

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2020.3.2.11>

АВАНГАРД І РЕВОЛЮЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1910–1930-Х РОКІВ

Анна Пузиркова

здобувач кафедри теорії і історії мистецтв

*Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (Київ, Україна),
завідувач науково-дослідного відділу по вивченню життя і творчості Михайла Старицького
Музею видатних діячів української культури (Київ, Україна)
ORCID ID: 0000-0001-8183-7731*

Анотація. Унікальний період кінця 1910-х – початку 1930-х років в українському та європейському мистецтві став часом карколомних мистецьких революційних зрушень, які остаточно змінили парадигму розвитку мистецтва. Але ця мистецька революція була виражена в різний спосіб. У публікації методом порівняльного та системно-структурного аналізу досліджуються характеристики революційного мистецтва кінця 1910-х – початку 1930-х років на прикладі українського авангардного мистецтва пореволюційного періоду та європейських художніх рухів відповідного періоду. Передусім, європейського дадаїзму. Результати дослідження свідчать: як принципові розбіжності революційних мистецьких напрямів в Європі та радянській Україні, зумовлених історичним контекстом, так і їхні спільні риси в різний спосіб спрямовані на соціальну перебудову суспільства. Незважаючи на активний бурхливий розвиток 1920-х років, українське революційне мистецтво, що акумулювало в собі агітпроп, авангардні пошуки кубофутуристів, супрематистів та конструктивістів, а також і пошуки митців бойчукістів, в період 1930-х років припиняє свій розвиток під тиском державної політики, в той час як дадаїстський рух – найрадикальніший взірець європейського модернізму та принципово лівий рух – вичерпав себе самостійно. Тим не менш можна зробити висновок, що навіть за сприятливих історичних обставин українське мистецтво не могло піти типовим дадаїстським чи сюрреалістичним шляхом через принципову різницю свого суспільно-етичного спрямування. Отже, зазначені європейські рухи представлені в українському мистецтві мінімально. Перспективними у цьому контексті залишаються дослідження окремих мотивів дадаїзму та сюрреалізму в українському мистецтві авангардного періоду.

Ключові слова: революційний авангард, ліве мистецтво, конструктивізм, дадаїзм.

AVANT-GARDE AND REVOLUTION IN UKRAINIAN AND EUROPEAN ART IN THE 1910S–1930S

Anna Puzyrkova

Applicant at the Department of Theory and History of Art

National Academy of Fine Arts and Architecture (Kyiv, Ukraine),

Head of the Department for the Study of Life and Work of Mykhailo Staritsky

Museum of Outstanding Figures of Ukrainian Culture (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0001-8183-7731

Abstract. The unique period from the late 1910s until the early 1930s became the time of groundbreaking artistic revolutionary changes that finally changed the paradigm of art development in both Ukraine and Europe. However, that revolution was manifested in different ways. Using the comparative, systematic and structural analysis methods, the article presents the characteristics of revolutionary art of the period from the late 1910s until the early 1930s in the context of Ukrainian avant-garde art of the post-revolutionary period and European artistic movements of the same time. Special attention was given to European Dadaism. The results of the study revealed both the fundamental differences between the revolutionary and artistic trends in Europe and Soviet Ukraine caused by the historical context and their common features in different ways aimed at the social restructuring of society. Despite its active and rapid development in the 1920s, in the 1930s Ukrainian revolutionary art, which accumulated agitprop, the avant-garde search of Kubofuturists, Suprematists and constructivists, as well as the search of the boichukists, ceased its development under the pressure of state policy, while the Dadaist movement, the most radical example of European modernism and a fundamentally left-wing movement, had independently exhausted itself. However, the study allows for the conclusion that even under favourable historical circumstances Ukrainian art would not have been able to follow the typical Dadaist or surrealist path due to the fundamental difference of its socio-ethical orientation. Therefore, these European movements are minimally represented in Ukrainian art. In this context, the study of separate motives of Dadaism and Surrealism in Ukrainian avant-garde art remains promising.

Key words: revolutionary avant-garde, leftist art, constructivism, Dadaism.

AWANGARDA I REWOLUCJA W SZTUCE UKRAIŃSKIEJ I EUROPEJSKIEJ W LATACH 1910-1930

Anna Puzyrkova

studentka Katedry Teorii i Historii Sztuki

*Narodowej Akademii Sztuk Pięknych i Architektury (Kijów, Ukraina),
kierownik Zakładu Badań nad Życiem i Twórczością Mychajła Staryckiego
Muzeum Wybitnych Postaci Kultury Ukraińskiej (Kijów, Ukraina)
ORCID ID: 0000-0001-8183-7731*

Adnotacja. Wyjątkowy okres końca 1910 – początku 1930 roku w sztuce ukraińskiej i europejskiej był czasem oszałamiających artystycznych rewolucyjnych zmian, które ostatecznie zmieniły paradygmat rozwoju sztuki. Ale ta rewolucja artystyczna została wyrażona na wiele sposobów. Publikacja na podstawie metody analizy porównawczej i systemowo-strukturalnej bada cechy sztuki rewolucyjnej końca 1910 – początku 1930 roku na przykładzie ukraińskiej sztuki awangardowej okresu porewolucyjnego i europejskich ruchów artystycznych danego okresu. Przede wszystkim dadaizmu europejskiego. Zgodnie z wynikami badań ujawniono zarówno zasadnicze różnice rewolucyjnych kierunków artystycznych w Europie jak i w sowieckiej Ukrainie, ze względu na kontekst historyczny, jak i ich wspólne cechy, w różny sposób ukierunkowane na społeczną restrukturyzację społeczeństwa. Pomimo aktywnego gwałtownego rozwoju 1920 roku, ukraińska sztuka rewolucyjna, która zgromadziła agitprop, awangardowe poszukiwania kubofuturystów, suprematystów i konstruktywistów, a także poszukiwania artystów bojcukistów, w okresie lat 1930 zaprzestała rozwoju pod presją polityki publicznej, a ruch dadaistyczny – najbardziej radykalny wzór europejskiego modernizmu i ruch zasadniczo lewicowy, wyczerpał się sam. Jednak w trakcie badań można stwierdzić, że nawet w sprzyjających okolicznościach historycznych ukraińska sztuka nie mogła pójść w typowy sposób dadaistyczny lub surrealistyczny, ze względu na zasadniczą różnicę w jej kierunku społeczno-etycznym. Dlatego te ruchy europejskie są minimalnie reprezentowane w sztuce ukraińskiej. Obiecujące w tym kontekście pozostają badania nad poszczególnymi motywami dadaizmu i surrealizmu w ukraińskiej sztuce okresu awangardowego.

Słowa kluczowe: awangarda rewolucyjna, sztuka lewicowa, konstruktywizm, dadaizm.

Вступ. Наприкінці 1910-х – на початку 1930-х років для українського авангардного мистецтва склалися певною мірою унікальні умови, адже авангардне мистецтво, що проголошувало свою революційність, вперше опинилося у справді революційних умовах і на певний час його ідеї стали співзвучні ідеям розбудови нового суспільного устрою.

В єдиному контексті вивчення українського авангарду 1910–1930-х років революційне авангардне мистецтво ґрунтовно розглядається багатьма дослідниками українського мистецтва періоду авангарду: Д. Горбачовим, О. Федоруком, О. Лагутенко, М. Мудрак, О. Кашубою-Вольвач, Л. Соколюк та іншими.

Мета дослідження полягає у зіставленні основних напрямів революційних трансформацій в українському та європейському мистецтві окресленого періоду

Основна частина. З кінця 1910-х років, у зв'язку з революційними подіями в Російській імперії, мистці авангардного спрямування, як фігуративного, так і абстрактного, активно вливаються в процес розбудови нового суспільства – фактично розбудови нової революційної суспільної свідомості, досить часто, свідомо чи мимоволі вже не маючи змоги відмежуватися від політизації в мистецтві. Зокрема, провідні українські теоретики та митці авангарду Д. Бурлюк, О. Богомазов, О. Хвостенко-Хвостов, В. Єрмілов, О. Екстер, К. Малевич та інші.

«Ми за комунізм, інтернаціоналізм, індустріалізм, раціоналізацію. Універсальну комуністичну установку побуту, культури, науко техніки...» (Мудрак, 2018: 60).

Але революція в мистецтві кінця 1910-х – початку 1930-х років не обмежувалася суспільно-політичними рамками і була виражена по-різному в українському радянському та європейському мистецтвах. Тому **завдання** дослідження полягає у зіставленні основних напрямів революційного розвитку мистецтва в Європі та радянській Україні вказаного періоду, на прикладі українського «агітпропу», українського та європейського конструктивізму, дадаїзму та сюрреалізму, та виявленні їхніх спільних рис та ключових відмінностей. Для цього в дослідженні застосовуються **методи** порівняльного та системно-структурного аналізу.

Результати. Художню революцію в мистецтві кінця 1910-х – початку 1930-х років можна загалом розділити на три основні напрями, що виявляють як споріднені, так і принципово відмінні риси.

Перший із них – мистецтво, фактично народжене революцією, що розвивалося в тісному переплетінні з державною розбудовою суспільства, і широко представлене українськими митцями, які з кінця 1910-х років активно вливаються у процес революційних зрушень, що із початком 1920-х сформувався в явище «агітпропу». І фактично всі українські митці, пов'язані з авангардом, вливаються в цей процес.

Так, навіть живучи із 1922 року в США, Д. Бурлюк створює своїх «Мамаїв» та водночас співпрацює з радянськими виданнями, створює поему до 10-річчя Жовтневої революції, докладає великих зусиль, аби повернутися на батьківщину, але так і не буде прийнятий, а В. Баранов-Россіне після революційних подій 1917 року на деякий час повертається з-за кордону, працюючи в радянській Росії, долучається до діяльності московського ВХУТЕМАСу та організації ІЗО Наркомпросса. Як учасник агітпропу він бере участь в оформленні Петрограда до річниці Жовтневої Революції, створює революційні панно, однак в 1925 році назавжди залишає країну.

О. Хвостенко-Хвостов у період пореволюційної розбудови створює низку агітплакатів виразного політичного забарвлення: «Ты должен засеять каждый (даже малый) клочок земли», «Позор и презрение дезертирам труда!», «Рабочий, иди в вечерние школы!», «Селянин, помоги голодающим УССР!», «Селянине! Спаси від голодної смерті братів своїх робітників! Здавай податок!», «Выбирайте в советы бедноту и средняков. Гоните в шею кулаков!», долучається до оформлення вистав київського театру Червоної армії. Перша вистава О. Хвостенко-Хвостова тут – «Армія в місті».

О. Богомазов в 1917–1919 роках викладає у Комерційному училищі в Золотоноші, Київський художньо-ремісничій школі майстерні, обіймає посаду завідувачого відділом художньої освіти у Всеукраїнському комітеті образотворчого мистецтва, бере участь в організації профспілки художників Києва, а також в агітпропі. Зокрема, разом із О. Екстер та В. Меллером оформлює агітпароплав «Пушкін», агітпотяг Червоної Армії. З 1924 року О. Богомазов на запрошення Івана Врони викладає в КХІ, а пізніше приєднується і до Асоціації Революційного Мистецтва України.

Лідер харківських авангардистів Б. Косарев із кінця 1910-х років втілює на сцені ідеї в дусі конструктивізму, створює оформлення до вистав «Хабсбана», «Мод», «Ведмідь і Паша», «Мандатр» та інші. Долучається митець зі своєю групою і до агітпропу (Мудрак, Чечик, Павлова, 2011: 39). Так, у 1918 році Косарев бере участь у створенні кількох тисяч плакатів до першотравневого оформлення великих і малих міст, у 1920 році – у декоруванні міста Одеса до зустрічі делегації 2-го конгресу III Інтернаціоналу та оформленні будинку одеського Губвіськкому, ілюструє політичні видання.

Ще один відомий представник українського авангардизму В. Єрмілов наприкінці 1910-х років продовжує пошуки фактур, форм і кольору, створюючи знакові твори «Гітара», «Мандоліна», «Рельєф А». В період 1920-х років значну частину творчості В. Єрмілова становлять плакатне мистецтво, книжкова обкладинка, промисловий дизайн, а також агітаційне мистецтво. Так, у 1918 році В. Єрмілов, поруч із Б. Косаревим, є учасником оформлення до першотравневих свят, у 1920 розписував приміщення харківського Клубу Червоної армії (Мудрак, Чечик, Павлова, 2011: 14), один з розписів – «Перемога Червоної армії над білогвардійцями». У 1921 митець оздоблює відомий агітпотяг «Червона Україна»; в 1927 створює агітаційно-рекламну трибуну до виставки 10-річчя Жовтневої революції. Брав участь В. Єрмілов і в проєкті Окна РОСТА – серії карикатур Російського телеграфного агентства, що стала різновидом агітаційного мистецтва.

У процес революційного мистецтва активно вливаються не тільки митці кубофутуристичного спрямування, супрематисти і згодом конструктивісти, але й бойчукісти – послідовники своєрідного напрямку українського примітивізму, чия творчість отримала початок завдяки діяльності М. Бойчука. Так, як зазначає Л. Соколюк (Соколюк, 2014: 105), на виставці «Десять років Жовтня» у Харкові, досить активно демонстрували свої твори на той час вже послідовники та випускники монументальної майстерні М. Бойчука в Київському художньому інституті: В. Седляр, І. Падалка, М. Шехман, О. Павленко, І. Липківський, О. Мизін, М. Рокицький та інші. Зокрема, В. Седляр експонував твір революційної тематики «Розстріл у Межигір'ї», І. Падалка – твір «Атака червоної кінноти», О. Мизін – «Оборону Луганська».

Як відомо, велику роль у цей час відігравали радикальні авангардні художні, літературні, архітектурні групи та видання, що постали на революційній хвилі, а також реорганізовані мистецькі навчальні заклади.

Серед них і «київський Баухаус» – реорганізована Українська академія мистецтва. Отримавши нову назву КХІ – Київський художній інститут, цей заклад у 1920-х роках, за часів ректорства І. Врони, акумулює собі новаторські сили українського мистецтва. До навчального процесу залучено О. Богомазова, К. Малевича, В. Пальмова, В. Татліна, а також і їх фактичного антагоніста М. Бойчука. Водночас у Харкові, в художньому технікумі, реорганізованому Харківському художньому училищі, до навчального процесу були залучені В. Єрмілов, Б. Косарев, О. Хвостенко-Хвостов, А. Петрицький, І. Падалка.

Яскравою сторінкою мистецтва першої половини 1920-х років стає і явище Культур-Ліги, художньої групи, зорганізованої в Києві, що об'єднала видатних українських та російських митців єврейського походження: М. Шагала, М. Епштейна, О. Тишлера, Л. Лисицького, Н. Альтмана та ін., на художніх засадах кубізму, футуризму, експресіонізму та примітивізму. Культур-Ліга прагнула акумулювати художні сили єврейських митців Східної Європи, діючи і як літературна група, і як група живописців та графіків (Казовський, 2007).

У жовтні 1925 року у Харкові Орган управління відділу мистецтв головополітосвіти УСРР, згодом Орган відділу мистецтв управління політосвіти УСРР, починає видавати щотижневий ілюстрований журнал «Нове Мистецтво», присвячений процесам театрального життя. Обкладинку першого номеру було оформлено ескізом А. Петрицького до опери «Сорочинський ярмарок».

У жовтні 1927 року у Харкові за редакцією поета М. Семенка починає виходити видання «Нова генерація. Журнал лівої формації мистецтв», із 1930 року – «Нова генерація. Журнал революційної формації мистецтв». Тоді ж журнал починає супроводжувати своєрідна декларація українською і німецькою мовами, що чітко та вже традиційним чином формулює завдання новітнього лівого мистецтва революційного авангарду: «Мистецтво як ірраціональна категорія культури відмирає».

Повільний процес відмирання мистецтва позначився деструктивними напрямками у мистецтві останніх десятиріч.

Раціональні вимоги, поставлені перед мистецтвом сьогодні, переключають його на конструктивний й шлях функціональних мистецтв.

Функціональні мистецтва відіграють соціально-корисну роль в загальному процесі соціалістичного будівництва в плані універсальної установки на комунізм.

«Нова Генерація» пов'язує етап деструкції мистецтва, що закінчується, і етап конструкції його, що розпочався, вважаючи обидва ці етапи за складові частини єдиного діалектичного процесу розвитку революційної формації мистецтва».

Творчість М. Семенка, видавця «Нової генерації», та його українська версія футуризму – панфутуризм стала найрадикальнішим проявом українського авангардного мистецтва, а «Нова Генерація» тою площиною, що давала змогу поширити авангардні ідеї наприкінці 1920-х років, коли авангард починає витіснятися з російського та українського художнього життя. Навколо Семенка і його видання гуртувалися радикальні сили українського авангарду. Своєю чергою у тексті «Чого хоче пан футуризм» М. Семенко так само підкреслював специфічну «пролетарську» основу свого мистецтва:

«Панфутуризм, як і марксизм, – це революційна концепція. Він поєднує елементи мети й тактики її досягнення та є функціонально залежним від поточного періоду класової боротьби в суспільстві.

Панфутуризм – пролетарська система в мистецтві. Він прагне відкрити новий погляд на питання в мистецтві, додержуючись того ж методу, якого тримався Маркс, реконструюючи політичну економію» (Мудрак, 2018: 39).

Фактичним лідером українського авангарду в образотворчому мистецтві періоду 1920-х років залишається К. Малевич, який у період кінця 1910-х – початку 1930-х років у творчості проходить циклічний шлях трансформацій свого мистецтва. Наприкінці 1920-х років Малевич починає активно співпрацювати з виданням «Нова Генерація», де друкуються його публікації.

Символічним завершенням періоду українського революційного мистецтва стає творчість О. Богомазова, який із кінця 1920-х років створює свої відомі твори з циклу «пилярів»: «Пилярі», «Праця пилярів», «Тирсоноси», «Накат колод», «Експериментальний натюрморт». Ці твори стають площиною для експериментів у кольорі, а «пролетарськість» мистецтва О. Богомазова відображена у відповідній тематиці.

Загалом для українського авангардного революційного мистецтва, яке охопило великий спектр напрямів – живопис, графіку, плакат, кіно-театро-фото мистецтво, літературу, характерне яскраве авангардне формалістичне художнє вираження, що стало однією з найвиразніших сторінок і європейського авангардного мистецтва. Але при цьому варто зазначити, що українське авангардне мистецтво, якщо розглядати окремі його прояви, за час свого розвитку остаточно не трансформується в авангард, у його чистому пластичному визначенні, залишаючись пов'язаним передусім з елементами народного примітивізму, що особливо помітно в рамках творчості кожного окремого митця.

Агітпроп і мистецтво революційної розбудови суспільства, хоч мало величезний потенціал, стало лише одним із виражень революційних мистецьких зрушень періоду. Окрім революції ідей, у цей період приходять і остаточно революція форми. Ця друга революція, вже не пов'язана з першою в європейському вимірі, передусім була виражена в 1920-ті роки в мистецтві конструктивізму – художньому напрямі, що був орієнтований на художнє конструювання, архітектуру, театральну-декораційне мистецтво, плакат, оформлення книги. Біля витоків конструктивізму стоїть творчість братів Певзнерів – А. Певзнера та Н. Габо, які після 1917 року на деякий час повернулися з Європи до вже радянської Росії. Братам належить «Реалістичний маніфест» 1920 року, що стає першим документом конструктивізму.

Конструктивізм ввів у мистецтво нові поняття – кінетичних ритмів і кінетичного мистецтва, активним провідником якого стає російський конструктивіст О. Родченко. Динамічний рух – одна з головних характеристик авангардного мистецтва ще з футуристичної доби та особливе вираження знаходить вже у 1920-і роки. Так, супрематизм, що на початку складався з площинних геометричних елементів у цей час так само набуває об'ємної динаміки, з'являється поняття супрематичних мобілів.

Динамічні конструктивні та художні елементи, що так само фактично дублюють конструкції, присутні у творчості братів Певзнерів, О. Родченка, Е. Лисицького, В. Татліна, а розквіт кінетичного мистецтва продовжується і у другій половині ХХ сторіччя.

Конструктивізм був особливим чином виражений у творчості українських митців 1920-х років і розвивався в образотворчому мистецтві як органічне продовження кубофутуризму та геометричної абстракції, а також футуристичних вистав середини 1910-х років.

Серед українських митців авангардної сценографії в дусі конструктивізму особливо виділилися творці: О. Екстер, В. Меллер, Ан. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов. Так, В. Меллер із 1922 року виступає як головний художник авангардного театру Березиль, що з 1926 року розміщується в Харкові. Активний учасник агітпропу О. Хвостенко-Хвостов у дусі конструктивізму створює ескізи до постановок «Любов до трьох апельсинів» (1926), «Валькірія» (1929), «Джонні награс» (1929). Варто зазначити, що у середині ХХ сторіччя митець змінює напрям своєї творчості, повністю відходячи від авангардних пошуків. Натомість А. Петрицькому в цей період належать яскраві ескізи до вистав «Балетна мініатюра», «Червоний мак», «Турандот».

Хоча конструктивізм 1920–1930-х років особливим чином проявився в діяльності саме українських, а також і російських митців новаторів, але так само залишився міцно пов'язаний з агітпропом як основною рушійною силою революційного авангарду.

Пошуки конструктивних елементів в образотворчому мистецтві, що стали остаточною шаблоном кардинального реформування та навіть переформатування образотворчого мистецтва, змішуючи його з дизайном та мистецтвом готового об'єкта, широко охоплюють і загальноєвропейське мистецтво міжвоєнного періоду. Так, навіть авангардна сценографія, що отримала широке поширення в контексті післяреволюційного мистецтва в СРСР, звісно, не була окремою рисою лише українського та російського авангарду. Тут можна згадати хоча б сценічні розробки Оскара Шлемера, одного з митців Баухауса, однак масштабність

сценографічного авангарду післяреволюційної доби в російському та українському мистецтві справді вражає, як і масштабність конструктивістських пошуків на цих теренах загалом. Після періоду кубофутуризму українсько-російський конструктивізм став тим мистецтвом, що залишило значний слід в історії європейського новаторського мистецтва першої третини ХХ сторіччя.

Загалом у 1920–1930-ті роки в авангардному мистецтві на базі мистецтва геометричної абстракції формуються специфічна стилістика, що охоплює станковий живопис, дизайн, архітектуру, що стала одним із вимірів європейської мистецької революції і була представлена, на протипагу українському лівому мистецтву, інтернаціональними та аполітичними художніми напрямками.

У центрі цих процесів знаходилися група представників неопластицизму, або група «Де Стайл», що почала свою діяльність у 1917 році, митці кола Баухаусу – школи будівництва та художнього конструювання, що функціонувала з 1919 року, коли було випущено Маніфест групи про рівність прикладного та образотворчого мистецтв, раціоналізму, що існував паралельно із конструктивізмом, представники функціоналізму, що в західному мистецтві включав у себе і архітектурний конструктивізм і проголошував принципи жорсткої відповідності будівництва закладеним функціям, врешті-решт, представники інтернаціонального стилю, що постав на цій базі і почав домінувати в архітектурі з 1930-х років.

Термін «неопластицизм» був введений його лідером – Пітом Мондріаном. Осередком цього руху європейських авангардистів стало видання «Де Стайл». Поруч із П. Мондріаном до групи входять такі митці-авангардисти, як Б. ван дер Лек, Ф. Фордемберге-Гільдеварг, Ф. Гланер, Т. ван Дусбург, чия творчість середини 1910-х років була близькою до кубофутуризму українських і російських митців. Такими є його твори «Композиція І», «Композиція ІІ», «Танцюристи». Далі творчість Т. ван Дусбурга розвивається в єдиному руслі з іншими представниками групи, на засадах рафінованого авангардизму та абстрактних схематичних побудов.

У середині 1920-х років Т. ван Дусбург вводить в європейський авангард поняття конкретного мистецтва, із 1930-го утворена відповідна група, що фактично базується на тих самих засадах, але, на відміну від «Де Стайл», об'єднала широке коло митців навіть поза межами Європи, акумулювала в собі ідеї супрематистів, неопластицистів, представників школи Баухаус, де поєдналися дизайн, живопис, художнє та архітектурне конструювання. У передвоєнний період вона об'єднала В. Кандинського, П. Клеє, представника конкретного мистецтва Дж. Альбертса, видатних конструктивістів Н. Габо, Л. Мохой-Надя та О. Шлемера, авангардних архітекторів В. Гропіуса та Л. Міса ван дер Рое.

Окрім різного ступеню політизації, варто ще раз зауважити принципову відмінність європейських та українських конструктивістів. Так, якщо представники українського та російського художнього авангардизму та конструктивізму, що пережили період ІІ світової війни, – О. Хвостенко-Хвостов, А. Петрицький, В. Татлін у зв'язку із специфічними історичними обставинами в 1930-х роках великою мірою повернулися до фігуративності та навіть реалізму у творчості, лідери європейського неопластицизму та конструктивізму Дж. Альбертс, С. Тойбер-Арп, П. Мондріан, Б. ван дер Лек, А. Певзнер, Н. Габо, польські конструктивісти Г. Стражевський та К. Кобро та інші – вже ні, розвиваючи пурізм і мінімалізм у творчості до граничної межі. Водночас варто зазначити, що художня виразність українських конструктивістів, що змушені були припинити свої творчі пошуки в 1930-х роках, зберігає більше насиченого кольорового динамізму та не зводиться до фактичної схематичності творів європейських неопластицистів.

Також варто ще раз зазначити, що українське мистецтво, навіть періоду конструктивізму, продовжує виразні паралелі з народним мистецтвом як у використанні елементів народної творчості, так і у кольоровому динамізмі загалом. Так, елементи примітивізму та декоративного мистецтва, поруч із авангардними пошуками, присутні в творчості видатного авангардиста В. Єрмілова, де поруч із його авангардними графічними творами та рельєфами – «Вікно» 1922, «Тарілка, хліб, ніж, сірники» 1921, «Вікно» 1920-х, з'являються кольорові квіткові орнаменти в суто народному стилі. Тому питання, чи могло українське мистецтво органічно розвиватися в напрямі холодної абстракції неопластицистів, навіть за сприятливих історичних умов, назавжди залишиться дискусійним. Український конструктивізм залишився мистецтвом не безвиразного схематичного формотворення, а яскравого динамізму.

З історичних причин подальший розвиток як чистого авангарду, так і фігуративних проявів авангардного мистецтва, як і модернізму загалом, у межах радянського образотворчого мистецтва стає неможливим. Українське революційне мистецтво, підхоплене соціальною революцією, в 1930-х роках фактично сходить нанівець, за винятком графіки, адже після затвердження офіційного традиційного мистецтва, передусім у живописі, розвиток графічних мистецтв залишився більш незалежним, обмеженим передусім тематикою, а не технікою та стилістикою. Саме тут на довгі роки знаходить яскраве і легальне вираження експресіоністична виразність, що буде навіть у час, коли в живописі остаточно запанує соціалістичний реалізм. Таким чином, досягнення авангардистського мистецтва та особливо експресіонізму і бойчукізму, продовжують існувати в книжковій та станковій графіці.

У період 1920–1930-х років в європейському модернізмі розвивалися і напрями, що залишилися далекою від радикального формалізму, але вплив деяких із них на революційні зміни в європейському мистецтві від цього не применшується. Окрім політично забарвленого та конструктивістського революційного мистецтва, мистецька революція окресленого періоду мала ще одне цікаве вираження, близьке до українського революційного авангарду виразно лівим спрямуванням, але принципово відмінне за естетико-філософською складовою частиною.

Тому третім напрямом мистецької революції періоду кінця 1910-х – початку 1920-х років в Європі стає дадаїзм – радикальний художній рух, чий початок захопив ще 1910-ті роки і який за своє коротке існування

вніс справжні революційні настрої в європейське мистецтво та суспільну думку. Виразниками цього художнього та літературного напрямку стають Т. Тзара, Г. Баль, М. Ернст, Х. Арп, М. Дюшан та інші митці, причому художні кордони цього мистецтва через його специфічність дуже розмиті.

Дадаїзм став своєрідним рупором соціальної революції в європейському мистецтві початку XX сторіччя, адже дадаїсти, як і їх специфічні послідовники сюрреалісти, були виразниками радикально лівих поглядів – соціалізму і комунізму. Так, у тексті «Що таке дадаїзм і чого він хоче в Німеччині» Р. Хауссман та Р. Гюльзенбек зазначають, що дадаїзм, зокрема, вимагає «міжнародного революційного об'єднання всіх творчих і мислячих людей на засадах радикального комунізму» (Шуман, 2002: 213).

Таким чином, важливість дадаїзму та єдність його послідовників передусім була виражена в його ідейних засадах, щоправда, тут можна дещо виокремити французьких дадаїстів, що хоч і поділяли ліві погляди, робили акцент на естетичну складову частину мистецтва.

Тексти дада охоплюють широкий спектр – від питань мистецтва до соціальної сатири та соціального гротеску. Лідерами тут виступають Г. Балль, засновник «Кабаре Вольтер» і автор першого маніфесту дада, та Р. Хаусман, ще один бунтівний митець-літератор.

Вираження дадаїзму в ідеології не завжди можна пов'язати з художнім дадаїзмом, адже в епатажних об'єктах Марселя Дюшана – його знаменитому «Фонтані» та «Сушильці для пляшок» – досить важко розгледіти натяки на необхідність революційного об'єднання на засадах радикального комунізму. Тут знову ж дається в знаки різниця між творчістю німецьких дадаїстів, вираження якої було тісно пов'язане з революційними подіями в Австро-Угорській імперії, і творчістю іноземців, що ставили соціальний епатаж та художні пошуки на перше місце.

Так, можна зіставити тезу Г. Баля «Дадаїст бореться проти чадіння часу... Він знає, що світ систем рухнув і що епоха, що вимагає виплати готівкою, почала за бросовими цінами розпродаж розвінчаних філософій. Те, що наганяє на крамарів страх і муки сумління, в дадаїстів викликає світлі посмішки і приємне заспокоєння...» (Шуман, 2002: 101), що можна застосувати до розуміння художнього дадаїзму загалом, із тезою «Найбільшою брехнею, яку коли-небудь розповсюджували по світу, є твердження, що в Німеччині нібито відбулася революція. Найбільша безглуздість придумана кимось, за всі часи, – що нібито в Німеччині в наш час збираються віддати належне правді...» (Шуман, 2002: 312) Р. Хюльзенбека. Перша теза відображає загальний жартівливий характер дадаїзму, або ж просто «дада», щодо суспільної етики, друга відображає болючі питання, актуальні для німецького дадаїзму, що набув особливої соціальної гостроти.

Серед соціальних текстів дада варто виділити відверто ліві тексти Р. Хауссмана «Мілітаристське товариство Ісуса Христа з обмеженою відповідальністю» – жорсткий антивоєнний та антиклерикальний виступ та «Робітники ходять босоніж», назва якого говорить сама за себе.

«Безумовно. Ноги є у всіх. А на ногах взуття. Але головне полягає в тому, що робітники – це не люди...» (Шуман, 2002: 294).

Таким чином, поруч із мистецтвом революційного авангарду, що знаходить реалізацію в українському та російському мистецтві, паралельно в європейському мистецтві розвивається явище виразно революційного, переважно декларативного мистецтва, проте у своїй художній формі базованого на принципах епатування та абсурду, які своєю чергою є виразним протестом проти ненависної молодим дадаїстам буржуазної етики та естетики. Тут можна зауважити, що якщо хтось із російських та українських мистців долучався до діяльності агітпропу через обставини, хоч більшість авангардистів на початку 1920-х років і справді поділяли революційні погляди, ліва революційна позиція європейських дадаїстів, а згодом і сюрреалістів, знаходилася в жорсткій опозиції до суспільного устрою і розвивалася не завдяки, а всупереч обставинам.

Художня форма дадаїзму, особливо виражена у мистецтві готових об'єктів, колажах, фротажі, фотомонтажі, можливо, мала вирішальне значення в історії сучасного мистецтва, максимально розширюючи і трансформуючи кордони художньої творчості, випередивши в цьому навіть представників геометричної абстракції. Якщо художні об'єкти та розробки конструктивізму дають поштовх архітектурі та дизайну, дадаїзм стає передвісником мистецтва доби постмодернізму та концептуального мистецтва.

Загалом художній дадаїзм не знайшов вираження в українському авангарді зі зрозумілих причин, адже його специфічна антиестетика, виражена у творах М. Дюшана та М. Ернста, була антагоністичною традиційній народній культурі, на яку спиралося навіть модернове українське мистецтво. До того ж українським митцям авангардного лівого спрямування початку 1920-х років не треба було розв'язувати питання жорсткої конфронтації із суспільством, адже через історичні обставини авангардне мистецтво, держава і суспільство загалом рухалися в цей час в єдиному напрямі. Але визначення деяких творів як дадаїстських, можна іноді зустріти і стосовно деяких творів українського авангарду. Так, пластика В. Баранова-Росіне іноді отримує характеристику як дадаїстської, зокрема в новому виданні Д. Горбачова (Горбачов, 2017).

Більшість митців, що виражали свої погляди в художньому дадаїзмі з початком 1920-х років, вже скоро долучаються до руху сюрреалізму, чия діяльність починається з паризької групи, що гуртувалася навколо поета і письменника А. Бретона. Серед започаткувальників групи були літератори Л. Арагон та Ф. Супо, долучився до співпраці з Бретоном і дадаїст Т. Тзара. Молоді люди, адже середній вік їх на момент початку активної діяльності у 1920 році становив лише двадцять чотири роки, розділяли переважно ліві політичні погляди. Водночас кордони дадаїзму і сюрреалізму іноді залишаються розмитими у творчості митців і визначити їх допомагають хіба що хронологічні межі. Так, на початку 1920-х років дадаїст і сюрреаліст М. Ернст створює свої знакові твори «Імператор Ібу» і «Слон целебес». У сюрреалістичний період, від 1924 року,

його творчість заповнюють моторошні фронтажі: «Вони спали у лісі надто довго», однак творчість митця зберігає цілісне обличчя як до, так і після 1924 року.

Більшість європейських митців, що сформували обличчя сучасного образотворчого мистецтва, так чи інакше пережили вплив сюрреалізму у своїй творчості або ж долучалися до виставкової діяльності групи, співпрацювали із сюрреалістичними виданнями. Серед них П. Пікасо, С. Далі, Ж. Міро, П. Клеє, М. Рей, М. Опенгейм, І. Тангі, А. Масон, Р. Магрітт, скульптор А. Джакометті, що починає з кубістичних форм, доводячи їх наприкінці 1920-х років до власного специфічного стилю («Жінка ложка», «Голова, що дивиться», «Палац о 4 годині ранку», «Жінка з перерізанним горлом», «Руки, що тримають порожнечу»).

В 1930-х роках починає створювати шокуючих ляльок Г. Беллімер, чия творчість справила враження на французьких сюрреалістів, натомість Ф. Бекон, початок творчої активності якого припадає на цей же період, не зміг знайти з ними спільну мову. Загалом європейський модернізм 1930-х років досить виразно розділяється на два крила: чистий авангард, виражений у функціоналізмі та абстракції, та фактичне повернення до форм фігуративного мистецтва, але заглибленого у вимір підсвідомого.

Цей напрям виявився абсолютно чужорідним українському мистецтву, тому сюрреалізм і дадаїзм не змогли знайти собі родючого підґрунтя на українських теренах. Місце і роль сюрреалізму в українському авангарді, згідно з наявними дослідженнями, лишається не зовсім зрозумілою. Його присутність в українському мистецтві 1920–1930-х років і не акцентується, і не заперечується. Можна припустити, що сюрреалізм не набув широкого поширення, а дада відсутній в мистецтві українського авангарду, причому як Східної, Південної, так і Західної України, де в 1930-ті роки художники ще мали можливість незалежного розвитку, як з історичних, так і з суб'єктивних причин. Адже ідеологія сюрреалістичного руху, вочевидь, не була тотожною завданням і ідеям, що мали на меті митці українського авангарду початку ХХ сторіччя.

Висновки. Оглядаючи авангардні художні процеси в Європі кінця 1910-х – початку 1930-х років варто ще раз підкреслити важливість революційних зрушень, які припали на цей період. Революційність мистецтва цього визначного десятиріччя була виражена у різній спосіб і розвивалася загалом у трьох напрямках – відвертому агітпропі українських митців, пошуках радикально нових конструктивних елементів та синтезу живописних творів і дизайну, рафінованій абстракції європейських конструктивістів, а також виразно ліво-мистецтві дадаїстів. При цьому, якщо конструктивізм був переплетений з українським мистецтвом органічним чином і відрізнявся в своєму європейському вимірі, на протиположному українському мистецтву, чистою пластикою, саме дадаїзм та похідний від нього сюрреалізм, хоча виявляють спорідненість з українським мистецтвом періоду своїм виразно лівим спрямуванням, виявили найбільшу поляризацію до українського мистецтва за художнім вираженням. Тому дадаїзм та його послідовник – сюрреалістичне мистецтво фактично не представлені в українських художніх пошуках окресленого періоду та не мають тут чіткого формулювання. З огляду на це, перспективними видаються подальші дослідження в напрямі встановлення історичних паралелей, спільних рис та протиріч українського авангардного мистецтва з європейськими дадаїзмом та сюрреалізмом.

Список використаних джерел:

1. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. Київ : Мистецтво, 2017. 220 с
2. Культур-Ліга: художній авангард 1910–1920-х років / Упоряд. Г. Казовський. Альбом-каталог. Київ : Дух і Літера 2007. 218 с.
3. Мудрак М., Чечик В., Павлова Т. Borys Kosarev. Modernist Kharkiv 1915–1931. Київ : РОДОВІД, 2011. 216 с.
4. Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні. Київ : РОДОВІД, 2018. 288 с.
5. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа школа. Харків : Видавець Савчук О.О., 2014. 386 с.
6. Шуман К. Дадаїзм в Цюриху, Берліні, Ганновері і Кельні. Тексти, ілюстрації, документи. Москва : Республіка, 2002. 560 с.

References:

1. Gorbachov D. (2017). Avantard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX st [Avant-Garde. Ukrainian artists of the first third of the twentieth century]. K.: Mystetstvo, 2017. 220 s. [In Ukrainian].
2. Kazovskyi H. (2007) Kultur-Liha: khudozhnii avantard 1910–1920-kh rokiv [Culture League: Artistic avant-garde of the 1910s and 1920s.]. K. : Dukh i Litera 2007. 218 s. [In Ukrainian].
3. Mudrak M., Chechik V., Pavlova T. (2011) Borys Kosarev. Modernist Kharkiv 1915–1931 [Borys Kosarev. Modernist Kharkiv 1915–1931]. K.: RODOVID, 2011. 216 s. [In Ukrainian].
4. Mudrak M. (2018) «Nova generatsiia» i mystetskyi modernizm v Ukraini [“New Generation” and artistic modernism in Ukraine]. K.: RODOVID, 2018. 288 s. [In Ukrainian].
5. Sokoliuk L. (2014) Mykhailo Boichuk ta yoho shkola shkola [Mykhailo Boichuk and his school]. Kh.: Vydavets Savchuk O.O., 2014. 386 s. [In Ukrainian].
6. Shuman K. (2002) Dadaizm v Tciurikhe, Berline, Gannovere i Kelne. Teksty, illiustracii, dokumenty [Dadaism in Zurich, Berlin, Hanover and Cologne. Texts, illustrations, documents.]. M.: Respublika, 2002. 560 s. [in Russian].