

УДК 7.037.3(477)

ФУТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ЕТАПИ ТА СПРЯМУВАННЯ

Галина Скляренко

Статтю присвячено особливостям становлення та розвитку футуризму в Україні в 1910–1920-х роках, своєрідності його інтерпретації у творчості українських художників. З'ясовано, зокрема, що пошук нових концепцій мистецтва супроводжувався складним процесом інтеграції європейського та національного художнього досвіду.

Ключові слова: футуризм, авангард, національні особливості, європейський досвід.

Статья посвящена особенностям возникновения и развития футуризма в Украине в 1910–1920-х годах, своеобразию его интерпретации в творчестве украинских художников. Исследование показало, в частности, что поиск новых концепций искусства сопровождался сложным процессом интеграции европейского и национального художественного опыта.

Ключевые слова: футуризм, авангард, национальные особенности, европейский опыт.

The article is dedicated to the peculiarities of the Futurism formation and development in Ukraine in the 1910s–1920s, the originality of its interpretation in the works of Ukrainian artists. It is ascertained during the research, in particular, that the search for new conceptions of art has been accompanied with the difficult process of European and national artistic experience integration.

Keywords: Futurism, avant-garde, national peculiarities, European experience.

Історія авангарду, як відомо, розпочалася з футуризму – одного з найрадикальніших художніх напрямків початку ХХ ст., який, по суті, і окреслив особливості цієї нової (авангардної) моделі мистецтва та її головні виміри. Заснований в Італії 1909 року, він перетворився на потужний мистецько-культурний рух, що залучив до своєї програми представників різних творчих професій – літераторів, художників, архітекторів, музикантів, фотографів, журналістів та ін., вийшов далеко за межі мистецтва, проголосивши не тільки його оновлення, а й нову концепцію культури, взаємодії мистецтва з життям та самого життя, прагнення повернути мистецтву соціальні функції, суспільну активність. Ідеї футуризму набули широкого розголосу, суттєво вплинули на світове мистецтво, проте помітні футуристичні об'єднання, крім, Італії склалися лише в Росії та Україні. Однак якщо історія та особливості італійського й російського футуризму ґрунтовно описані в мистецтвознавстві, то футуризм в Україні ще чекає свого дослідження. Тим паче, що його виникнення, етапи існування, концептуальні засади, діапазон творчих пропозицій та й умови діяльності істотно відрізнялися як від італійських, так і від російських аналогів.

Слід зауважити, що за межами Італії термін «футуризм» загалом втратив свій

первинний зміст, перетворився на певну метафору, узагальнюючу назву нового революційного мистецтва, що полемізувало з традиціями й висувало нові візії сучасності та художньої мови. Крім того, хоча футуристи претендували на всеохоплюючий вплив і масштаб своїх мистецьких пропозицій, у кожній країні їхні ідеї були найтісніше пов'язані з особливостями певного історико-культурного контексту, що й визначав їхні творчі спрямування. Не випадково концепції футуризму та й самі його обшири наповнювалися в кожній його версії власним змістом, так чи інакше відображаючи проблеми національного культурно-суспільного життя. Тому перш ніж перейти до аналізу футуризму в Україні, варто нагадати головні риси його первинної – італійської – моделі.

Отже, перший маніфест футуризму, написаний його ідеологом поетом Філіппо Томазо Маринетті вийшов у паризькій газеті «Фігаро» в 1909 році й відразу став широко відомим. Текст був просякнутий культом майбутнього, яке поставало урбаністичним, індустріалізованим, таким, що програмно заперечувало традиції минулого, висувуючи свої – нові – образи та художню мову. Він проголошував перемогу техніки, науки, швидкості, війни, боротьби з природою та жіноцтвом. Важливо підкреслити й те, що футуризм в Італії, як зауважував

ІСТОРИЯ

Л. Магаротто, розгортався як «рух з чіткою структурою», як група, «заснована на духовній близькості її членів», де «ідеї вільно рухаються і відкриття <...> переходять з одної художньої сфери в іншу», маючи при тому спільний «онтологічно-стилістичний фундамент», де маніфести виступають документами нормативного характеру, а від висунутої спільної ідеології неможна відхилитися» [26, с. 17]. Ці принципи організації руху суттєво відрізнялися від футуристичних утворень в Росії та Україні.

Футуризм упродовжував також нову позицію самого художника – перш за все бійця та агітатора, для якого завдання боротьби й пропаганди стають чи не найголовнішими у творчій програмі. Не випадково саме ідеологія, а не естетика чи формально-пластичні особливості, визначили головні риси напрямку. Як зазначає дослідниця футуризму Є. Бобринська, уже в першому маніфесті було заявлено «про створення особливого світогляду, що диктував свої закони мистецтву», знайдено шляхи естетизації «ідеології, політики, масової свідомості, зробивши їх новими інструментами для створення авангардного мистецтва» [7, с. 14]. Окремо дослідниця підкреслює політизованість напрямку, у якому, зокрема, одне із центральних місць займає поняття «ворога»: «До футуристів ніхто не розробляв у царині художньої творчості настільки політизованого ставлення до оточуючого соціального і культурного середовища, все футуристичне світовідчуття будувалося на почуттях протистояння і боротьби» [7, с. 71]. Названі мотиви є надзвичайно важливими й увійшли принциповим компонентом до програм більшості вітчизняних авангардистів.

Аналізуючи передумови виникнення футуризму саме в Італії, слід врахувати обставини суспільно-політичного та економічного життя в країні на початку ХХ ст., а саме: те складне протиріччя, що існувало між економічною кризою в країні, яка, значною мірою через пізніє об'єднання своїх земель наприкінці ХІХ ст., суттєво відставала за своїм розвитком від інших країн Європи, та тими класичними для всього світу скарбами мистецтва, що перетворили

Апеннінський півострів на величезний музей. Футуризм був тут не тільки «реакцією на це засилля “музейного” стилю життя, на застиглість культури, зачарованої минулими досягненнями» [7, с. 6], а й брав на себе місію оновлення країни в цілому. Уже в Першому його маніфесті пролунав заклик до тотальної індустріалізації та модернізації країни з «нічним гудінням у портах та на верфях під сліпучим світлом електричних лун», із заводами, вокзалами, пароплавами, аеропланами, де головними рисами часу стають швидкість, «сміливість, відвага та бунт», де «на наших очах народжується новий кентавр – людина на мотоциклі, – а перші янголи здіймаються в небо на крилах аеропланів» [27, с. 161]. Прагнучи очистити місце для нового мистецтва, якому важко було повернути до себе увагу серед славнозвісних шедеврів минулого, футуристи закликали до знищення музеїв та бібліотек, а разом і «істориків, археологів, мистецтвознавців, антикварів», адже «надто довго Італія була звалищем всякого мотлоху», який «перетворює країну в суцільне величезне кладовище <...>, мистецтво – це і є насилля, жорстокість і несправедливість» [27, с. 161–162]. Пізніше, у 1912 році, у «Технічному маніфесті футуристичної літератури» поряд із закликом до «відродження інтуїції» та «відрази до розуму», була сформульована теза, що прокреслила суспільну свідомість та мистецтво першої половини ХХ ст.: «Закінчилося панування людини. Настало сторіччя техніки! Але що можуть вчені, окрім фізичних формул та хімічних реакцій? А ми спочатку познайомимося з технікою, потім потоваришуємо з нею і підготуємо появу механічної людини в комплекті із запчастинами» [28, с. 167–168]. Про «зникнення людини» та її нову механічну модель чи ствердно, чи з розпачем будуть писати експресіоністи та дадаїсти в Німеччині, конструктивісти в Росії, вона стане основою ідей функціоналізму та «виробничого мистецтва», що будуть розглядати людину як частину єдиного суспільного механізму, позбавлену емоцій та індивідуальності...

Важливим складником програм футуристів стали національно-патріотичні спря-

мування, що входили до загальної ідеології руху, призводячи до певних політичних орієнтирів. Зокрема, один з ідеологів футуризму Дж. Папіні підкреслював: «Футуризм – це Італія. Італія більш велична, ніж у минулому, більш потужна, більш передова, ніж інші нації. Найяскравіше полум'я такої Італії було запалене кращими футуристами; я гордий бути одним з них» [7, с. 59]. У своїх акціях футуристи широко використовували кольори італійського прапора (червоний, білий, зелений), підтримували вступ Італії в Першу світову війну, де потім загинуло близько тридцяти членів руху; у післявоєнні роки у колі футуристів позначилися різні політичні спрямування, однак сам Маринетті і частина його прихильників у 1923 році стають на бік фашизму. Е. Бобринська зазначає: «Вони створили естетизовану версію політики, у якій форма, міф, символічне значення й видовищна ефективність політичних акцій переважають, а часом і визначають їхній ідеологічний зміст» [7, с. 74]. Наприкінці 1918 року формуються перші бойові загони футуристів (фаші), які стали певним зразком для Муссоліні. Футуризм в Італії зберіг своє значення й постійно залучав нових прихильників до Другої світової війни, остаточно завершився з смертю його засновника та головного ідеолога Маринетті в 1944 році.

Розглядаючи засади футуризму в історичній перспективі, можна побачити, що його ідеологія і практика суттєво вплинули на формування нового – концепційного – підходу до мистецтва. Адже в художній мові своїх творів футуристи послуговувалися формально-пластичними відкриттями різних художніх напрямків, часто протилежних їм за своїми ідейними засадами. Скажімо, у «Технічному маніфесті футуристичного живопису» (1910) йшлося про заперечення культу античності, гармонії та доброго смаку, про засадничу роль динамізму як сучасного відчуття життя, однак до футуристичного живопису ввійшли відкриття імпресіонізму, неоімпресіонізму, символізму, експресіонізму та кубізму, які інтерпретувалися для відтворення руху та динаміки форм. Слід зауважити, що футуристичні новації склалися поступово, «вольовим шляхом у теоретичних деклараціях. Ця пе-

ревага зберігалася у футуристичному живописі й надалі» [7, с. 18], а тому далеко не всі твори художників-футуристів відповідали цим настановам. Така розбіжність між теорією та практикою помітна загалом у творчості більшості митців авангарду. Проте для самих футуристів ця формальна невідповідність була непринциповою, адже основою свого мистецтва вони вважали саме ідеологію. «Якщо наші картини футуристичні, то це тому, що вони – результат, безумовно, футуристичних етичних, естетичних, політичних та соціальних концепцій» – наголошували вони в коментарях до своїх творів [29, с. 141]. Це стосувалося й скульптури, головна ідея якої, висловлена в надрукованому У. Боччоні «Технічному маніфесті скульптури» 1912 року, полягала в заміні її концепції як завершеного та замкненого цілого на принципи динамічних контрастів, «розмитість» форм, колажність, на зв'язок із навколишнім середовищем, для чого скульптор, як і будь-який інший художник, мав використовувати «всі реальності» та матеріали: дерево, гіпс, шкіру, дзеркала, метал тощо. У цьому ж контексті висувалася ідея симультанного зображення, що певною мірою перегукувалася з концепцією Р. Делоне. «Стихія життя, яку футуристи прагнули ввести у свої твори, деформувала і розмивала стійкі структури традиційного мистецтва. Процесуальність, відкритість, гармонічність, алогічність і одночасно конкретність, навіть натуралістичність, ставали основними компонентами футуристичних творів» [7, с. 36–37].

Серед важливих ідей футуристів – синтетичний твір, який мав передавати різноманітні відчуття і впливав на різні сфери сприйняття, мистецтво, що мало стати новою реальністю, реалізуючись у різних напрямках, зокрема через сінестезію, що залучала живописців, поетів та музикантів. У 1915 році з'явився маніфест «Футуристична конструкція Всесвіту», підписана Д. Балла та Ф. Делеро, де було викладено ідеї абстрактного трьохмірного кінетичного мистецтва, звернутого одночасно до зору, слуху, дотику та нюху. Художники писали: «Ми даємо скелет і плоть невидимому, невловимому, неваго-

ІСТОРИЯ

тому, нерозрізненому. Ми знаходимо абстрактні еквіваленти всім формам і всім елементам всесвіту, потім об'єднуємо їх разом, ідучи за примхами нашого натхнення, аби створювати пластичні комплекси, які ми приводимо в рух» [7, с. 53]. Ця теза дуже показова; висловлені в ній принципи знайшли віддзеркалення у творах вітчизняних конструктивістів. Мова йшла про «пластичні комплекси», що виходили за межі скульптури (були зроблені з проволки, жести, фольги тощо), найімовірніше, про рухомі конструкції, що нагадували певні механізми, які порівнювали з астрономічними або театральними пристроями.

Одна з новацій футуристів – ідея «слова на волі», що не тільки переосмислювала принципи синтаксису мови, самі засади літературного тексту, а й формувала новий вид мистецтва, який надавав тексту виразної візуальності, просторовості та зображальності. «Слова футуристичних творів повністю звільнюються від жорстких рамок синтаксичних періодів, від пут логічних зв'язків <...> Вони вільно розміщуються в просторі сторінки, відкидаючи нормативи лінійного письма й утворюючи декоративні арабески або розігруючи цілі драматичні сцени, побудовані на аналогії між формою літер і якихось фігур реальності: гір, дерев, людей та ін. <...> Наступним кроком <...> стало створення письменниками “пластичної поезії”, художниками – “живописних поем”, а також книг-об'єктів, у яких відчуття різних рівнів – зорові, пластичні, звукові та умовляне читання – склали новий синтетичний твір» [7, с. 33]. Подібні пошуки в колі нового синтезу слова та зображення, авторської книги, візуальної поезії та літератури визначили потужні спрямування у творчості російських та українських футуристів.

Однак, попри близькість тих чи інших явищ і окремих ідей, футуризм в Україні (як і в Росії) істотно відрізнявся від італійського.

Особливістю розгортання футуризму в Україні було те, що він склався тут у двох версіях – бюджетлянства групи «Гілея» на чолі з Д. Бурлюком та започаткованого М. Семенком футуристичного руху, діяльність якого фактично простягнулася до 1930 року, пережила значну еволюцію, змі-

ни складу учасників та певні «перекодування» ідейно-мистецьких спрямувань. І якщо творчий напрямок та образні візії першої з них були пов'язані із загальноросійськими культурно-світоглядними проблемами, до яких «українська складова» лише додавала певного «колериту», то група М. Семенка вперше окреслила саме українські авангардні виміри, наповнила їх суто національним змістом. Отже, на прикладі футуризму можна визначити одну з головних проблем вітчизняного мистецтва: «накладання» та перехрещення контекстів і змістових просторів, де в одному український образний потенціал розглядався як частина загальноросійської культурної проблематики, в іншому – виступав самостійним національно-культурним явищем, осмислення особливостей якого відкривало шляхи інтеграції в європейський авангардний рух. Слід зауважити, що футуризм у Росії та Україні помітно проявив себе в літературі, пунктирно позначився на творчості окремих художників, не зачепив архітектури, музики, кінематографа. Однак висловлені ним ідеї не тільки впливали на культуру та мистецьке середовище, а й набули самоцінного концептуально-світоглядного значення, накресливши нові простори й перспективи для національного розвитку, увійшли до історії мистецтва та культури. Зупинимось на цьому детальніше.

Про «Гілею» та її славетних учасників написано дуже багато. У цьому разі важливо розглянути її ідейні та творчі засади в українській перспективі. Склад групи був досить розпливчастим, зпоміж її головних членів – В. Хлебніков, Д. та В. Бурлюки, В. Маяковський, О. Гуро, О. Кручених, В. Каменський, Б. Лівшиц. Вона була заснована близько 1910 року в маєтку графа Мордвинова в с. Чорнянка на Херсонщині, де управителем служив батько Д. Бурлюка. Це місце, як писав Д. Бурлюк, «...у древній Гілеї, між гирлами Дніпра та Джилгачем (півострів, де жила Гідра, вбита в стародавні віки Геркулесом)» [10, с. 28], суттєво вплинуло на спрямування та «міфологію» групи. Не випадково, на відміну від італійських футуристів, що програмно заперечували традиції в мистецтві та культурі, ідеї

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ФУТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ЕТАПИ ТА СПРЯМУВАННЯ

«Гілеї» значною мірою були спрямовані саме на відкриття того досі «невідомого минулого», яке могло б стати основою нового мистецтва та свідомості. Про цей аспект їхньої творчості зокрема писав Л. Аренс: «...будетлянство не є футуризмом, у той час як останній зовсім заперечує традицію, будетлянство є новотворчість, виплекана блискучими традиціями російської давнини» [1, с. 25]. Південь України в цьому контексті був, за висловленням В. Сараб'янова, як «свого роду розсадник, у якому формувалась особлива атмосфера новаторства і свободи», що постачав таланти для російського мистецтва [39, с. 16].

Варто наголосити й на тому, що будетлянство формувалося в інших, майже протилежних італійському футуризму, умовах. Спільним було відчуття загальної кризи, тих, перефразуючи О. Блока, «невиданних перемен, неслыханних мятежей», які переживала величезна Російська імперія на початку ХХ ст. Монархічний устрій, який стримував нові капіталістичні відносини, що вимагали демократизації та модернізації суспільства, зростаюча напруга між «центром» та «околицями», де визрівали національно-визвольні сили, а водночас – необхідність визначення нових спрямувань мистецтва та культури окреслювали складне й напружене проблемне поле. Футуристичний рух складався тут значною мірою самостійно, дискутуючи та полемізуючи з італійським. Зокрема, саму назву «футуризм» вперше «гілейці» використали в 1913 році у виданому в Каховці збірнику, де на титульному аркуші було написано: «Дохлая луна. Сборник единственных футуристов мира!!! Поэтов «Гилея»... Та й самі учасники групи наголошували на її принципових відмінностях від італійського прототипу. Зосібна Б. Лівшиц у своїй відомій книзі спогадів «Півтораокий стрілець» підкреслював умовність визначення «футуризм» щодо творчості «Гілеї»: «Термін «футуризм», – писав він, – з'явився на світ незаконно: рух був потоком різномірних та різноспрямованих воль, що характеризувалися перш за все єдністю заперечуючої мети», і далі: «хоча ми й представляли в мистецтві певні соціально-політичні тенденції», однак виступали «проти причет-

ності до будь-якого напрямку», мало того – «майбутні футуристи як вогню боялися всякого перетину з майбутнім» [25, с. 533, 416]. «Будетлянство не було завершеним світобаченням, подібним до маринетизму. <...> Всі тези російського футуризму повинні були <...> сприйматися не як незмінні, поза ним спрямовані цілі, а як початок руху, що містився в самому футуризмі, як регулятивний принцип будетлянської творчості» [25, с. 480]. У «політичній позиції» «гілейців» дослідники відзначають тяжіння до анархії, що виражала загальне прагнення свободи в різних її проявах і спрямуваннях, зокрема, внутрішньої свободи особистості та творчості, а тому, на відміну від італійців, що програмно вибудовували своє мистецтво як суспільно-організуючий елемент, тут мова йшла про свободу «від метафізичної раціональності», від будь-якого канону, визначеної моделі чи уявлення про світ [12, с. 391].

Крім того, італійський футуризм був програмно урбаністичним, що само по собі не відповідало загальноросійським реаліям величезної й загалом селянської країни. «Проект» будетлян спирався саме на цей ґрунт – імперську загальноросійську культуру, що на початку століття вимагала оновлення, переосмислення своїх традицій та перспектив. І якщо у своєму Першому маніфесті «Ляпас суспільному смаку» 1912 року, де слово «футуризм» взагалі не згадувалося, вони вимагали «скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого та ін. з Пароплава сучасності», дивитися на «нікчемність» Горького, Купріна, Блока, Бальмонта, Брюсова, Андрєєва, Сологуба, Кузьміна та ін. «з висоти хмарочосів» [36, с. 65], то у своїй творчості (окрім В. Маяковського) загалом зверталися до протилежних пластів культури – до архаїки, першоджерел мистецтва, що відкривалися їм у «церковних фресках, лубках та іконі, «скіфській пластиці» та «жахливих ідолах» [53, с. 17]. Отже, «хмарочоси» не відповідали реаліям російського життя. Більше того, у пошуках нового національного міфу митці виступали проти культури цивілізації та машин. Замість техніцизму вони прагнули утвердити мистецтво органічне, що виростало з природних форм, звідси ж виникала й особлива міфо-

ІСТОРИЯ

логема землі як джерела життя та усталених засад життєустрою. Показово в цьому зв'язку, що до сфери «естетичних досліджень» Д. Бурлюк, зокрема, закликав залучати «площини піскових мілин з малюнками на них, залишених прибоєм, листя деревини, з живописом лишайів, білі стіни мазанок, із сіткою тіней від листя та гілок дерев» [10, с. 153–154]. Світ природи – одна з головних тем як російського, і українського мистецтва відкривався художниками в нових ракурсах, у взаємодії часу та простору, великого та малого. Таким чином, як зазначає Д. Сараб'янов: «...у ситуації, що склалася, зав'язувалися складні вузли, проявлялися різного роду зв'язки з минулим, а майбутнє – на нього націлений був авангард – опинилося в залежності від цього минулого, від тої пам'яті, що несла в собі національна культура» [40, с. 7].

Однією з провідних проблем, яку обговорювали бюджетяни, було національне самовизначення нового загальноросійського мистецтва й культури, що поставали у складній взаємодії Сходу та Заходу. Е. Дьоготь зазначає: «Опозиція минуле-майбутнє виступала тут як опозиція відстала Росія – технічний Захід», яку футуристи «вирішували на користь першої» [13, с. 20]. «Культивувати західництво – означає збільшувати розлад між нашим мистецтвом і нашим народом, – наголошувалося в одному з програмних текстів. – Ми – діти не тільки великого князівства Московського, а й Золотої Орди» [16, с. 567]. Бюджетяни відчували необхідність визначення та переосмислення вітчизняних культурних витоків, окреслення власної своєрідності, пошуків іншого, неєвропейського шляху розвитку, у якому майбутнє часто розкривалося через бачення минулого. У їхній еkleктичній програмі знаходили відображення «культурно-просторові» складові загальноросійських візій, де євразійство поставало підґрунтям культури протилежної Заходу. Проте, як зауважував Б. Лівшиц, чітких «територіальних ознак ці два полюси культури не мали: у їхніх туманностях було відсутнє ядро певних державних утворень, вони були позбавлені просторових кордонів і склалися з якихось космогонічних елементів» [25, с. 480–481]. Росія бачилася

ними як величезний варварський простір, де «назустріч Заходу, підштовхуючись Сходом, у невпинному катаклізмі насуваються залиті засліплюючим світлом праісторії атавістичні пласти, дилювіальні ритми, а попереду, розмахуючи списом, мчить в хмарах райдужного пилу дикий вершник, скіфський воїн, повернутий обличчям назад і тільки у пів-ока поглядаючи на Захід, – півтораокий стрілець!» [25, с. 373]. У свою чергу «варварство», за висловленням М. Бердяєва, розглядалося як той «очисний засіб», «без якого світ загинув би остаточно» [2, с. 26]. Так унаочнюється один з головних парадоксів напрямку, де при підкресленому декларуванні новизни, відкиданні традицій, відбувалося відкриття досі художньо незадіяних пластів минулого, актуалізація «забутих» складових історичного досвіду, який потрібно було «винайти», окреслити для того, аби потім заперечити. «Представники авангарду, – як зазначає О. Тарасов, – що не визнавали жодних “авторитетів”, яким можна було робити “все”, свідомо (і це слід підкреслити) опускаються крізь усі попередні культурні нашарування в пошуках найважливіших знаків певної культурної традиції, таких потрібних їм для вироблення культури нової, культури майбутнього. Часом таких знаків вони потребують як своєрідного опертя, аби рухатися далі. І щодо цього авангард ... є “археологічним” [49, с. 49]. У творчості «гілейців» ці археологічні мотиви виростили також із цілком конкретних подій. Як відомо, батько та брати Бурлюки брали участь в археологічних розкопках, що велися поблизу Чорнянки, вивчали колекцію Херсонського історичного музею, активно цікавилися давниною [52, с. 27, 32, 34].

Показово, що проблема національного самовизначення «між Сходом на Заходом» стане однією з провідних під час етапної для української культури дискусії другої половини 1920х років. Висунута М. Хвильовим ідея «азіатського ренесансу», в якій Україна поставала як частина Євразії, наче на іншому рівні, в інших історичних умовах переосмислювала програму «Гілеї» тепер не для Росії, а для України. На думку письменника, культура Європи та Росії переживала на початку ХХ ст. пе-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ФУТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ЕТАПИ ТА СПРЯМУВАННЯ

ріод занепаду, оновлюючи сили та енергії мали прийти з Азії, частиною якої він бачив і Україну. «Але при чому ж тут Україна? – розмірковував М. Хвильовий. – А при тому, що азіатське відродження тісно зв'язане з більшовизмом, і при тому, що духовна культура більшовизму може яскраво виявитись тільки в молодих радянських республіках... і насамперед під блакитним небом південно-східної республіки комун, яка завжди була ареною горожанських сутичок і яка виховала в своїх буйних степах тип революційного конкістадора. З другого боку, наша Європа стоїть на межі двох великих територій, двох енергій, остільки авангардом його культурно-історичного типу виступаємо ми» [51, с. 770]. Звідси, з України та інших досі пригноблених азіатських країн, на думку письменника, мало постати нове, сповнене енергії вітаїзму мистецтво, що «спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю»: «Саме з південно-східної республіки комун, саме з Радянської України й піде те нове мистецтво, що його так чекає Європа» [51, с. 596]. Проте у виборі свого шляху у світовому культурному процесі він не відкидав і «психологічної Європи», досвід якої мав бути залученим до українського мистецтва. Адже принциповим, як відомо, виголошувався шлях «геть від Москви», через, передусім, невідповідність внутрішніх спрямувань двох культур: «...українська дійсність складніша за російську тому, що перед нами стоять інші завдання, тому, що ми – молодий клас молодої нації, тому, що ми – молода література, яка ще не мала своїх Львов Толстих і яка мусить їх мати, яка не на «закаті», а на відродженні» [51, с. 722]. Загалом же шлях України, подібно до спрямувань «гілейців», бачився М. Хвильовим як рух «зі Сходу на Захід», якому вона мала надати свою оновлену «азіатську енергію».

У концепції «гілейців» Україна поставала як «Південь Росії», як джерело загальноросійських міфів, як місце «початку Російської історії», перетину різноспрямованих традицій, де важливими були першоджерела, що відкривалися «або в середовищі селянському, або серед окраїнних народів» [6, с. 29], зокрема на Півдні

України з її степами, скіфськими та половецькими пам'ятками. Особливе місце належало тут «скіфській темі», що виразно позначилася у творчості Д. та В. Бурлюків та В. Хлебнікова. «Український ракурс» цієї теми в контексті творчості «гілейців» простежує Л. Сауленко. На її думку, вона базувалася на «генетичному рівні», що «співприродньо скіфському елементу в українському національному міфі. Адже відома Заходу з античних часів «Скіфія» Геродота – це перший, найдавніший опис українських земель (причорноморські степи та Подніпров'я). Зі «Скіфів» Геродота починається і скіфська проблема в українській історії» [41, с. 273].

«Українська тема» в «Гілеї» була присутня й більш безпосередньо, адже брати Бурлюки, О. Кручоних, Б. Лівшиц народилися й навчалися в Україні. Згодом, у своїй біографії, написаній наприкінці 1920х – на початку 1930х років, Д. Бурлюк наголосить: «Україна, братерські пов'язана з великим союзом Радянських Республік Леніна, була і зостається моєю батьківщиною. Там лежать кістки моїх предків, вільних козаків, що рубали во славу сили та свободи». І далі – «...Україна в моїй особі має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний. Жовто-гарячі, зелено-жовто-червоні, сині тони б'ють Ніагарами з під мого пензля» [10, с. 98, 141].

Тим часом, питома футуристичні мотиви в малярстві художників «Гілеї» були поодинокими. До них, зокрема, можна віднести твори Д. Бурлюка – «Час» (1910 рр.), «Міст. Пейзаж з чотирьох точок зору» (1911), «Голови» (1911), «Колаж» (1914), де тема міста з його динамічним життям поєднується з прагненням віднайти пластичні засоби для відображення руху форм на полотні. У своїх спогадах художник підкреслює еволюцію та широту своїх образно-стилістичних інтересів: від нео-імпресіоністичного періоду 1908–1909 років, через захоплення кубістичним живописом та початком створення футуристичних полотен у 1911–1913 роках, до зацікавлення «стилем старовинного українського живопису у творах «Святослав» (1915), «Середньовіччя, що оживає» (1915) та ін. [10, с. 123–125]. «Футуризмом» його

ІСТОРИЯ

малярство не обмежувалося. У 1912 році він пише картину «Українці», на якій фігури козаків намальовані в оточенні декоративного умовно-кубістичного пейзажу, та полотно «Козак Мамай», де у вільний, радше експресивно-примітивістській спосіб «перемальовує» відомий сюжет української народної картини. Серед особливостей свого мистецтва він зазначає: «...за двадцять років першої половини моєї творчості я перепробував всі роди живопису, і в моїх полотнах знайшла відображення багатогранність життя» [10, с. 127]. Наведемо інтерпретацію творчості Д. Бурлюка одним з найактивніших «гілейців» О. Кручених, де підкреслено особливу еклектичність його мистецтва: «Якщо ви будете вимагати реаліста, Бурлюк може бути реалістом; якщо бажаєте імпресіоніста – Бурлюк вам покаже десятки картин пленер; ви волієте неоімпресіоніста, він вам покаже ряд таких полотен... Бурлюк може бути кубістом, футуристом, або будь-яким стилізатором» [9, с. 47]. Однак ішлося не про стилізаторство, а про прагнення максимально розширити можливості малярства, втягуючи в його актуальний простір різні складники, формально-пластичні прийоми, традиції, образи. Серед творів засновника футуризму – неопримітивістські, кубістичні, експресіоністичні роботи, змішання майже контрверсійних у європейському мистецтві спрямувань, які тут знаходили нову, своєрідну інтерпретацію та поєднання. До речі проникливі мистецтвознавці початку ХХ ст., зокрібно, Г. Павлуцький, розуміли невідповідність між декларованими вітчизняними футуристами тезами про відмову від усіляких традицій та їхнє творче опертя на фольклор та прадавні мотиви мистецтва. Про творчість «нео-футуристів», як їх називав Г. Павлуцький, він писав: «Вони отримали вплив і поштовх від Гогена, Сезанна, Матісса; на них впливали Пікассо, Маринетті; але особливо потрібно вказати на їхні тісні стосунки з народними вивісками, давньоруським лубком, давньоперськими примітивами, народними дерев'яними виробами» [35, с. 450].

Діяльність «Гілеї» та її учасників мала великий вплив на культурно-мистецьке життя України. Зокрема, у Каховці та Херсоні дру-

кувалися їхні видання – відомі поетичні ілюстровані збірники «Затычка» (Херсон, 1913) та «Молоко кобылиц» (Херсон, 1913), точилися дискусії. У 1913–1914 роках Д. Бурлюк, В. Маяковський та В. Каменський здійснили відомий «футуристичний тур містами Південної Росії», виступаючи в Харкові, Херсоні, Сімферополі, Севастополі, Керчі, Одесі, Миколаєві, Катеринославі, Києві та Кишеневі. О. Крусанов зазначив, що цей тур сколихнув творче середовище провінційних міст, залучаючи до нового мистецького руху своїх прихильників [23, с. 192–196]. Показово, що першими на нові ідеї відгукнулися літератори та поети, серед них – в Одесі А. Фіолетов та О. Чечерін, у Керчі – Г. Шенгелі, у Харкові – В. Третьяков, П. Коротков, Г. Плетніков та А. Кравцов, у Сімферополі – В. Баян (В. І. Сидоров)... У 1914-му Г. Плетніков разом з Божидаром та М. Асеєвим засновують у Харкові видавництво «Лірень», яке проіснувало до 1922 року. У квітні 1916 року в Харкові вийшов написаний В. Хлебніковим та підписаний М. Синяковою, Божидаром, Г. Плетніковим, М. Асеєвим маніфест «Труба марсіан», у якому мова йшла про побудову «молодого союзу з парусом на вісі часу», про молот «над земною кулею, що вже починає тремтіти від нашого тупоту», про «незмінну зраду своєму минулому...» [38, с. 102]. Більшість із учасників цих акцій за кілька років переїхали до Москви та Петербурга, поповнивши ряди авторів нового мистецтва.

У 1913 році в селищі Усікірко у Фінляндії О. Кручених, К. Малевич, М. Матюшин зібралися на Перший Всеросійський з'їзд «баячів» майбутнього, метою якого було реформувати застарілий російський театр, заснувати новий, під назвою «Будетлянин». Того самого року в Петербурзі відбулася прем'єра футуристичної опери «Перемога над Сонцем» (лібрето О. Кручених, музика М. Матюшина, сценографія К. Малевича), що стала етапною в історії світового мистецтва (удруге спектакль демонструвався 1920 року у Вітебську). У творчості К. Малевича футуристичний період став важливим та перехідним до формулювання принципів супрематизму. У стилістиці ж футуризму К. Малевич написав, зокрема,

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ФУТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ЕТАПИ ТА СПРЯМУВАННЯ

картину «Точильщик» (1912–1913), яку М. Харджієв зараховував до нечисленних прикладів цього напрямку в російському живописі [50, с. 29–30].

У 1914 році в Москві була експонована авторська книга полтавського художника С. Подгаєцького «Писанка футуриста», що являла собою колажі з вирізок з книг, газет, друкованих об'яв, відбитків, малюнків тощо [23, с. 186].

Ідеї футуризму привертали увагу дослідників мистецтва. У 1914 році в Києві вийшла друком книжка «Рыцари безумия (Футуристы)». Її автор – Олександр Карлович Закржевський (1886–1916) – київський літературний критик, релігійний письменник, член Київського Релігійно-філософського товариства (1912–1916), секретар журналу «В мире искусств» (1907–1910). Прихильник символізму, він аналізував мистецтво (зокрема, літературу) із суб'єктивно-психологічного погляду, зосередивши свої дослідження¹ на психології художника, взаємодії у творчому процесі логіки та інтуїції. Книгу «Рыцари Безумия. Футуристы» було присвячено поетам В. Гнедову, І. Ігнат'єву, О. Кручоних. Написана вона на основі доповіді, прочитаної автором 17 грудня 1913 року в Московському літературно-художньому гуртку. Творчість цієї групи футуристів (В. Гнедов та І. Ігнат'єв зараховували себе до кола его-футуристів на чолі з І. Серев'яніним) О. Закржевський розглядав крізь категорії «виродження» та «розпаду», підкреслюючи в такий спосіб їхню складну перехідну роль у культурі, чий сучасний йому етап – початок ХХ ст., він бачив як «сумну епоху», коли «все постаріло, все руйнується, все вимагає або лагодіння, або знищення» [15, с. 28]. «Безумство» футуристів розглядалося ним як позитивна сила, що здатна оновити життя через «нелюдське завдання творчості з хаосу та темряви». «Ці вогняні рицарі безумства, – писав він, – повинні пройти з краю в край землі вогняними пожежами...» [15, с. 31–32]. На відміну від попереднього мислення в категоріях логіки та розуму, мислячи «зверхрозумно», футуристи прагнули «зазирнути в болісно-темні надра невимовного

(...) бо тільки у безумстві можливе останнє откровення» [15, с. 100–104, 111]. Отже, книга київського літератора поєднувала, таким чином, мотиви декадентства з пророчими візіями майбутнього, що невдовзі і справді запалило «безумним вогнем» країну в полум'ї Першої світової війни та революції.

Діяльність «Гілеї» фактично завершилася в 1914 році, з переїздом родини Бурлюків з Чорнянки, початком Першої світової війни. Згодом мистецькі акції та виставки її учасників проходили в Москві та Петербурзі. У 1920 році Д. Бурлюк назавжди залишив Росію.

Однак в Україні вплив футуризму позначився на творчих зацікавленнях різних груп молодих художників, для яких ця назва часто уособлювала широкий простір нових художніх мов та формально-пластичних вирішень. «Футуристами», зокрема, називали себе члени харківського об'єднання «Спілка семи». Воно почало складатися в 1915–1916 роках у колі учнів Харківського художнього училища, а в 1917-му розпочало виставкову діяльність. Серед головних його членів – В. Бобрицький, М. Калмиков, Б. Косарев, М. Міщенко, Г. Цапок, Б. Цибіс; експонентами виставок стали також В. Єрмілов, О. Гладков, М. Мане-Кац. Протягом 1917–1918 років група провела в Харкові дві виставки, видала збірник «Сім плюс три» (1918) та «Збірник нового мистецтва» (1919). На фронтисписі першого з них, виконаному Б. Косаревим, була написана промовиста фраза: «Від нас, пов'язаних лише молодістю», що окреслювала творчі інтенції групи. Про програмний «футуризм» не йшлося. У своїх статтях художники писали про пошуки нової мови мистецтва, прагнення не бути «провінційним сколком зі столичних новаторств», протиставляючи водночас свої творчі шукання провінційному реалізму. «Ми перші в цьому тихому океані хаток, садків, «схожих портретів» та інших більш або менш інтелігентських робіт, зайнялися проблемою передання форми по суті, як форми буття, а не тимчасового явища», працюючи «над цілісністю нерозбіленого тону, над зведенням колірної гами до найпростішої конструкції» [48]. Однак, як зазначають до-

ІСТОРІЯ

слідники, на виставках «Спілки семи» був представлений не так живопис, як насамперед графіка, ескізи монументальних розписів, театральних костюмів та декорацій [34, с. 11]. Своє завдання молоді митці бачили у створенні «нового декоративного стилю» [48], який значною мірою базувався на вивченні ікони, народного мистецтва та східних декоративних виробів. Орієнтація «на Схід» тут дуже показова. На виставках групи в окремому розділі експонувалися ковдри, вишивка, кераміка, ювелірні прикраси, кахлі, мініатюри бухарських, ташкентських, іранських, перських та індійських майстрів з колекцій харківських збирачів старовини Л. Романовського та Міанкаля [45, с. 51]. Натомість самі художники прагнули «переробити величезний художній досвід Заходу і Сходу у власні досягнення» [48]. Отже, їхні спрямування були протилежними футуризму, виростали з особливостей вітчизняної культурно-мистецької ситуації: відсутності відрефлексованих та усвідомлених традицій, які потрібно було визначити, пошуку тих естетичних засад національного мистецтва, на які могло б спертися нове мистецтво у своєму поступі. У свою чергу це нове мистецтво будувалося за власними принципами, які для себе його автори обирали самостійно, а тому, як вважали харків'яни, «на противагу академічному мистецтву, яке культивувалося в небагатьох центрах, до яких і тяжіли всі художники, – футуризм може виникати і розвиватися усюди, куди тільки проникають його ідеї. Не потрібно більше знайомства з академічною премудрістю Парижа, Рима та Мюнхена, – кожний футурист у самому собі тримає канони свого мистецтва. Ця обставина дозволяє нам розглядати Спілку сімох не як провінційний скалок зі столичного новаторства, а як вповні самостійне ядро культурно-історичного руху, яке почалося в Італії й уже охопило весь світ» [42, с. 8]. Отже, і тут футуризм виступав не як визначений культурно-мистецький напрямок, а швидше як певний імпульс для творчої діяльності.

Показово, що серед мотивів, до яких зверталися харківські художники поряд із традиційними для України сільськими пейзажами, помітне місце займала тема

міста, що з нею й були пов'язані окремі футуристичні ремінісценції. Серед подібних творів – малюнок В. Бобрицького «Мертва петля містера Ерос» (близько 1918), на якому зображено рух велосипедиста, майстерно закручений круговою лінією та літерами, які розлітаються в різні боки. Образ міста, що розколюється на частини наче від потужного руху, відтворений художником в ескізі декорації «Буале знову на землі» (близько 1918). Поміж футуристичних творів харків'ян малюнок М. Міщенка «В'їзд» (1918), де в круговому вихорі рухається велике сучасне місто – із багатопверховими будівлями, сходами, дорогами, написами, а також малюнок М. Калмикова 1918 року, на якому зображено музиканта, що грає на віолончелі: від динамічного руху його смичка звуки наче відскакують від інструменту, розлітаються навколо... Аналізуючи ці твори, О. Лагутенко справедливо відзначає присутність у них рис модерну, символізму та кубізму [24, с. 84], які художники інтерпретували кожний у свій спосіб. ... У середині 1919 року, коли в Харків увійшли війська генерала А. Денікіна, «Спілка сімох» припинила свою діяльність. В. Бобрицький, М. Колмиков, Б. Цибіс емігрували, Б. Косарев на певний час переїхав до Одеси.

Вплив футуризму у другій половині 1910х років можна зауважити у творчості українських художників, які чи не входили безпосередньо до футуристичних об'єднань, чи загалом були далекими від їхніх світоглядних ідей. Про особливості інтерпретації футуризму російськими та українськими художниками не стільки як визначеного ідейно-мистецького напрямку, скільки як комплексу суто формально-пластичних прийомів, писав Б. Лівшиц: «...футуризм, як і кубізм, був тільки манерою, стилем, у крайньому разі – методом роботи, але ніяк не чітко продуманою системою художніх поглядів, не закінченим світобаченням Альберта Глеза або Умберто Боччони» [25, с. 372]. Не випадково для більшості вітчизняних художників футуризм залишився швидше епізодом у творчості, позначившись на окремих роботах.

Особливе місце належить тут О. Екстер. Одна з провідних художниць українського

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ФУТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ЕТАПИ ТА СПРЯМУВАННЯ

та російського мистецтва 1910х – першої половини 1920х років, вона у своїй творчості акумулювала широкий спектр тодішніх художніх напрямків, інтерпретуючи їх у свій спосіб, наповнюючи їх своїм яскравим індивідуальним талантом. Позиція О. Екстер у мистецтві та художньому житті того часу досить показова, значною мірою властива більшості українських авторів нового мистецтва. Про це, зокрема, писав дослідник творчості художниці Г. Коваленко: «Її мистецтво сьогодні постає надзвичайно цілісним, але не замкненим у собі, а розкритим назустріч всьому, що ширяло у повітрі її часу і жило в умах близьких їй художників. Екстер, правда, ніколи не був властивий той екстремізм, яким багато що було забарвлено у творчості її друзів. Уважно вдивляючись у все нове, вона ніколи не писала епатуючи маніфестів, не проголошувала максималістських програм. У всьому, що відбувалося, вона бачила природне життя мистецтва, а тому ніколи не поспішала безоглядно поривати з минулим», більш того «Екстер не поділяла сектантства у мистецтві, не бачила сенсу у формальних обмеженнях, не думала про переваги одного напрямку над іншим» [18, с. 10, 11]. У її творчості – малярстві та сценографії (у театрах в Україні вона не працювала), так важко відокремити й розділити між собою кубістичні, футуристичні, конструктивістські імпульси. Протягом 1910 – початку 1920х років вона брала участь у майже всіх етапних виставках нового мистецтва в Україні та Росії, експонувала свої твори в Парижі та Берліні, приставала до різних мистецьких угруповань – «Союзу молодіжи», групи «Бубновий валет», «Супремус», викладала у ВХУТЕМАСі, однак завжди залишалася сама собою, здатна «примиряти крайнощі», обминаючи декларовану «лівізну». «Ідеї часу звучали в Екстер у її власній інструментовці», де, «незвичні і нові мелодії наче народжувалися зі звуків знайомих, перегукувалися з музикою класичною і ясною» [18, с. 15]. Отже, зацікавлено відгукуючись на найрізноманітніші мистецькі ідеї, що виникали, О. Екстер за своїм світоглядом належала швидше до художників модернізму, де мистецтво, по-

при всі новації, залишалось цариною самодостатньою та самозаконною, що розвивалася поза ідеологічними маніпуляціями та життєперебудовними програмами. Такий, суто художній, формально-пластичний підхід позначився й на її сприйнятті новацій футуризму.

Як відомо, часто саме завдяки О. Екстер київські художники відкривали для себе мистецькі напрямки Європи: уперше відвідавши Париж у 1907 році, якраз тоді, коли там проходила велика ретроспективна виставка Сезанна та відбувалися перші виступи кубістів, протягом 1909–1914 років вона часто жила у Парижі, мандрувала Європою, у 1912 році відвідала Італію. Вона була знайома та товаришувала з провідними митцями епохи – Г. Аполлінером, П. Пікассо, Ж. Браком, М. Жакобом, Ф. Леже, Модільяні та ін. У 1912 році в Парижі, де тоді експонувалася велика виставка футуристів, а Р. Делоне в Салоні Незалежних представив свої перші симультанні композиції, О. Екстер познайомилася й потоваришувала з одним із футуристів – А. Соффічі. У 1908му вона зустрілася і з Д. Бурлюком, і хоча не була членом «Гілеї», брала участь у спільних заходах. Зокрема, у 1914 році разом з Д. та В. Бурлюками ілюструвала збірник будетлян «Молоко кобылиц»... У 1909 – 1910 роках Екстер – експонент першого «Салону Іздебського» – славетної «Інтернаціональної виставки картин, скульптури, гравюри та малюнків» (Одеса, Київ, Петербург, Рига), з-поміж 141 учасників якого був і Д. Балла, твори котрого, могли бачити українські художники. О. Екстер була учасницею Інтернаціональної вільної футуристичної виставки картин та скульптури в Римі (1914), Першої футуристичної виставки картин «Трамвай В» у Петрограді (1915), футуристичної виставки «Магазин» у Москві (1916).

Отже, як зазначав Г. Коваленко, «до ідей футуризму Екстер ставилася серйозно – тут не може бути сумнівів» [18, с. 59]. Серед її картин, у яких віддзеркалилася стилістика футуризму, назвемо такі: «Місто вночі» (1913), «Місто» (1913), «Композиція» (1914). «Флоренція» (1914), «Кольорова динаміка» (1916), «Динамічна

ІСТОРИЯ

композиція» (1916), «Безпредметна композиція» (1917–1918), «Безпредметне» (1917–1918), «Побудова площин за рухом кольору» (1918), «Конструктивний натюр-морт» (1920–1921), «Без назви» (1922). Зображуючи у своїх полотнах урбаністичні пейзажі, у яких, попри формальні трансформації, можна було розгледіти прикмети конкретних міст, переходячи до безпредметних творів, художниця наповнювала їх активним рухом, властивою їй динамічною кольоровою драматургією. Про зв'язок її безпредметного малярства з італійським футуризмом, зокрема, пише А. Наков, підкреслюючи в них «принципи обертальної взаємодії площин, які були невід'ємним елементом концепції розкритого простору, що має відцентрову структуру» [33, с. 237]. Однак яскраві кольори творів О. Екстер були спричинені не лише концептуальним імпульсом італійських футуристів, а й глибоким вивченням нею традицій українського народного мистецтва, її захопленням кольором як самодостатньою образно-змістовою субстанцією. Динамічність, кольорова напруженість, цілеспрямована трансформація форм була властива роботам художниці всіх періодів її творчості.

Продовжуючи, можна навести слова Е. Бобринської: «Звернення до футуризму завжди отримувало суто індивідуальну інтерпретацію також у творчості інших художників, що ставили акценти на тих аспектах футуризму, які відповідали логіці їхнього власного творчого шляху» [7, с. 164]. Ця теза безпосередньо стосується й творчості О. Богомазова, у якій образні імпульси футуризму знайшли своє індивідуальне трактування.

Важливо наголосити, що все життя О. Богомазова пройшло в Україні. Тут він народився, у 1902 році вступив до Київського художнього училища, де познайомився і потоваришував з О. Екстер. Одночасно з ним навчалися і майбутні «гілейці» В. Бурлюк, О. Кручених, проте до їхньої групи О. Богомазов не пристав. Разом з Д. Бурлюком та О. Екстер він брав участь у київській виставці «Ланка (Звено)» 1908 року. Художник взагалі ніколи не був членом визначеного програмного мис-

тецького об'єднання, хоча й експонував до 1918 року свої роботи на виставках «Союза художников», «Незалежних», «Мир искусства», «Голубая роза» в Москві та на більшості художніх виставок у Києві; у 1918 році організовував Професійну спілку художників, Товариство діячів пластичного мистецтва, лише в 1925му ввійшов до АРМУ. У 1905–1907 роках він навчався у Москві в майстернях К. Юона та Ф. Рерберга. З того часу, за винятком подорожі до Фінляндії в 1911у та викладанні малювання на Північному Кавказі протягом 1915 – початку 1917 років, він не виїжджав з України. Інформацію про західне мистецтво, зокрема футуризм, художник отримував з нечисленних публікацій, каталогів та світлин, що потрапляли до Києва, та поодиноких виставок. Не випадково неабияке враження на нього, як підкреслює дослідниця його творчості О. Кошуба-Вольвач, справила виставка «Салону Іздебського» 1910 року в Києві: «Для молодого київського митця виставка “Салону” виявилася енциклопедією сучасних модерністських концепцій у мистецтві та поштовхом для ґрунтовного перегляду власних художніх позицій» [21, с. 10]. У 1914 році О. Богомазов виступив організатором виставки «Кільце» в Києві, що стала етапною для розвитку нового мистецтва в Україні. Її експонентами разом з ним були О. Екстер, М. Денисов, Г. Курнаков, І. Рабінович, Б. Пастухов, Н. Шифрін та ін. Виставка була ініційована членами гуртка «Мистецтво» при Київському політехнічному інституті. Утім, як зазначає О. Кошуба, ані про діяльність цього гуртка, ані про роль у ньому О. Богомазова та О. Екстер, нічого не відомо [20, с. 326]. Виставка досить широко висвітлювалася в пресі, де, зокрема, слід виокремити публікації в п'ятому числі київського журналу «Музы», у якому був надрукований і анонс маніфесту Ф. Маринетті [32]. Тоді ж, у 1914 році, у О. Богомазов пише свій відомий тепер теоретичний трактат «Живопис та елементи», що, разом з іншими текстами художника, дає можливість проаналізувати своєрідність його творчого мислення.

Футуристичні мотиви позначилися в роботах О. Богомазова 1913–1916 років.

О. Кошуба-Вольвач зауважила, що «стиль та формоутворюючі елементи творів Богомазова 1913–1914 років засвідчують знайомство майстра <...> з футуристичною концепцією відображення навколишнього середовища через демонстрацію руху об'єктів, з яких воно складається. Художник відкриває для себе низку технічних прийомів, що посилюють відчуття руху і передають динамічність стану зображаного об'єкта», серед використаних ним прийомів – «непаралельність основних формоутворювальних ліній межах картинної площини, діагональність розташування основних форм, підкреслене посилення форми тоном або кольором у тому напрямі, куди скеровано її рух» [22, с. 40]. До цих формальних прийомів можна додати підкреслену ритмізованість руху та майже орнаментальне трактування форм, що разом утворюють динамічну, однак цілісну структуру. Серед цих творів – малюнки чорним олівцем та вугіллям «Боярка. Потяг» (1913), «Ріг дачі» (1915), «Автопортрет» (1915), «Весна на Кавказі» (1916), «Пожежа у Києві» (1916), живописні картини «Трамвай (Львівська вулиця, Київ)» (1914), «Портрет» (1914–1915), «Безпредметна композиція» (1915), «Потяг» (1916). У деяких з них реальні мотиви переходять у майже абстрактні форми, не втрачаючи при цьому силу життєвого враження та руху. Їхня особливість – авторська інтерпретація цілком конкретних реальних мотивів, які автор аналізує та трансформує через свідоме ставлення до живописних елементів, серед яких у своєму трактаті він виділяє рух, лінію, форму, зміст-фарбу, ритм, інтервал [8]. Завдання художника полягало в «естетичному хвилюванні», що мало виникати із синтезу його ставлення до кожного з елементів твору. Категорія руху – одна з найважливіших у трактаті. Вона виражає «енергію окремих частинок маси», «динамізм елементів», з яких і складається твір, а разом з ним і навколишній світ. Показово, що проблему відтворення руху в мистецтві художник розглядає на прикладі найпростіших побутових мотивів – «людина штовхає тачку на вулиці», екіпажу, що їде; поїзд, який мчить [8, с. 39, 50], що їх він зображує і

у своїх роботах. І хоча термін «футуризм» у його трактаті не згадується, художник самостійно і поступово наче наближався до його формальних засад. Однак уже в 1918 році у своєму виступі на Першому всеукраїнському з'їзді художників, що проходив у Києві за гетьмана П. Скоропадського, він наголошував: «Не академізм, не імпресіонізм чи футуризм повинні лягти в основу наших суджень, а конструктивні елементи, органічні для кожного мистецтва, а отже, і живопису» [8, с. 154]. У цій же доповіді він підкреслював особливе значення для творчості художника реального навколишнього середовища, що впливає на його образний світ і формує його мистецтво. З особливостей природи України, різноманіття її «ліній, барв, форм», сповнених «життєвої енергії, радісної бадьорості» має, на його думку, виростати й самобутність національного мистецтва, відмінного від того, «що є на Півночі»: «...тут, під ясним промінням нашого сонця, динамізм виявлений повною мірою, боротьба сягає пристрасних поривань трагізму, триумфуючого сміху і тихого поетичного смутку. <...> Столиця України – Київ, куди зараз повинні з'їхатися всі інтелектуальні сили країни, в усьому своєму обсязі сповнена чудового, розмаїтого, глибокого динамізму. Вулиці впираються в небо; форми пружні; лінії енергійні і могутні – падають, розбиваються, співають і грають. Темп життя ще більш підкреслює цей динамізм, ніби дає йому законну підставу, широко розливається, поки не заспокоїться на тихому лівому березі Дніпра» [8, с. 154–155]. Отже, «футуризм» з його динамізмом та рухом виник у творчості О. Богомазова не концепційно, ідеологічно, як у італійців чи будетлян, а базувався на іншій, так би мовити, «органічній» основі, на аналізі навколишнього природного середовища. У його пізніших нотатках читаємо: «Для того щоб сприйняти і зрозуміти нову красу футуристичних картин, потрібно, аби душа очистилася; аби око звільнилося від заволоки атавізму і культури. Потрібно визнати як єдиний критерій природу, а ні музей» [54]. Футуристична стилістика позначила лише певний етап у творчості художника, у майбутньому він до неї не звертався.

ІСТОРИЯ

Однак динамізм, ритмічність та напруженість кольорово-пластичного рішення залишилися прикметами його мистецтва.

У 1913–1914 роках у Києві одночасно складається гурток футуристів на чолі з М. Семенком, чия діяльність була спрямована на українську мистецько-суспільну проблематику. Показово, що будетляни та митці, що з ними спілкувалися, ніяк не відгукнулися на виступи М. Семенка, та й він сам з ними не співпрацював. Ґрунтовно досліджена перш за все в літературі, ця гілка українського авангарду потребує уточнень у її зв'язку з образотворчим мистецтвом та загальною культурною ситуацією.

Слід зазначити, що хоча, як відомо, інтерес М. Семенка до футуризму виник під час навчання в Петербурзі під впливом виступів В. Маяковського та поетів інших російських футуристичних угруповань, його версія нового мистецтва та й ширше – нового розвитку культури загалом виростала саме з аналізу українських реалій. Поміж ознак українського культурного життя, з яким зразу ж почав боротися футуризм – провінційність, необхідність осмислення спрямувань національної традиції, народницькі ідеали, у яких українська культура поставала перш за все як селянська, слабкість модерністських світоглядних та художніх цінностей. У цьому контексті, як підкреслює О. Ільницький, український футуризм не тільки «виростав із ранньомодерністських течій в Україні 1900–1910 років і був відповіддю на них», а й «демонстративно опирався злиттю з імперськими течіями», був ознакою «розриву з імперським культурним річищем та поступового вияву власне українського» [17, с. 12]. Проте за довгу історію свого існування, що прокреслила не лише період національно-визвольних змагань та громадянської війни 1917–1921 років, а й активно влилася в русло нового радянського мистецтва, український футуризм інтегрував у собі ідейні спрямування його «лівого» крила, де питання української незалежності розчинялися в загальних інтенціях пролетарської культури.

Порівнюючи різні моделі футуризму, дослідники акцентують увагу на тому, що український формувалася ближче до іта-

лійського. З ним його поєднували не лише гостре заперечення минулого та стагнації національного існування [17, с. 367], а й те, що всі етапи руху, його ідеологія та поступ були визначені та спрямовані волею однієї людини [3, с. 5]. В Італії такою особою був Ф. Маринетті, в Україні – М. Семенко. Як і в Італії, футуризм М. Семенка відразу наголошував на його концепційній новизні, починався з маніфестів. Показово, що досить довго футуризм сприймався дослідниками як чужий українській культурі. Зосібна Ю. Шевельов дорікав Семенкові за його урбанізм, що не відповідав українським реаліям, де «великих міст було мало, а українська стихія в них не вибивалася на поверхню». Крім того закликаючи нове українське мистецтво «до Європи», сам М. Семенко її не знав, вперше відвідавши Німеччину в 1929 році. Утім, найголовнішою його вадою був, на думку дослідника, «дух конформізму щодо советської системи, бажання стати їй на послуги навіть у дрібному...» [55, с. 706–707]. Однак шановний автор був необ'єктивним: після встановлення радянської влади всі мистецькі об'єднання та угруповання у своїх публічних деклараціях програмно підкреслювали як свою лояльність щодо радянської влади, так і щире бажання створювати нове, ідеологічно витримане пролетарське мистецтво [37], протиріччя ж між ними полягали в його різних образно-пластичних версіях.

Отже, на межі 1913–1914 років М. Семенко та два художники – Павло Ковжун та Василь Семенко – утворили свою футуристичну групу та заснували видавництво «Кверо» (quero з лат. – досліджувати, шукати), яка в 1914 році видала дві невеличкі книжки М. Семенка: «Дерзання. Поези» та ««Кверо-футуризм. Поезопісні». Вірші поета вражали не тільки нетрадиційною для українського мистецтва урбаністичною тематикою та образами («Асфальт», «Авіатор», «Місто» та ін.), а й новою мовою («сте клю влю плю/скую/ую/ю») та візуалізацією тексту. Але чи не головними тут були маніфести нового напрямку, що програмно відкидали попередній досвід української культури. Таким, зокрема, був надрукований у перед-

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ФУТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ЕТАПИ ТА СПРЯМУВАННЯ

мові першого збірника маніфест «Сам», де висловлені автором «тільки декілька слів» про мистецтво переросли в жорстке й пристрасне викриття обмеженості національної культури, задушливої атмосфери «щирого» українського мистецтва», що плекає «заяложені мистецькі «ідеї», та «засмальцьованого «Кобзаря» як певну квінтесенцію відсталості та традиціоналізму [14, с. 272–273]. «Полеміка з Шевченком» і його «реабілітація» в умовах нової радянської культури залишиться наскрізною для футуристів, інтерпретація творчості та образу поета визначить широку тему вітчизняного мистецтва [46]. Продовженням тез маніфесту «Сам» стала передмова до «Кверо-футуризму», де автор розвивав свою теорію нового мистецтва, яке мало базуватися на змінах, бо йому «не цікаве все знайдене й пережите», заперечувало національні ознаки як вираз «його примітивності»: «Національну добу в мистецтві (власне в тенденції до мистецтва) ми а вже перебули ... <...> Нам треба догнати сьогоднішній день», «де у все світським мистецтві починає ся нова ера», і далі: «Кверо-футуризм дає йому шлях, єдино можливий, і сими днями ми вступаємо в цілком інший світ, де не можемо ще почувати себе, як дома, в своїх українських та інших хатах» [43, с. 267]. Нове мистецтво трактувалося тут як процес, рух, з його динамічними змінами, де немає нічого абсолютного, а тому в мистецтві не мало бути шкільного чогось сталого, його мета – шукання, самий же кверо-футуризм поставав тимчасовим як явище, але «постійним, яко метод» [43, с. 266]. Політичні орієнтири кверо-футуристів тут не зазначені, однак з іронією говориться про представників «українського марксиствующого молодоміщанства» [43, с. 268]. Про твори В. Семенка, який уже в 1915 році загинув на фронті Першої світової, невідомо. Графічні роботи молодого П. Ковжуна, котрий тоді навчався в Київському художньому училищі, ознак футуризму не мали, були близькі до стилю модерн. Постаць П. Ковжуна тут досить показова. У колі футуризму він перебував лише на самому початку свого творчого шляху, у Києві 1913–1914 роках, пізніше ніколи

цим напрямком не цікавився. Мало того, надалі він постійно наголошував на національних прикметах українського мистецтва та підкреслював великий вплив, який справила на нього творчість Г. Нарбута, що відіграла особливу засадничу роль у створенні нової української графіки. Скажімо, у 1929 році він писав: «Г. Нарбут перший дав нам сучасну графіку і показав нам наше графічне оформлення. Нарбут нас графічно “українізував” – українська графіка Нарбута рішуче одмежувала нас від чужих графічних впливів, виробила смак і оцінку на точне значення того, що ми називаємо сучасною українською графікою» [19, с. 72]. Проте це не завадило йому підтримувати зв'язок з М. Семенком, більш того – того самого 1929 року створити обкладинку для одного з номерів (№ 6) «Нової Генерації», яка програмно заперечувала національні ознаки мистецтва. Обкладинка П. Ковжуна у своїй композиції своєрідно поєднувала динамічність вільно розташованих написів, умовне зіткнення різних за тональною насиченістю площин чорного та жовтого кольорів та зображення птахів, що летять... Повертаючись до його ранніх творів слід зауважити, що вони привернули до себе увагу вже на перших його виставках – у 1913 році на Українській артистичній виставці в Полтаві та в 1914-му на Третій виставці художників-киян. Серед них – малюнки «Місто», «Вулиця», «Танго», «Краєвид». Футуристичного, окрім теми міста, у них нічого не було. Увага до натури поєднувалася з площинно-умовним узагальненням форми скоріше в дусі модерну. У 1913 році він малює обкладинку книжки В. Винниченка «Федько-халамидник», на якій було зображено букет, фрагменти іонічної колони та декоративні елементи...

Виступ футуристів викликав, як відомо, обурення та дискусію в літературному середовищі, які сьогодні ґрунтовно описано та проаналізовано дослідниками [17, с. 27–51]. Заслуговеє на увагу висновок О. Ільницього про особливості сприйняття, а точніше несприйняття цього виступу українськими мистецькими колами: «Не зроблено жодних зусиль, щоб надалі засвоїти його відкриття чи обговорити ці

ІСТОРИЯ

внески, що з'явилися в літературному процесі <...>. Фактично, ні українське суспільство, ні літературознавство не були спроможні усвідомити революційної значущості авангарду, а також ті зміни стосовно ролі письменника, ставлення до мови, елітної культури й творчості загалом, які він зумовив» [17, с. 51]. Початок Першої світової війни перервав діяльність групи, усіх трьох її учасників мобілізували.

М. Семенко повернувся до Києва в 1918 році. Розпочався новий етап у поступі українського футуризму. Він припав на драматичні події революційного часу, що простягнулися фактично до 1921 року, з постійними змінами влади, інтервенцією, громадянською війною. Теперішні «ліві» симпатії М. Семенка «відштовхували його від поміркованої Ради і, особливо, від правого Гетьманату» [17, с. 57]. Прихильників він знайшов серед художників – А. Петрицького, Р. Лісовського та П. Ковжуна, який після демобілізації в 1918 році перед від'їздом до Галичини певний час перебував у Києві. У 1919му разом з А. Петрицьким, Г. Михайличенком, Елланом-Блакитним та В. Чумаком М. Семенко утворює групу «Фламінго». Проте О. Ільницький не вважає її програмно футуристичною «лише претензійною декларацією незалежності від символістів. <...> Здається, вона служила тільки одній меті: під цією маркою Семенко випустив три книжки поезії» [17, с. 64]. Обкладинки для двох з них оформив А. Петрицький, однієї – Р. Лісовський. Однак і тут про футуризм не йшлося: роботи А. Петрицького, як і Р. Лісовського, учня Г. Нарбута та М. Бойчука, жодного стосунку до футуризму не мали, швидше пародіювали «те захоплення українським бароковим скорописом, яке з легкої руки Г. Нарбута стало на той час однією з ознак київської графіки» [11, с. 5].

З утвердженням 1919 року радянської влади М. Семенко стає на чолі радянського україномовного літературно-художнього часопису «Мистецтво». Футуристичним він не був, однак у другому числі була надрукована програмна стаття М. Семенка «Мистецтво переходної доби», що накреслювала його нову версію. За концепцією

автора нове мистецтво мало бути динамічним і революційним. Натомість Футуризм, що з'явився «...раніш, ніж вибухнула соціалістична революція», виступав як «аналогічна революція в мистецтві» і таким чином поєднував різні епохи. Він поставав не як щось певне та окреслене, а як акція, де йшла «боротьба індивідуалізму з комунізмом». Якщо на першому етапі футуризм ніс у собі «напруження індивідуалізму», то наступний його крок вів у комунізм, комуну, заперечення «я» [31].

Унаслідок революції, війни та громадянських протистоянь 1921й рік позначився в історії України як «нова руїна», культурне життя завмерло, протягом 1920–1921 років країна зазнала масової еміграції, що фактично змінило склад мистецького середовища. Тоді ж, у 1921 році М. Семенко засновує організацію «Аспанфут» – Асоціацію панфутуристів, яка складалася з літераторів Ю. Шпола, О. Слісаренка, В. Алешка, Гео Шкурупія, А. Чужого, М. Бажана, М. Ірчана, Ф. Якубовського та режисера М. Терещенка. Модель панфутуризму, яка збереглася до завершення футуристичного руху в Україні, доповнюючись на кожному етапі новим змістом, впливала з особливостей української мистецької ситуації, де прихильників авангарду було небагато, а його напрямки залишалися майже недиференційованими. Панфутуризм пропонував, таким чином, об'єднатися «для прийдешніх тисячоліть». Програмні тексти «Аспанфуту» були оприлюднені у виданнях 1922 року: «Семафор у майбутнє» та «Катафалк искусства». У першому з них була надрукована засаднича стаття М. Семенка «Пан-футуризм (Мистецтво переходної доби)». У ній автор наголошував на необхідності побудови наукової теорії мистецтва та методу наукової практики на експериментальній основі. Задля цього було запропоновано «зруйнувати локалізовані та замкнуті концепції – численні “ізми”, притаманні останнім десятиріччям і нашим дням. Треба довести, що кожний окремий “ізм” не є альфа й омега у розвитку мистецтва, що лише через голови всіх “ізмів” протікає його велика ріка <...> Пан-футуристична система <...> завдяки цьому

стає узагальнюючою теорією» [43, с. 273]. Її завдання передбачало «одночасну ліквідацію буржуазного суспільства і буржуазного мистецтва», де «деструктивний процес у мистецтві набуває характеру соціальної революції у суспільстві», та «поглиблення футуризму в ім'я прийдешньої конструкції мистецтва» [43, с. 274]. І якщо «соціальна революція є процесом міжнародним, інтернаціональним, світової неминучості, – так само і проблема конструкції мистецтва не може бути виконана в межах локалізованого радянського будівництва, тому і конструювання пролетарського мистецтва можливе лише у світовому масштабі» [43, с. 275]. Отже, у моделі панфутуризму знаходила продовження висловлена у 1914 році концепція «подолання національних меж», що тепер підтримувалася ідеєю світової пролетарської революції. Тема «деструкції» старого та «конструкції» нового в мистецтві, культурі та суспільстві стане головною в його теоретичних розробках, фіксуючи таким чином вступ мистецтва в «конструктивну добу» [5, с. 50]. Пізніше, у 1927–1930 роках «конструктивізм» та «конструктивне мистецтво» визначають проблематику «Нової Генерації». Таким чином, поступово стало очевидним, що назва «футуризм» не вичерпувала сутності руху. Як підкреслює О. Ільницький, «уперто саме так себе називаючи, українці керувалися певними теоретичними міркуваннями і зважали на авторитети: передовсім вони визнавали рух Марінетті за поворотний пункт в історії мистецтва. У певному сенсі для українців «футуризм» – синонім усього авангарду, що також відбивається в їхній пан-авангардистській філософії, в якій вони ретельно уникають вузького трактування мистецтва» [17, с. 366]. Більше того, уже на початку 1920х років і сам М. Семенко повністю переосмислює нові виміри футуризму, де його первинна, початкова версія розглядається як «продовження, хоч і революційне, але буржуазно-революційного «Великого Мистецтва». Футуризм не виходив з пролетарської ідеології, він заперечував буржуазне мистецтво, але стояв на його ідеологічних рельсах. І не треба було довго чекати, щоб побачити занепад футуриз-

му <...>. Правда, од естетики вже й зараз мало чого залишилося, але ми напередодні зформулювання загальнообов'язкової загально значимої мистецької політики в пролетарській державі <...>. Марксизм плюс лєнінізм, ужиті спеціально для мистецтва, дають цю формулу <...>» [44].

Уже на самому початку футуризм трактувався М. Семенком не лише як напрямок мистецтва, а і як його узагальнююча теорія, мало того – як теорія культури загалом. О. Ільницький наголошує, що «панфутуризм наблизився до “пан-авангардизму”, який можна б назвати спробою охопити всі революційні рухи; він є, по суті, єдиним явищем, у якому окремі рухи представляють специфічний вияв усеохопного художнього процесу» [17, с. 224]. Поряд з М. Семенком свої теоретичні статті в різних виданнях групи друкували Гео Шкурупій, О. Полторацький, С. Войнилович.

У 1924 році панфутуристичні об'єднання змінює свою назву на Асоціацію комуністичної культури, продовжує розвивати свої творчі принципи, підсилені більшовицькою ідеологією. Тепер АСКК претендував на роль масової всеукраїнської, навіть всесоюзної організації, яка мала активно реформувати побут, спираючись на техніку та науку. Її принципи М. Семенко виклав у програмній статті «До постановки питання про застосування лєнінізму на Зму фронті». Аналіз засад культури, серед яких автор виділяє ідеологію та «фактуру», яка, по суті, була вираженням суспільно-ідеологічних особливостей певного економічного устрою, приводить його до висновків про вичерпаність і поступове зникнення мистецтва як такого: «...мистецтво в цілому є буржуазне, оскільки воно є тільки спадщина, якою можна тільки скористатися, і що пролетарське мистецтво, коли розуміти це останнє, як мистецтво комуністичного суспільства, або для сучасності – що носителем його буде пролетаріат, зовсім не буде й немає. <...> Але мистецтво ліквідується не одразу в усіх своїх частинах, галузях мистецтва. Поволі відпадають одно за другим віджилі кільця його системи» [43, с. 304–305]. Натомість у теперішніх умовах «боротьби з мистецтвом» воно вимагає «застосування кон-

ІСТОРИЯ

струкції», яка полягає в тому, що «паралізує основний імпульс мистецтва – «творчість», а тому «мистці» один за одним будуть кидати своє мистецтво, спочатку будуть називати себе майстрами, монтерами, конструкторами й інженерами, а потім візьмуться за “звичайну” людську працю» [43, с. 305]. Отже, тепер, у 1920і у своїй теорії панфутуризм збігався з ідеями виробничого мистецтва та радикальним конструктивізмом... У 1925 році панфутуристичний рух переживає свою кризу. М. Семенко переїздить до Одеси і працює у ВУФКУ.

Його повернення «до футуризму» пов'язане із часописом «Нова Генерація» (1927–1930), яка тоді не тільки діяла як оригінальне видання, а й розглядалася «учасниками як основний напрям конструктивної роботи організації, своєрідний синтетичний “жанр”» [4, с. 163]. Проблематика футуризму як така в ньому не розглядалася. «Нова Генерація» консолідувала навколо себе головні «ліві» сили різних спрямувань, послідовно підтримуючи авангардну модель мистецтва, що будувала свій культурно-художній проект на тій самій панфутуристичній / панавангардній основі, тобто на поєднання різних художніх напрямків [47]. В умовах другої половини 1920х, коли авангардний рух у Європі загалом добігав кінця, а в Росії переживав невідповідність своїх пропозицій новим суспільним реаліям радянської дійсності, в Україні його ідеї набували певної творчої наснаги, рупором та генератором яких значною мірою і виступала «Нова Генерація», яка, зібравши навколо себе «залишки советської футуристичної армії», зберегла «останній голос радянського авангарду, голос вільний, бойовий, європейський» [30, с. 67].

Протягом свого існування панфутуризм залучав до співпраці різних за своєю творчістю художників. Послідовних футуристів з-поміж них не було. Слід зазначити, що вже на початку 1920х років у мистецтві дедалі активніше обговорювалися ідеї конструктивізму, який найчастіше розглядався як такий, що найбільше відповідає новим завданням «конструктивної доби» радянського суспільства. У колі панфутуристів на тому чи іншому етапі трапляються іме-

на Н. Генке-Меллер, яка в 1923 році оформила обкладинку «Жовтневого збірника футуристів». Її композиція побудована на чітких ритмах шрифту та сполучені жовтавого кольору паперу та червоних написів; обкладинку збірника «Зустрічі на перехресній станції. Розмова трьох» у 1927 році розробив В. Татлін, який у той час викладав у Київському художньому інституті (його обкладинка поєднувала цілком реалістичне, хоча й представлене в несподіваному ракурсі, зображення лінії електропередач та чіткого шрифту); художніми редакторами часопису «Нова Генерація» по черзі були В. Меллер, Дан Сотник, А. Петрицький, на його сторінках друкувалися роботи українських художників О. Архипенка, В. Касіяна, В. Пальмова, А. Петрицького, В. Меллера, В. Єрмілова, М. Дмитренка, М. Груншпуна, Г. Півоварова, С. Йоффе та О. Щеглова, М. Глуценка, Б. Клебанова, Д. Штеренберга, А. Гончарова, Н. Шифріна, І. Чашника, К. Малевича, В. Воробйова, М. Суєтіна, М. Тряскіна. Футуристів серед них не було.

У 1930 році, як відомо, часопис «Нова Генерація» припинив свою діяльність. З ним добіг кінця і панфутуризм. Країна (УСРР у складі СРСР) вступала в новий період своєї історії, де ані відкритим дискусіям про сутність та можливості мистецтва, ані образно-пластичним його пошукам, що відразу зараховувалися до «буржуазного формалізму», місця вже не було. У 1930х роках більшість з учасників руху була репресована.

Футуризм в українському мистецтві та культурі відіграв неабияку роль, певною мірою синтезуючи у собі загальні обшири та інтенції авангарду. Його ідеї не обмежувалися змінами художньої мови, а висували свою, нову модель бачення розвитку української культури, що поставала сучасною, динамічною, відкритою до новацій світового досвіду. У колізіях розвитку футуризму в Україні віддзеркалилися глибокі проблеми її культури, де поряд зі шляхами інтеграції в європейський простір і відбувався процес національного самовизначення, пошук нових версій українського мистецтва.

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО. ФУТУРИЗМ В УКРАЇНІ: ЕТАПИ ТА СПРЯМУВАННЯ

Примітка

¹ Серед книг О. Закаржевського, виданих у Києві в 1911–1916 роках: «Сверхчеловек над бездной», «Подполье: Психологические параллели», «Религия: Карамазовщина: Психологические параллели», «Лермонтов и современность», «Одинокий мыслитель. (Константин Леонтьев): к 25-летию со дня смерти» та ін.

Джерела та література

1. *Аренс Л.* Хлебников – основатель бюджетян / Лев Аренс // Книга и революция. – 1922. – № 9–10. – С. 20–25.
2. *Бердяев Н.* Кризис искусства. (Репринтное издание) / Николай Бердяев. – Москва : Интерпринт, 1990. – 48 с.
3. *Біла А.* Михайль Семенко як культуртрегер українського футуризму / Анна Біла // *Семенко М.* Вибрані твори / упоряд. А. Біла. – Київ : Смолоскип, 2010. – С. 5–20.
4. *Біла А.* Український літературний авангард. Пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. – Київ : Смолоскип, 2006. – 464 с.
5. *Біла А.* Футуризм / Анна Біла. – Київ : Темпора, 2010. – 248 с.
6. *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы / Екатерина Бобринская. – Москва : Пятая страна, 2003. – 304 с.
7. *Бобринская Е.* Футуризм / Екатерина Бобринская. – Москва : Галарт, 1999. – 192 с.
8. *Богомазов О.* Живопис та елементи / Олександр Богомазов. – Київ : Задумливий страус, 1996. – 176 с.
9. *Бурлюк Д.* Фактура и цвет. Произведения Давида Бурлюка в музеях российской провинции. Кн. I, II / Давид Бурлюк ; авт. вступ. ст., сост. кат. и разделов С. В. Евсеева. – Уфа : Башкортостан, 1994. – Кн. 2. – 128 с.
10. *Бурлюк Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма, стихотворения / Давид Бурлюк. – Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1994. – 383 с.
11. *Горбачов Д.* Книжкове оформлення українського авангарду / Дмитро Горбачов. – Рукопис. – 1985.
12. *Гурьянова Н.* Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда / Наталья Гурьянова // Вопросы искусствознания. – Москва, 1996. – IX (2/96). – С. 390–415.
13. *Деготь Е.* Русское искусство XX века / Екатерина Деготь. – Москва : Трилистник, 2000. – 224 с.
14. *Євшан М.* «Suprema Lex». Слово про культуру українського слова / Микола Євшан // Українська хата. – 1914. – № 3–4. – С. 268–277.
15. *Закржевский А. К.* Рыцари безумия (Футуристы) / Александр Карлович Закржевский. – Киев : Тип. акц. об-тва «Петр Барский в Киеве», 1914. – 164 с.
16. *Зданевич И.* О футуризме (1913) / Илья Зданевич // Искусствознание. – Москва, 1998. – № 1. – С. 566–568.
17. *Ільницький О.* Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
18. *Коваленко Г. Ф.* Александра Экстер. Путь художника / Коваленко Георгий Федорович. – Москва : Галарт, 1993. – 288 с.
19. *Ковжун П.* Неопубліковані праці Г. Нарбути / Павло Ковжун // Нові шляхи. – Львів, 1929. – № 1. – С. 70–77.
20. *Кошуба-Вольвач О.* Київська виставка «Кільце». Нові аспекти в історії експозиції / Олена Кошуба-Вольвач // Мистецтвознавство України. – Київ, 2010. – Вип. 11. – С. 324–331.
21. *Кошуба О. Д.* Кубофутуризм в Україні. О. Богомазов: теорія та практика (Створення нових стильових форм живопису) : автореф. ... канд. мистецтвознавства / Олена Дмитрівна Кошуба. – Київ, 1999. – 18 с.
22. *Кошуба-Вольвач О.* Олександр Богомазов. Автопортрет / Олена Кошуба-Вольвач. – Київ : Родовід, 2012. – 108 с.
23. *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932 / Исторический обзор : в 3 т. / Андрей Васильевич Крусанов. – Санкт-Петербург : Новое лит. обозрение, 1996. – Т. 1. – 320 с.
24. *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини ХХ століття / Ольга Лагутенко. – Київ : Грані-Т, 2006. – 240 с.
25. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания / Бенедикт Лившиц. – Ленинград : Советский писатель, 1989. – 720 с.
26. *Магаротто Л.* Заметки об итальянском футуризме и русском кубофутуризме / Луиджи Магаротто // Русский кубофутуризм. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2002. – С. 17–22.
27. *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма / Филиппо-Томазо Маринетти // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – Москва : Прогресс, 1986. – С. 158–162.
28. *Маринетти Ф. Т.* Технический манифест футуристической литературы / Филиппо-Томазо Маринетти // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – Москва : Прогресс, 1986. – С. 163–168.
29. *Маринетти Ф. Т.* Футуризм / Филиппо-Томазо Маринетти ; пер. М. Энгельгардта. – Санкт-Петербург : Прометей, 1914. – 241 с.
30. *Мацури М.* Игорь Терентьев – театральный режисер / Михаил Мицури // *Терентьев И.* Собрание сочинений. – Болонья, 1988. – С. 37–80.
31. *Мертвопетлюйко.* Мистецтво переходової доби // Мистецтво. – 1919. – № 2. – С. 33–34.
32. *Музи.* – Київ, 1914. – № 5. – С. 20.
33. *Наков А.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша / Андрей Након ; пер. с фр. Е. М. Титаренко. – Москва : Искусство, 1997. – 416 с.
34. *Павлова Т.* Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото / Тетяна Павлова, Володимир Чечик. – Київ : Родовід, 2009. – 288 с.

ІСТОРИЯ

35. Павлуцкий Г. Новое направление в живописи. Кубизм и нео-футуризм / Григорий Павлуцкий // Искусство в Южной России. – 1913. – № 9–10. – С. 447–450.
36. Пощечина общественному вкусу // Русский футуризм. Стихи, статьи, воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – Санкт-Петербург : Полиграф, 2009. – С. 65–66.
37. Романенко Г. Эволюция художних и литературных объединений Украины: историко-культурологический вымир / Ганна Романенно, Василь Шейко. – Київ : Ін-т культурології НАНУ, 2008. – 208 с.
38. Русский футуризм. Стихи, статьи, воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – Санкт-Петербург : Полиграф, 2009. – 832 с.
39. Сарабьянов Д. В. Владимир Баранов-Россине / Дмитрий Владимирович Сарабьянов. – Москва : Трилистник, 2002. – 265 с.
40. Сарабьянов Д. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним / Дмитрий Сарабьянов // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – Москва : Наука, 2003. – С. 3–13.
41. Сауленко Л. К вопросу о национальной самоидентификации русского авангарда / Людмила Сауленко // Возвращение авангарда : материалы международной научной конференции (1–4 июля, Одесса). – Одесса : Deluxe, 2012. – С. 270–275.
42. Сборник нового искусства. – Харьков : Изд. всеукраинского отдела искусства, 1919. – 24 с.
43. Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко ; упоряд. А. Біла. – Київ : Смолоскип, 2010. – 688 с.
44. Семенко М. Сучасний стан світового мистецтва / Михайль Семенко // Більшовик. – 1923. – 12 верес.
45. Семь плюс три. Иллюстрированный альманах. – Харьков: изд-во «Союза Семи», 1918. – 56 с.
46. Скляренко Г. Я. Інтерпретація творчості Тараса Шевченка в українському мистецтві ХХ століття / Галина Скляренко // Українське мистецтвознавство. Матеріали, дослідження, рецензії. Збірник наукових праць. – Київ, 2013. – Вип. 13. – С. 44–53.
47. Скляренко Г. Мистецтво на сторінках «Нової Генерації» / Галина Скляренко // Студії мистецтвознавчі. – 2015. – № 4. – С. 52–71.
48. Союз семи. Письмо в редакцию // Колосья. – Харьков, 1918. – № 6–7. – С. 23.
49. Тарасов О. Икона в русском авангарде 1910–1920 годов / Олег Тарасов // Искусство. – Москва, 1992. – № 1. – С. 49–53.
50. Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского / Николай Харджиев, Владимир Тренин. – Москва : Искусство, 1970. – 328 с.
51. Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий ; упоряд. Р. Мельників. – Київ : Смолоскип, 2011. – 1038 с.
52. Херсонский городской музей Херсонского края. Летопись музея / сост. В. Горшкевич. – Херсон, 1912.
53. Хлебников В. Творения / Хлебников Велимир ; вст. ст. М. Полякова. – Москва : Советский писатель, 1986. – 736 с.
54. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України), ф. 360, оп. 1, спр. 163, арк. 12.- 214 с.
55. Шерех Ю. Історія однієї літературної містифікації / Юрій Шерех // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття : в 4 кн. – Київ : Аконіт, 2001. – Кн. 4. – С. 702–708.

SUMMARY

Futurism as the first trend of avant-garde has played a prominent role in the history of world art. It has also influenced on the new concepts of art works and culture in general. Its ideas have gained a wide publicity. However, prominent futuristic unions have appeared only in Russia and Ukraine, except Italy. If the history and characteristics of Italian and Russian Futurism are thoroughly described in art criticism, the Futurism in Ukraine is still waiting for its study. Especially as its origin, the stages of existence, the conceptual basis, the range of creative proposals and conditions of activity have been significantly different from both the Italian and the Russian analogues. The dissemination of the Futurism ideas in Ukraine, both during the creation of artistic groups and in the works of individual artists is considered in the article. The history of Futurism in Ukraine is connected with the activity of two unions, like *Hileya*, headed by D. Burluik (about 1910–1914) and Ukrainian Futuristic movement headed by M. Semenko in 1914. It has lasted until 1930, sustained several stages and proposed the concept of Panfuturism, which is aimed at the consolidation of all *left forces* of Ukrainian art. The interpretation of Futurism in Ukrainian art has happened both at a purely formal and plastic level, paying attention to the problem of a motion reproduction, dynamics in painting and graphic arts, and through the development of new principles of national culture, which has chosen its way in the modernized world in difficult research works *between the East and the West*. The peculiarities of ideological and artistic aspirations of *Hileya* group and Panfuturism of M. Semenko, connected with various stages of national and historical development of the 1910s–1920s are analyzed in the article.

Keywords: Futurism, avant-garde, national peculiarities, European experience.