріалу нешліфованої мозаїки. Причому - в стилі предковічного православного мистецтва. Техніка мозаїки відповідала прагненню митця втілювати в мистецтві вічне. Він добре розумів мову смальти та її призначення як матеріалу, спроможного до великої символічної умовності. Зображення Реріхом Горнього Єрусалиму в мозаїці церкви Покрови було створено напередодні Першої світової війни й Жовтневого перевороту на тему Апокаліпсиса. Тема віднаходження людиною царства Духу - основна в творчості митця - надалі втілена в мозаїках Троїцького собору Почаївської лаври та церкви святого Духа в Талашкіно.

Мозаїка “Спас Нерукотворний та Князі Святі”(1910) цікава символічністю просторового рішення. Тема дверей, входу з реального простору в ідеальний, містичний характерна для творчості Реріха в цілому. Гадаємо, що мозаїки Реріха в храмах України стали основоположним етапом його творчості.

2.4 Ретроспекція в живопису поч. 20 ст. показана на прикладі творчості **Г.Нарбута**. Його пошуки пов'язані з новим розумінням історизму. Особливий інтерес для митця становила українська парсуна. Герої Нарбута несуть в собі генетичну пам'ять про свої іконописні першоджерела. Очоливши з листопада 1918 р. академію, Нарбут мріяв про створення нової школи на основі старих українських традицій. Одномумцями митця були його колеги – професори академії М.Бойчук, Ф.Кричевський.

Середньовічний культ лінійної виразності був споріднений з формально-стилістичною мовою Нарбута. У різних композиціях художник свідомо й творчо використовує принципи, властиві тому чи іншому виду давньоруського мистецтва на різних етапах його розвитку, тонко вловлюючи його дух. Першокласний технік і глибокий майстер, він не створює якогось узагальненого псевдоруського стилю. Нарбутові притаманне глибоке відчуття зв'язків формально-виражальних засобів та жанрового характеру ілюстрованих ним творів словесності. У національній спадщині він побачив не мертві форми, у які можна вкласти будь-яку ідею, але живу мову. Нарбут, як і Білібін, дивився начебто відсторонено на культуру минулого, і таке відчуження сприяло передаванню її своєрідності.

2.5 Сакральне й сучасне в діалозі культур К.Петрова-Водкіна. Петрову-Водкіну більше, ніж іншим, вдалося синтезувати монументальність давньоруського мистецтва з новоєвропейською картинністю. Він усвідомлював неможливість для митця ХХ ст., котрий має досвід станкового живопису Нового часу з його заглиблен

ням в потаємний світ людини, повернутися до завершеного візантійсько-давньоруського канону, який виразив свій час. У національній спадщині він знайшов опору для розв'язання власних художніх завдань, дотичних до важливих принципів давньоруського мистецтва. Нагромаджений та засвоєний матеріал, знахідки в архівах дають можливість заглиблення в сутність складних за своєю “закодованою” бага-тозначністю етапних творів митця.

В роботі зосереджено увагу на важливому для сприйняття символічної сутності картин “Хлопчики, що борються” (1910) та “Купання червоного коня” (1913) принципові парності сакрального й сучасного. Під час роботи у РДАЛМ нами знайдено листи Петрова-Водкіна з м. Овруча, у яких він описує свою роботу над розписами на тему “Вбивство Каїном Авеля”. Порівняння написаних в один період творів сакрального й станкового живопису Петрова-Водкіна (“Хлопчиків, що борються”, картини “Сон” 1908 р. - і розписів реконструйованого А.Щусевим з руїн храму Василя Златоверхого XII ст.) дозволяє поглибити зміст світської картини, піднявши його на рівень біблійного усвідомлення братовбивчої трагедії людства, котре стоїть на порозі Першої світової війни.

Знайдені пізніше в згаданому архіві ескізи до розпису церкви Трійці у м. Суми, зокрема, на тему “Вхід в Єрусалим”, вражають композиційною схожістю з “Купанням червоного коня” (створеним у той же період) і дозволяють по-новому трактувати основну в творчості митця тему жертвовності, обґрунтувавши зміст його світського полотна євангельською тематикою.

Важливо, що імпульсом до створення етапних у

творчості майстра картин стала праця над сакральними розписами у храмах України. Сакральність надала масштабу внутрішньому змісту й формі світських картин Петрова-Водкина, зробила його живопис значним, пов'язаним з вічними цінностями. Праця в храмах України вела митця до сприйняття сутності давньоруського мистецтва, вплинула на становлення цілісного художнього світосприйняття одного з видатних майстрів модерну.

РОЗДІЛ III

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ В ЖИВОПИСУ АВАНГАРДУ ПОЧ. ХХ СТ.

3.1 Сакральний світ авангарду (теоретичні спостереження й узагальнення).

Середньовічне й народне мистецтво та традиції живопису авангарду мають спільну основу - колективну народну пам'ять, у якій закріплені етичні й естетичні ідеали етносу.

Найважливіший ключ до розуміння сакральної спрямованості живопису авангарду - століттями апробована мова образів, символів та прийомів давньоруського живопису.

У розділі розглянуто значення православного давньоруського мистецтва для появи й бурхливого (хоча й короткого) розвитку абстрактного мистецтва саме в кризисній Україні й Росії. Показано, чому художники називали свої картини іконами. Розглянуто сакральні символи авангарду. Визначено відмінності католицизму та православ'я. Першому притаманне чуттєво-конкретне сприйняття Бога святими містиками. Православ'я дає живопису іншу ос-

нову. У православній іконі зображено “обожену” плоть Боголюдини чи святого. Тому настільки важливі золотий асист або пробіл - еманация Бога й божественного начала в людині. Преображенна плоть втілювалася абстрактною, спричиненою боголюдским станом мовою зображення. Ця мова була абстрагованою від чуттєво-конкретного матеріального світу. Але за її допомогою протягом тисячоліть відтворювалася реальність, видима “очима розуму”.

Якщо святі бачили духовну реальність, то чому не могли її бачити художники-містики напруженого апокаліптичного часу поч. ХХ ст.? Звичайно, на іншому рівні - не по вертикалі, а іноді інфернально. Не золото божественної еманациї, а сутінки нижнього астралу, не на основі знань, а на ґрунті підсвідомості, інтуїції. Але першообрази (архетипи) перебувають поза часом. Культуролог С.Аверінцев розгляне теорію Юнга у праці “Аналитическая психология К.Г.Юнга и закономерности творческой фантазии”. Але набагато раніше теорія образу О.Потебні, викладена нами у вступі, дала підґрунтя для творчості самих митців досліджуваного нами періоду. Спираючись на архетипи, ми можемо проникати в надособові образи абстрактного мистецтва. Наприклад, теми кола й райдуги в картинах В.Кандинського можуть бути сприйняті й через підкупольне зображення Христа Пантократора в образі світла (про що свідчить райдуга).

Художники авангарду прагнули створити просторову систему, яка б вводила глядача в інший відносно матеріальної реальності світ. Для Кандинського ідеалом був простір давньоруського храму. Кожен митець інтуїтивно

торував свій шлях в прозоринні містичної реальності. Так, П.Філонов йшов від архетипу рози, сприйнявши її як ключ до знайдення цілісної всеохоплючої матерії, “з якої складається все”, він створює “Квіти Світового Розквіту” й вводить глядача в Світовий Розквіт.

У його живопису поступово відбувається розчинення маси у просторі. З матерії знімаються щільні покрови. Після революції від рослинного першообразу він переходить до кристалоподібного. Його картини начебто зіткані з дорогоцінних каменів. (В цьому плані його безпосереднім попередником був геніальний Врубель). До мотиву рослини, а далі каменя-кристала на той час звертався багато хто (О.Гуро, М.Матюшин, М.Андрієнко та ін.). В поезії та теорії символізму особлива роль у містичному сприйнятті дорогоцінного каменя належить В'яч. Іванову.

Прагнення художників авангарду створити особливий простір, подібний до іконописного, мало підґрунтя в давньоруському мистецтві. Інтер'єр храму символізував Горній Єрусалим, описаний в Одкровенні Іоанна Богослова (розд. 21) як такий, що складається з золота й дорогоцінного каміння. У християнському мистецтві імітацією дорогоцінного каменя стала смальта.

Вітражу відали належне й попередник авангарду М.Врубель, і В.Кандинський, О.Екстер, А.Лентулов.

Важливо відзначити спільність шляху художників від органічного світу (рослинне начало, мотив квітки, розпливчастість абстрактних форм) до кристалічного простору неорганічної матерії, до вічної геометрії. Кристал ми бачимо у творчості М.Андрієнко-Нечитайло та ін.

Не випадково К.Малевиц так шалено боровся з при-

родною органічною кривою, видлучаючи її з своїх картин-ікон, вікон у нескінченний простір чорного Космосу, з якого він разом з атеїстами намагався “скинути” Бога. В іконографії Спаса Нерукотворного він зображував самого себе. Оскільки, за висловом В.Фаворського, “форма змістовна”, він, подібно до ікони, мусив оцінювати самого себе, свої вчинки. Якщо Малевич - Антибог, то в “Чорному квадраті” (1915), розмір якого, як і славетного Спасу Нерукотворного з Третьяковської галереї, дорівнює 79 x 79, світові явлена антиікона. Крайній егоцентризм, богоборство призвели до божевілля Врубеля. Властиві вони й деяким художникам авангарду. Татлін прагнув видертися в небо, будуючи Вавилонську вежу ХХ ст. - “Вежа III Інтернаціоналу”. Може, це богоборче начало й було тим тупиком, що не дозволив митцю ХХ ст. віднайти жадану гармонію - втрачений взаємозв’язок людини з природою, з іншими людьми, з Богом. Та все ж мистецтво авангарду повертало митця до його забутої ролі поводиря, пророка, який засвідчує реальність ідеального світу.

Багато картин поч. ХХ ст. присвячено небесним знаменням. Саме небо в мистецтві посіло чільне місце. І в прямому, і в метафоричному плані. Розглянемо основні **сакральні мотиви в системі символів живопису авангарду.**

Одним із найпоширеніших як у фігуративному, так і в абстрактному живопису поч. ХХ ст. є мотив *райдуги*. В роботі детально досліджено цей мотив у культурі середньовіччя й народній культурі. Проведено аналогію з творами авангардистів. Зроблено висновок про загальну символічну значимість цього мотиву, сприйнятого митцями поч. ХХ ст. на інтуїтивному рівні.

Мотив райдуги, світла, каменя розглядається на прикладі творчості Д. Бурлюка, О.Гуро, М.Матюшина, В.Кандинського, К.Малевича та ін. Проводиться аналогія символіки цих основних мотивів з християнськими символами. Крім Біблії (Старого Завіту) та Євангелія використані праці святих отців (Св. Діонісій Ареопіт, Г. Новий Богослов, Максим Сповідник), твори Гр. Сковороди, О.Афанасьєва, О.Потебні, В.Соловйова, А.Белого, В'яч. Іванова, О.Ільїна, Н.Лосського та ін.

Метод зображувальної творчості художників авангарду можна визначити як інтуїтивізм, сходження від позасвідомого до свідомого осягнення ідеального у зримих, матеріальних формах природного буття. Внутрішня форма, за термінологією Потебні, -архетипи, реальні символи, що існують поза часом і простором, здолати який прагнули родоначальники авангарду. Найважливішим їхнім завданням було пізнання простору.

3.2 Язичництво й християнство в естетиці авангарду поч. ХХ ст. розглянуто на прикладі творчості **Н.Гончарової, М.Ларіонова, В.Татліна.**

Простежено аналогію циклу Н.Гочарової "Жнива" з Біблією В.Кореня. "Лучизм" Ларіонова розглянуто у взаємозв'язку з асистом ікон та мозаїк.

У творчості Ларіонова, Гончарової й Татліна витоки абстракціонізму, його генетичний зв'язок і з реалізмом, і з давнім мистецтвом, збереженим народом, найочевидніші. Найважливіше те, що у цьому генезисі проступають діалектичні закономірності, менш помітні у творах Кандинського й Малевича. Порівняно недавно сама ідея про зв'язок народного мистецтва з абстракціонізмом могла

видатися блюзнірською. Проте факти свідчать, що реалістичний та “безпредметний” живопис - у вигляді оконтурених фарбою відбитків рук та у вигляді проведених пальцями безсистемних “макаронів” на вогких глинистих стінах печер - з’явився одночасно з появою людини сучасного антропологічного типу. З того часу вони співіснують. Причому реалістичний напрямок характерний для порівняно стабільних періодів історії людства, а абстрактний - для періодів соціальних катастроф. За цією закономірністю стоять, зрештою, різні типи сприйняття світу: аналітичне й образно-інтуїтивне, яке зберігається в народній, обшинній за своїми підвалинами, культурі. Християнство та язичництво об’єднані в живопису авангарду на основі спільної для них гармонійності.

Вершиною проникнення Татліна у формальний устрій давньоруського живопису - з освоєнням вкладених у цей лад, композицію, колір, лінію, ритм величезної життєвої енергії - стала славетна “Натурщиця” (1913). Художник сприйняв ікону не крізь її духовність, а крізь її енергію, втілену в активному формотворенні, конструюванні моделі світу, в тому, що стало програмою його власної творчості.

Ця сила вираження контррельєфів (а потім декорацій) виникла у художника багато в чому завдяки освоєнню ним давньоруської художньої спадщини, у якій він, відмовившись від духовного змісту, сприйняв надзвичайно виразну мову форм, що втілює космічну гармонію та енергію.

3.3 Тимчасове й вічне у живопису футуристів: О.Шевченко, А.Лентулов, О.Екстер.

У своїй матеріальній речовинній формі давньоруські ікони демонстрували різноманітні можливості формального розвитку живопису. Мистецтво Лентулова - інтуїтивні прозоріння таємниць ритму, гармонії. Він створює авангардні, по-новаторському сміливі твори, спираючись на потужні пласти традицій. Такою традицією були для нього давньоруський живопис та архітектура, народне мистецтво, фольклор з їх вимоленою століттями космічною гармонією. Давньоруська архітектура є для Лентулова тим камертоном, тією діалектичною протилежністю контрастів, за допомогою яких він здатен передати час XX ст., що шалено мчить. Для Екстер витоками були відкриті світоносні кольори ікони та вітража.

3.4 Пророцтво і космізм. Абстракції П.Філонова, В.Кандинського, К.Малевича.

Розглянувши образ рози у творчості **П.Філонова** й пов'язавши його з християнською та язичницькою символікою світової культури, знаходимо корені його інтуїтивно створеного аналітичного методу, даємо трактовку його програмному твору "Пропевень о проросли Мировой".

В.Кандинський розглянутий з позицій його теоретичної праці "Про духовне в мистецтві". Зроблено висновок, що його абстрактні твори мають в основі архетипи райдуги, вершника-змієборця, світової гори та ін. Дано трактовку його основних композицій № 6 та № 7 у контексті символіки Апокаліпсиса. виявлено взаємозв'язок просторової системи художника з ідеальним для нього простором давньоруського храму. На противагу до мистецтва середньовіччя, яке ґрунтується на стрункій системі будо-

ви всесвіту і відтворює її у гармонійно ясних формах, народжене в умовах кризи абстрактне мистецтво гармонії не має. Воно прагне до неї, але в основі його - хаос, дисгармонія. Подібно до свого героя Георгія Побідоносця, Кандинський прагне в живопису подолати хаос і зло бездуховного світу. Симфонічна композиція для нього - аналог світу з його різноманітністю.

Катастрофічне відчуття світу виражено в композиціях № 6 та № 7, які втілюють космічне протиставлення сил світла й пітьми. Текст Апокаліпсису є ключем для сприймання композицій № 6 та № 7. Він - головна тема імпровізаційних варіацій художника.

К.Малевич. Головним героєм творів К.Малевича неопримітивістського періоду був селянин. Художник спромігся передати вражаючу силу людини, далекої від цивілізації, але гармонійної завдяки зв'язку з землею. Це відчуття спрямувало живописця на використання монументальних форм, канонічних для зображення святих у давньоруських композиціях, у новій функції - при зображенні селян. Як і в іконах, у композиціях Малевича 1900-х рр. відсутнє індивідуальне начало. Творче спрямування живописця - на загальнозначиме й родове. Малевич використовує два типи давньоруських композицій:

1/ тип передстояння - коли святий стоїть у фронтальній позі перед оберненим до нього віруючим та
2/ тип лицевого іконописного образу (Спас Нерукотворний). Реалізм він розумів як виявлення образу світу. За допомогою мистецтва він прагнув преобразити світ і відкрити людям обрії нового космічного світу. Свої задачі Малевич не міг втілити жодним іншим засобом, крім

символічного. В цьому плані давньоруське мистецтво мало для нього значення певного символу та взірця. Він використовував стародавню геометричну символіку. У Малевича символ стає багато в чому індивідуальним знаком, який не має загальнозначимого змісту. Але оскільки Малевич визнавав у своєму розумінні - як "додатковий елемент" - спадкоємність культур, то, виходячи з давнього архетипу геометричних образів, можна припустити, що сприйнята на індивідуальному рівні образність геометричних знаків давньоруського іконопису могла увійти до його знакової системи. Дано символічну інтерпретацію "Чорного квадрата", трактованого його автором як Ікона нового часу.

Засобами живопису Малевич створював космічний простір, щоб людина могла спрямувати свій дух вгору. Мистецтво художника набуло магічних функцій. Малевич інтуїтивно прийшов до створення в картині структури світу, а не його предметної оболонки. Митець створив нову систему художньо-образного мислення, яка має підґрунтя в давньоруській культурі й народній творчості.

НА ЗАХИСТ ВІНОСЯТЬСЯ ТАКІ ОСНОВНІ ВИСНОВКИ ДИСЕРТАЦІЇ:

У мистецтві українського та російського модерну й авангарду очевидна нова (стосовно попереднього періоду) функція мистецтва - розбудова життя шляхом відтворення сакральності. Звідси теургічна роль митця;

мистецтво модерну й авангарду йшло від синкретизму - через аналіз - до початків синтезу. Національний стиль вироблявся на основі сакральності. У пошуках опори в усвідомленні національного стилю живописці зверта-

ються до традиції мистецтва Давньої Русі, яка має утрачену цілісність світосприйняття (і відповідно стилю);

- мистецтво к. ХІХ - поч. ХХ в. має чітке естетичне спрямування до відтворення через мистецтво розірваних зв'язків, до відтворення цілісного світосприйняття, власного національній культурі Давньої Русі - як православної, так і язичницької. Звідси виникнення неоміфологізму й нової сакральної спрямованості пророчої діяльності митців, котрі сприймали власну художню діяльність як космічно значиму місію; -

- робота в храмах художників модерну надала нового космічного масштабу їх станковій творчості, привела до змін художніх засобів вираження;

- просторово-часова система живопису модерну й авангарду принципово відмінна від чуттєвого "подвоєння" світу художників, які ґрунтуються на позитивістській системі. Вона докорінно споріднена з символічною системою національної стародавньої культури;

- художники авангарду суб'єктивно маніфестували розрив з традицією, а об'єктивно ґрунтувалися на глибиннішій традиції та виводили її на новий рівень;

- основа взаємозв'язку - сакральне спрямування творчості, прагнення втілити в живопису духовність;

- історично-часова дистанція дає нам можливість побачити лінію спадкоємності за допомогою архетипів (символів, образів). Модерн і авангард мають спільну символічну основу. Митці прагнуть виразити вічне за допомогою першообразів, які вже знайшли втілення в національній культурі Давньої Русі;

- символи модерну індивідуальні й "закодовані", але

розуміння витоків творчості досліджуваних нами художників, їх глибинний зв'язок з сакральною живописною традицією (багато хто з них працював у храмах) дає ключі до сприйняття їх творів. Символи модерну фігуративні: Матір світу, Дерево життя, Жертва, Царство Боже як Новий Єрусалім та ін. Авангард в основі також має першообрази загального значення: райдуга, гора, кристал, роза, та ін. Але вони позбавлені чіткості й заглиблені в "нову гармонію" дисонансів трагічного початку ХХ ст.;

- важливо відзначити, що художників українського та російського авангарду (Врубель, Малевич, Татлін та ін.) відрізняло від західноєвропейських устремління до богоподібності, а не богоборства;

- українському національному живописному стилю, зорієнтованому на фольклорне начало, властива більша художня образність. російський модерн більш тяжіє до західноєвропейської художньої школи;

- у творчості досліджуваних нами художників інтерес до мистецтва Давньої Русі співіснує поряд з увагою до народної традиції, котра несе в собі глибинні пласти культурної пам'яті. Звернення неопримітивістів, модерністів, та й таких традиційних реалістів як Васнецов і Нестеров, до первісної культури було цілком закономірним. А звернувшись до неї, вони раніш чи пізніш мали "відкрити" характерний для первісної культури "беспредметний живопис", який у вигляді різноманітних безтілесних ліній та символів покриває стіни цих древніх святилищ. Традиції таких зображень перейшли в християнську культуру, а також збереглися в народній культурі (зокрема, в орнаменті). Але від стародавніх часів український та

російський авангард вперше спромігся зробити їх предметом високого мистецтва.

Гадаємо, що маємо право зробити висновок: приклад українського та російського абстракціонізму поч. XX ст. засвідчує кровний зв'язок реалістичного й абстрактного напрямків у живопису. Перший є безперечною основою та сховищем художніх традицій, але другий здійснює болісні, однак необхідні прориви до нових рубежів сприйняття й художнього осмислення буття - беручи на себе функції пізнання у ті моменти, коли це не здатне зробити понятійне мислення та реалізм, що тяжіє до нього.

Цей приклад свідчить, що абстракціонізм початку XX ст. не був якимось винятком з загального руху діалектичного розвитку культури. Подібно до періодичних проявів "абстракціонізму" в доісторичному минулому (та пов'язаної із ним коренями середньовічної Русі), український та російський абстракціонізм пройшов шлях - дуже стислий - від безперечного реалізму (В. Васнецов, М. Нестеров, ранній М. Врубель) - крізь все більше насичення його символікою (М. Врубель, М. Бойчук, М. Періх, П. Кузнецов, К. Петров-Водкін) та ламання його форм (К. Петров-Водкін, О. Шевченко, А. Лентулов, О. Екстер, М. Ларіонов, Н. Гончарова) - до безперечного ж абстракціонізму (Н. Гончарова, М. Ларіонов, О. Шевченко, О. Екстер, П. Філонов, К. Малевич, В. Кандинський, В. Татлін).

Початкові різновиди абстракціонізму - супрематизм, контррельєфи - закономірно увійшли в практику нашого технічно оснащеного світу. Вони лягли в основу виробничої та іншої психології, архітектури, дизайну.

Абстракціонізм здійснив те, що виявилось не под силу реалістичному напрямку мистецтва: олюднив промислові матеріали й технічні діяння, допоміг людині адаптуватися в космічних масштабах простору й часу. І важливе значення в становленні нового напрямку мистецтва ХХ ст. мало відродження традицій давньоруського мистецтва.

**ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ
ВІДОБРАЖЕНО В ТАКИХ ПУБЛІКАЦІЯХ:**

1. У пошуках вічного (Духовна спадщина мистецтва Київської Русі в живопису модерну): Монографія - Південноукраїнський педагогічний ун-т. - Одеса, 1996.- 218 с. Деп. в ДНТБ України. 22. 07. 96. - № 1603.- Ук. 96.

2. Духовний спадок язичництва й православ'я Давньої Русі ^{в живопису авангарду} / / Монографія.- Південноукраїнський педагогічний ун-т. - Одеса, 1996.- 141 с. Деп. в ДНТБ України. 22. 07. 96. - № 1602.- Ук. 96.

3. К.С.Петров-Водкин и традиции древнерусской живописи // Творчество.- 1978.- № 11.- С. 10-11.(0,4 д.а.).

4. Значение Овручских росписей в творческом самоопределении К.С. Петрова-Водкина // Панорама искусств'5.- 1982. - С. 217-221 (0,6 д.а.).

5. Героический мир К.С.Петрова-Водкина // Художник. - 1978.- № 11.- С. 14-19 (0,8 д.а.)

6. К проблеме национальных истоков в русской живописи конца XIX-начала XX века // Советское искусствознание' 27. - М., 1991.- С. 156-182 (1,5 д.а.).

7. Применение метода сравнительного анализа в лекциях по истории искусства // Всесоюзный семинар зав. кафедрами изо. искусства. Ростов-на-Дону, 1989.- С.83-87.

8. Традиции древнерусского искусства в творчестве

К.Малевица // Чтения Матвейса. Музей Т.Залкална.- Рига, 1992.- С. 11-14.

9. К проблеме традиций и новаторства в живописи конца XIX-начала XX века // Материалы республиканской научно-практической конференции по проблемам эстетического воспитания и художественного образования.- Выпуск II.- Одесса, 1992.- С.75-77.

10. Духовность в беспредметной живописи Василия Кандинского. (Традиций и новаторств в живописи конца XIX -начала XX века) // Проблемы и опыт художественного образования и эстетического воспитания.- Выпуск 2.- Одесса, 1993.- С. 174-292 (1,5 д.а.).

11. О сути и перспективах абстракционизма.- Международная конференция "Поэтика авангарда". - Тамбов, 1993.- С. 27-29 (0,2 д.а)

12. Антитеза Запад-Восток в живописи конца XIX-начала XX вв. // Республиканская научно-практическая конференция по проблемам художественного и эстетического воспитания.- Одесса, 1990.- С. 81-83.

13. Традиции древнерусского искусства в творчестве Н.Гончаровой и М.Ларионова. // Материалы международной конференции "Русский авангард в кругу европейской культуры".-М., 1993.- РАН, ГТГ.- 1993.- С. 34-36.

14. Конструктивизм В.Татлина и живописные архитектурники Л.Поповой как художественные методы искусства авангарда. (К проблеме самоопределения славянского искусства начала XX века) // Проблемы и опыт художественного образования и эстетического воспитания. Выпуск 3.- Одесса, 1995.- С. 165-178 (0,6 д.а.).

15. Васнецов у Києві // Український Світ. - 1993.- № 1-2.- С. 26-27 (0,4 д.а.).

16. Авангард и древнерусское искусство (Казимир Малевич). - Материалы международной конференции "Искусство авангарда - язык мирового общения". - Уфа, 1993. - С.150 -175 (1,6 д.а.).

17. Сучасна волинська ікона // Матеріали наукової конференції, присвяченої 90-річчю П.М.Жолтовського: Волинська ікона. Питання, дослідження та реставрації. - Луцьк, 1994.- С. 56-59 (0,3 д.а.)

18. Символическое пространство мозаики Н.К.Рериха "Спас Нерукотворный и князья святые" (южный портал Троицкого собора Почаевской лавры) // Матеріали міжнародної конференції: "Михайло Андрієнко і європейське мистецтво ХХ ст.". Херсон-Київ, 1996.-С. 57-69 (0,6 д.а.).

19. Образ Древа життя і Матері Світу в творчості М. Рериха та М.Бойчука // Матеріали міжнародної конференції "Ігор Стравінський та Україна.- Луцьк-Київ, 1994. - С.114-121 (0,4 д.а.)

20. Петров-Водкин и древнерусская живопись // Вопросы искусствоведения 1-2/ 95.- М., 1995.- С. 382-407 (1,5 д.а.)

21. Мотив радуги в древнерусском храме и живописи В.Кандинского // Материалы конференции "Космос в древнерусской иконе". Челябинск, 1996. - С. 12-19 (0,3 д.а.).

22. Живопись авангарда и искусство Древней Руси // Международная конференция "Артринок-96 та сучасне мистецтво".- Київ, 1996.- С. 7-8.

23. Живопись авангарда и искусство Древней Руси (Компаративный метод в изучении традиций и новаторства в живописи) // Матеріали науково-методичної

конференції "Нові технології навчання".- Одеса, 1996. - С. 148-149 (0,1 д.а.).

24. Духовное пространство живописи М.А.Врубеля // Матеріали науково-методичної всеукраїнської конференції "Проблеми і досвід художньої освіти та виховання".- Одеса, 1995. - С. 44-45.

25. В аурі вічності // Українська культура.- 1995.- № 5-6.- С. 18-19.

26. До істини - тільки через любов! // Український світ.-Релікти культури.- 1995.- № 7-12.- С.46-48.

27. Шлях до гармонії // Українська культура.-1996.- № 6.- С. 22-23.

Тарасенко О.А. Проблема национального стиля в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца 19- начала 20 века).

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17. 00. 05 - Изобразительное искусство. Львовская академия искусств, 1996.

Основные положения диссертации раскрыты в трех главах, состоящих из двенадцати разделов, и изложены в представленных научных публикациях. Текст прошел апробацию на международных конференциях в ряде стран, в т.ч. в Украине, России, Чехии, Финляндии, Хорватии, Голландии, а также при чтении курса истории украинского и русского искусства конца XIX-начала XX вв. на художественно-графическом факультете Южноукраинского педагогического университета в г.Одессе. Исследуется проблема национального стиля в творчестве ведущих украинских и русских художников модерна и авангарда. Показана глубинная взаимосвязь духовной традиции искусства Древней Руси с новаторскими поисками художественно-образного языка модерна и авангарда. Прослежен путь художников изучаемого периода от синкретизма - через анализ - к началам синтеза.

Olga A. Tarasenko. Problems of National Style in Modernistic and Avanguard Painting. (Ukrainian and Russian Artists of End of 19th - Beginning of 20th Century)

Theses for the scientific Degree of the Doctor of Art History. Speciality 17. 00. 05. - Fine Arts. Lvov Academy of Arts. 1996.

The main ideas of the theses are dealt with in the three chapters consisting of 12 sections and are reflected in the presented scientific publications.. Approbation of the text took place at conferences in a number of countries such as Ukraine, Russia, Chekh Republic, Finland, Chroatia, Netherlands as well as in the process of teaching the course of history of Ukrainian and Russian end of 19th - beginning of 20th century Art at the Department of Painting and Engraving of the Odessa South Region Ukrainian Pedegogical University. The subject of research here is the problem of national style in the work of most promonent Ukrainian and Russian artists of modernism and avanguard. The researcher shows deep interrelation of spiritual tradition of Ancient Russ art and search for innovation and new forms of images and characters of modernistic and avanguard art. and observes artistic way of painters of the period under study from syncretism - through analysis - to the emergence of synthesis.

The key words are : spirit, image, symbol, intuition, harmony, space, time.

Ключевые слова: духовность, образ, символ, интуиция, гармония, пространство, время.

438 216

АВ 36.339

Сдано в набор 2.11.96. Подписано в печать 5.11.96.
Формат 60x84 1/16. Гарнитура "Балтика". Печать офсет-
ная. Усл. печ. л. 2.0. Тираж 100 экз. Зак. № 5571.

АО "Одесская книжная фабрика", Одесса-8,
ул.Колонтаевская, 24