DOI 10.33625/2409-2347-2019-1-74-77

Соколюк Л. Д.

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ АВАНГАРДНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПОШУКІВ (ПЕРША ТРЕТИНА XX СТОЛІТТЯ)

Мудрак Мирослава М. «Нова ґенерація» і мистецький модернізм в Україні [Текст] : монографія / Мирослава М. Мудрак ; переклад з англ. Галина Яворська. — К. : Родовід, 2018. — 352 с. — ISBN 978-966-7845-98-8.

Mudrak, M. (2018). 'Nova Generatsia' i mystetskyi modernism v Ukraini [The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine]. H. Iavorska (trans). Kyiv : Rodovid. (In Ukrainian)

З того часу як професор Університету штату Огайо Мирослава Мудрак зосередила свою дослідницьку увагу на українському модерному мистецтві, минуло більш як сорок років. У самій Україні ще в другій половині 1970-х років цей зріз національної культури перебував під пильною увагою ідеологічних органів тоталітарної держави, а творча інтелігенція все ще була зобов'язана сприймати український модернізм лише як «формалізм» і «буржуазний націоналізм», тобто рудименти сталінської доби ще далеко не зникли. Відхід від цих догм продовжував трактуватись відповідними органами як злочин. Викладачі мистецьких навчальних закладів України у своїх робочих планах обов'язково повинні були вносити пункт «Критика українського буржуазного націоналізму». За зв'язок з українською діаспорою щонайменш можна було поплатитися роботою. Тому цілком зрозуміло, чому харківський авангардист Борис Косарев, безпосередній активний учасник модерністського руху в Харкові першої третини XX ст., якому 1978 року було вже за вісімдесят, нікому в Харківському худпромі *, де він на той час викладав, про зустріч із п. Мирославою Мудрак не розповідав. Та що казати про Косарева: учень бойчукіста Івана Падалки Михайло Зубар до кінця перебував під пильним наглядом КДБ, навіть дружині не міг розповідати про свою ранню творчість на засадах бойчукізму. Це було просто небезпечно.

Те, що п. Мудрак вдалося ще 1977 року зустрітися на радянських тоді теренах із колишніми активними діячами українського модернізму 1920-х — початку 1930-х років, на той час іще живими, зокрема Б. Косаревим у Харкові та М. Синяковою й О. Павленко в Москві, скористатись їхніми архівами, провести інтерв'ю з ними і доньками М. Семенка й О. Богомазова, певною мірою ознайомитися з уцілілими мистецькими творами з приватних колекцій і з Державного музею українського образотворчого мистецтва ** в Києві й отримати інші важливі свідчення, — подія надзвичайного значення для подальших успішних студій дослідниці з мистецького модернізму в Україні доби національного відродження, розстріляного за сталінських часів. А в Україні й за сорок років потому історія цього мистецького руху залишалася перекрученою, спаплюженою, знеціненою, документи ж, періодика, будь-які матеріали про це явище знаходились у спецсховищах і дослідники просто не мали до них доступу. Тим часом публікації про український мистецький модернізм виходили з-під пера п. Мирослави Мудрак у Сполучених Штатах на початку 1980-х, зокрема її монографія англійською мовою — яка лише нещодавно перекладена українською і якій присвячена ця рецензія.

Зі здобуттям Україною незалежності 1991 року все більше з'являється інформації про наукову творчість представників української діаспори, часто вимушених емігрантів. Стає відомим, що в цивілізованому світі тема українського авангарду не втрачає актуальності, сам термін введено у вжиток паризьким мистецтвознавцем А. Наковим, наукові пошуки з цієї проблеми ведуть подружжя В. і Ж. Маркаде у Франції, а також Дж. Боулт і М. Мудрак у США [1]. Поступово починає змінюватись і наукова атмосфера в Україні. Важливу роль у розвитку науки про український футуризм відіграла присвячена цій темі й перекладена українською з англійської мови книга канадського вченого О. Ільницького [2], що вийшла друком 2003 року.

Книги Олега Ільницького і Мирослави Мудрак начебто, на перший погляд, присвячені одній

---

* Так коротко називали тоді Харківський державний художньо-промисловий інститут. Нині це Харківська державна академія дизайну і мистецтв.

** Від 1994 року — Національний художній музей України.

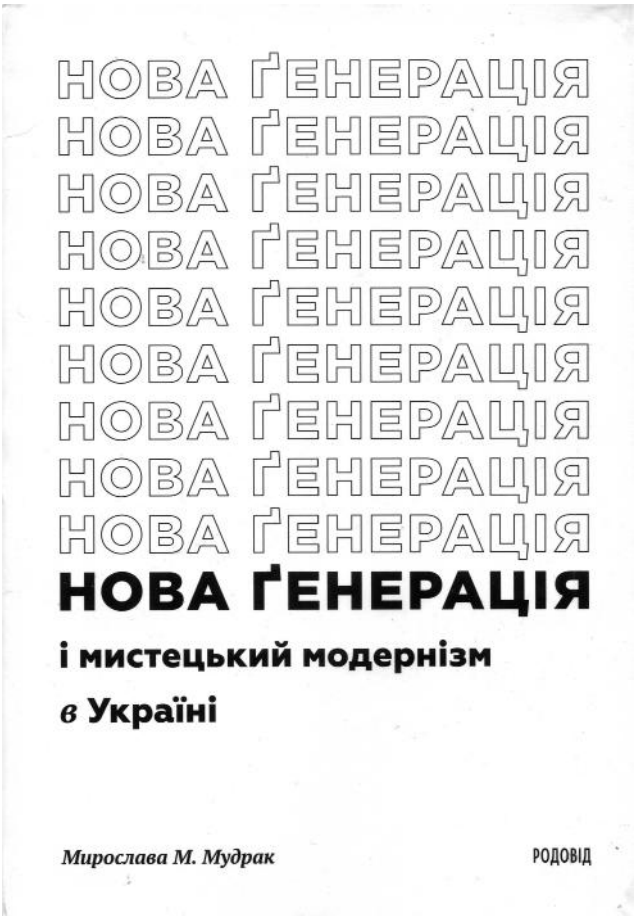
[1] Український авангард 1910–1930 років : альбом / авт.-упор. Д. О. Горбачов. К. : Мистецтво, 1996. С. 1.

[2] Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / [пер. з англ. Р. Тхорук]. Львів : Літопис, 2003. 456 с.

проблемі. Утім, вони кардинально різняться: перший фокусує увагу на футуризмі як літературному явищі, авторка ж нещодавно виданої в Україні монографії хоч і обирає так само своїм головним героєм панфутуриста Михайля Семенка, але досліджує український футуризм як явище мистецьке, синтетичне і в порівнянні з модерними художніми процесами, що розгорталися в тогочасному європейському мистецтві.

Розпочинаючи родовід українського модернізму від ранніх виступів київських авангардистів на влаштованій ними виставці «Ланка» (1908), не обійшовши увагою харківську «Спілку семи» й одеські «Салони» Іздебського, авторка, утім, віддає перевагу в розвитку української модерністської культури М. Семенку з його нестримною енергією, бурхливою вдачею, з його реалізованим наприкінці 1920-х проектом часопису «Нова ґенерація», що став «кульмінаційною точкою панфутуризму, найрадикальнішим напрямом українського авангарду» [3]. Уперше саме в книзі п. Мудрак прозвучала думка, що М. Семенко — не лише поет-футурист, як його понині заведено сприймати в Україні, бо його діяльність у видавничій справі допомогла сформувати й об'єднати на платформі «Нової ґенерації» ультраліві напрямки у всіх сферах української художньої культури: мистецтві живопису, театрі, кіно, фотографії. І цю свою позицію авторка доводить впевнено, аргументовано, крок за кроком, проводячи безліч паралелей, порівнянь, до того ж володіючи широкими знаннями не лише з історії європейського модернізму, але і його теоретичного підґрунтя.

Для глибшого розуміння особливостей українського панфутуризму надзвичайно значущими є спостереження авторки щодо зв'язків з європейським світом, де авангардний рух став справжнім мейнстримом у мистецтві — й не лише у першій третині XX століття. У книзі наводяться все нові й нові факти, що свідчать про відверті заяви Семенка у своїх ранніх виступах щодо схожості цілей з італійськими футуристами, водночас російські авангардисти заперечували такий зв'язок, наголошуючи на своїй окремішності. Утім, справжнього міжнародного діапазону досягла «Нова ґенерація», в якій друкувалися переклади з іноземних часописів, подавалась інформація про найновіші культурно-мистецькі віяння в європейських країнах, публікувалися статті найвидатніших представників тогочасного європейського авангарду (Жоржа Брака, Ганса Арпа, Хуана Ґріса, Отто Дікса, Пауля Клеє та ін.), перші українські переклади мистецько-критичних статей Гійома Аполлінера, статті про фотографію одного з видатних діячів «Баугаузу» Ласла Мохой-Надя і багато-багато ін-



шого про цінний досвід у новітніх досягненнях європейського модернізму.

Підкреслюючи європейськість часопису «Нова ґенерація», п. Мудрак не оминає увагою і його головного конкурента — харківський «Авангард», очолений літератором-конструктивістом Валер'яном Поліщуком. На її думку, це видання, «незважаючи на його наполеонівські плани щодо інтернаціоналізму» [4], було, можливо, більш провінційним. Разом з тим авторка вважає, що у порівнянні з «раціональністю та квазінауковістю руху панфутуристів» представники «Авангарду» дотримувалися «дуже людяної органічної орієнтації» [5], і як приклад наводить мистецькі твори художника цього часопису Василя Єрмілова — два портрети, виконані у твердих індустріальних матеріалах (залізо, кована мідь, дерево тощо), наголошуючи при цьому, що це не просто формальні експерименти, а й демонстрація внутрішньої драми людини індустріальної доби.

Цікаві думки, важливі для сучасного українського мистецтвознавства, висловлює американська дослідниця і при аналізі спрямованості київського «Авангарду-Альманаху», започаткованого 1930 року панфутуристом Гео Шкурупієм. У новоствореному часопису, вважає авторка, конструктивізм зливався з «Новою речевістю», що відповідало духові німецького мистецтва тієї доби, а на його

[3] Мудрак Мирослава М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні : монографія. К. : Родовід, 2018. С. 19.

[4] Там само. С. 76.

[5] Там само. С. 72.

сторінках з'явилися твори студентів Київського художнього інституту, у філософії якого щодо підготовки мистецьких кадрів стосовно відповідності новітнім досягненням європейського художньо-культурного руху панфутуристи вбачали духовну близькість. А їх друкований орган «Нова ґенерація», як цілком справедливо резюмує авторка, залишався «останнім форпостом у боротьбі проти різкого втручання партії у справи мистецтва» [6]. Своєрідним осередком фахової підготовки художників з орієнтацією на європейські досягнення був і КХІ аж до його примусової реорганізації спеціальною комісією, направленою з Москви 1934 року. Невипадково в ньому продовжив викладання Казимир Малевич, переїхавши до Києва з російської столиці після повернення з Німеччини 1927 року. А панфутуристські часописи «Нова ґенерація» і «Авангард-Альманах» виявились останнім видавничим притулком у державі з міцніючою тоталітарною системою, де засновник супрематизму зміг розмістити дванадцять своїх статей, що не втрачають своєї життєвої сили й сьогодні.

Розглянувши історію розвитку українського футуризму від перших виступів його представників до переборення межі між футуризмом і конструктивізмом, Мирослава Мудрак переходить до безпосереднього аналізу лівих мистецьких напрямів, що виникали на початку XX століття в основних художніх центрах України, якими були Київ, Харків і Одеса. Розпочавши з Харкова, дослідниця справедливо підкреслює визначну роль приватної школи малювання Марії Раєвської-Іванової в поширенні в місті мистецької освіти. Утім, відсутність доступних для іноземних дослідників спеціальних видань, присвячених цій подвижниці, стала на заваді більш глибокої оцінки її діяльності ***.

Найголовніша заслуга засновниці цієї школи полягала в тому, що на теренах України це була єдина школа художньо-промислового профілю, котра відповідала такому, який поширювався в Європі, типу художньої освіти, народжуваної в контексті європейського руху мистецтв і ремесел. Сама Раєвська-Іванова професійну освіту отримала в Дрездені (Німеччина), була по-європейському освіченою людиною, а в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв лише склала необхідні іспити й отримала диплом, що надавав право відкрити художню школу. Після втрати мисткинею зору і перепідпорядкування заснованої нею школи Петербурзькій академії, художньо-промисловий напрямок цього мистецького закладу в Харкові було втрачено. Але проєвропейський дух художньої освіти зберігався в художньо-ремісничій навчальній майстерні декоративного живопису Ладіслава Тракала, а також у «Художньому цеху» при Харківському художньому училищі, згадуваних у книзі американської дослідниці. Усе це є ланками одного ланцюга, певної освітньої системи, закладеної Раєвською-Івановою, що врешті-решт і стало живильним ґрунтом для авангардних виступів нової ґенерації харківських мистців, які прозвучали вже у кінці 1910-х. Їхні імена авторка називає — Борис Косарев, Володимир Бобрицький, Болеслав Цибіс, Георгій Цапок та ін. Саме завдяки особливостям художньої освіти в тодішньому Харкові, що забезпечила вихід за межі суто станкових форм, молоді мистці змогли заявити про себе у стінному розписі, прикладній графіці, театральній декорації тощо. І навряд чи до цього мав відношення тодішній директор Харківського художнього училища Олександр Любимов — учень і послідовник Іллі Рєпіна.

Аналізуючи пошук українськими мистцями власної сучасної художньої мови, співзвучної новітнім художнім тенденціям у світі, авторка найбільше уваги приділяє харківському колу авангардистів — членам художнього угруповання «Союз семи». Звичайно, на кінець 1970-х їхня творча діяльність з відомих причин в українському мистецтвознавстві залишалася зовсім недослідженою. Однак і монографія п. Мудрак, де це явище розглянуто, була видана в той період за межами України і залишалася недоступною для українських істориків мистецтва. На сьогодні українська мистецтвознавча наука вже має низку фундаментальних видань, присвячених окремим явищам українського авангарду взагалі і, зокрема, харківській «Сімці». Як і монографія американської дослідниці, нині випущена в Україні, вони стануть надійним фундаментом при створенні сучасного ґрунтовного й цілісного дослідження про український авангард. Тож, на наш погляд, добре було б у посиланнях до нинішньої монографії Мирослави Мудрак додати ці видання [7].

Розгортаючи картину модернізації української художньої культури в перше 10-ліття XX

[6] Там само. С. 90.

*** Захищена Л. Д. Соколюк 1987 року кандидатська дисертація «К истории художественной жизни Харькова. Эволюция харьковской художественной школы во второй половине XVIII — начале XX века» (Ленінград, 1987), в якій уперше школа М. Д. Раєвської-Іванової розглядається як художньо-промисловий навчальний заклад, нині знаходиться за межами України і залишається малодоступною для дослідників, а спеціальна монографія вказаного автора «Школа Раєвської-Іванової. Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX — початок XX ст.)» ще не вийшла друком.

[7] Кара-Васильєва Т. Відроджені шедеври : книга-альбом / Т. Кара-Васильєва, Г. Коваленко. К. : Новий друк, 2009. 88 с. ISBN 979-966-8527-76-0 ; Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. К. : Грані-Т, 2006. 240 с. ISBN 966-2923-14-4 ; Павлова Т. Мистці українського авангарду в Харкові. Х. : Графпром, 2015. 474 с. ; Павлова Т. Борис Косарев. 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото / Т. Павлова, В. Чечик. К. : Родовід, 2009. 288 с. ; Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы / Л. Л. Савицкая ; Национальный технический ун-т «ХПИ». Х. : ТО «Эксклюзив», 2003. 468 с. ISBN 966-8204-09-3 ; Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Х. : Савчук О. О. [вид.], 2014. 386 с. ISBN 978-966-2562-50-7.

століття, авторка, окрім членів харківського угруповання «Союз семи», аналізує і творчість їхніх сучасників, що зосередилися на формалістичних експериментах у межах авангардного трикутника Київ — Харків — Одеса. Гадаю, що тоді, на початку 1980-х, п. Мирослава Мудрак уперше оприлюднила свої дослідження стосовно українського примітивізму у творчості Марії Синякової та Тимка Бойчука, нової футуристської живописної лексики Олександра Богомазова і живописної текстури Олександри Екстер, про колоритні мистецькі об'єднання («Ланка», «Кільце») і їхні виставки у Києві, про резонансні виставки нового мистецтва в одеських «Салонах» Іздебського. Безумовно, авторка має рацію, пишучи, що свою роль у поширенні модерністських віянь відіграв і студійний рух, який розгортався в українських художніх центрах. Шкода лише, що чимало ілюстрацій, уперше наведених п. Мирославою Мудрак, які суттєво доповнюють науково-мистецтвознавчий зміст монографії, подано розміром як сірникова коробочка.

Шлях, пройдений українським авангардом від футуризму до конструктивізму, висвітлюється в книзі всебічно, у різних ракурсах, до дослідження долучаються матеріали про діяльність майстрів образотворчої сфери в період агітмасової пропаганди на початку 1920-х, про діяльність українських мистецьких об'єднань, їхні виставки, поки природній процес розвитку авангардного руху в країні з міцніючою тоталітарною системою не було насильно перервано сталінською ідеологічною машиною. Конструктивізм став останньою віхою в українському авангардному мистецтві, а найбільш конструктивістським містом в Україні, цілком закономірно, став промисловий Харків — тодішня столиця республіки, де працювали такі видатні представники українського конструктивізму, як Василь Єрмілов, Борис Косарев, Олександр Хвостенко-Хвостов, Анатоль Петрицький, Вадим Меллер та ін.

Окремо п. Мирослава Мудрак зупиняється на ролі та значенні журналу «Нова ґенерація», який залишається уцілілим документом свого часу і наочно демонструє неповторність українського модернізму, щирі прагнення українських панфутуристів модерного культурного майбутнього України. Поезомалярство Михайля Семенка 1920-х стало прелюдією до створення сучасного типографського дизайну, що відбулося на сторінках «Нової ґенерації» і виявлялося у використанні шрифтів без засічок, зверненні до фотомеханічного процесу у верстці, заміні словесних виразів фотографіями, об'єднаними з текстом, зменшенні поля і берегів. Верстка сторінок здійснювалась на засадах простої геометрії. Чіткий конструктивістський стиль, який відчувався на кожній сторінці «Нової ґенерації», свідчив про спільність із передовими методами в поліграфії, що їх застосовували тодішні європейські майстри нового типографського друку Ян Чіхольд, Ласло Мохой-Надь та Байєр. Головним графічним чинником в оформленні журналу як мистецького видання на нових модерних засадах став шрифт, над розробкою якого чи не найактивніше працював один із художників видання — Анатоль Петрицький.

Риси конструктивістської естетики авторка виявляє й у фотографіях Дана Сотника, розміщених у журналі, з їхніми світло-темнуватими контрастами й нахиленими вгору перспективами, простотою і лаконічністю форми. І особливо важливо те, що вони сусідили з творами майстрів фотомистецтва зі світовим реноме, котрі друкувались на сторінках журналу, з кадрами тогочасних фотографів-кінематографістів. І «Нова ґенерація» відкривала канал для безпосереднього знайомства з європейським експериментальним кіно, надавала можливість і українським модерністам цієї сфери творчості оприлюднювати свої здобутки. А жвавий обмін ідеями на сторінках журналу між представниками різних сфер художньої творчості — літераторами, художниками, фотомистцями, кінорежисерами, сценографами, архітекторами тощо — торував шлях до всеосяжного універсалізму, до якого прагнув увесь модернізм. Сам журнал став своєрідною трибуною для поширення новітніх ідей, спрямованих на модернізацію всієї української художньої культури, які багато в чому збігалися з модерними європейськими починаннями, зберігаючи самобутність українського національного бачення.

І на останнє. Хоч монографія Мирослави Мудрак з'явилася в Україні нещодавно і минуло більше тридцяти років після видання цієї роботи у США, вона не застаріла, не втратила свого значення, бо є першим цілісним дослідженням українського авангарду, що їх нам іще бракує. Приваблює і обраний тон викладення матеріалу — спокійний, виважений, за яким відчувається вміння науковця розпізнавати глибинний духовний зміст мистецтва та його історичну обумовленість. Утім, ця монографія ще не охоплює все українське авангардне мистецтво. Поза увагою дослідниці залишилася західна частина України, що на той період входила до складу Польщі, але тамтешні мистці досить активно включилися в процес модернізації і в цьому регіоні. До речі, там розгорнув бурхливу діяльність Павло Ковжун — спільник Михайля Семенка у перших футуристичних виступах у Східній Україні, до своєї еміграції до Львова. Отже, є над чим працювати далі. А нині хочеться висловити надію, що вихід у світ українською мовою монографії п. Мирослави Мудрак «"Нова ґенерація" і мистецький модернізм в Україні» буде гідно оцінений читачем і стане ще одним важливим внеском у дослідження білих плям історії українського мистецтва XX ст.