

НАПРЯМ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»**Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.
КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ****Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.
CULTURE AND TRADITIONS**

УДК 7.037:130.2(44)

**ФРАНЦУЗЬКИЙ АВАНГАРДИЗМ НА ЗЛАМІ XIX–XX СТОЛІТЬ : КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ**

Світлана ХОЛОДИНСЬКА – доктор культурології, доцент, завідувачка кафедри гуманітарних дисциплін, професор, Державний вищий навчальний заклад «Приазовський державний технічний університет», м. Дніпро
<http://orcid.org/0000-0002-6746-135X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1056>
svetlanah01091970@gmail.com

Розглянуто рубіж XIX–XX століть як ключовий період, що став символічним підґрунтям постмодернізму. По-перше, цей час знаменував утвердження нової філософської манери мислення, яка поступово закріпилася в європейському інтелектуальному просторі; по-друге, саме тодішні художні орієнтири визначили напрями розвитку мистецтва наступних десятиліть і зумовили появу знакових літературно-мистецьких зразків, що оновили естетичну природу творчості та задали вектор подальших культурних пошуків.

Особливу увагу приділено культурологічному аналізу, заснованому на принципах регіоніки, персоналізації, деталізації та теоретико-практичного паритету. Завдяки цим засадам аргументовано причини формування авангардизму саме у французькому контексті. Водночас окреслено як у другій половині XX століття окремі здобутки авангардного мистецтва були переосмислені та трансформовані у постмодерністські й метамодерністські новації.

Ключові слова: авангардизм, естетико-художні спрямування, регіоніка, персоналізація, деталізація, теоретико-практичний паритет, історико-культурний контекст, постмодернізм, метамодернізм.

Постановка проблеми і актуальність дослідження. На наш погляд, теоретичні пошуки, що здійснюються у третьому десятилітті XXI століття, мають подвійне значення: з одного боку, вони є цінними як самостійний інтелектуальний продукт, а з іншого – набувають особливої ваги завдяки очевидному зв'язку з історико-культурними надбаннями минулого. Адже без врахування процесів кінця XIX століття значна частина сучасних теоретичних конструкцій виглядає вкрай хиткою, немов «зведеною на піску». Важливо враховувати, що становлення модернізму ще не було завершене, коли в його полі активно заявив про себе авангардизм із досить розгалуженою структурою. Це зумовило тривалі дискусії навколо питання: хто кого випереджає: «авангардизм – модернізм» чи «модернізм – авангардизм»? Відлуння тих теоретичних баталій на європейських теренах, подекуди, відчувається й до сьогодні.

У другій половині XX століття, під впливом оновленої філософської парадигми, відбувся злам у художньому мисленні, що привів до формування постмодернізму. Проте вже на межі 1990-х років цей етап почав занепадати, трансформуючись у пост+постмодернізм, а згодом у європейсько-американському науковому середовищі було концептуалізовано метамодернізм – нову фазу в історико-культурному поступі модернізму. Якщо постмодернізм ґрунтувався на міцному філософському підґрунті, то метамодернізм висунув на передній план естетико-мистецтвознавчі інновації та підтримку нових видовищно-мистецьких форм. У цьому складному й суперечливому процесі особливого значення набуває ретельна розробка кожного з етапів історико-культурної еволюції з опорою не лише на естетико-мистецтвознавчий, а й на культурологічний аналіз.

Додаткової актуальності дослідженню надає систематизація напрацювань, накопичених упродовж кількох десятиліть: від аналізу взаємодії «символізму – фонізму» до перших спроб окреслити специфіку метамодернізму, що знайшли відображення і в сучасному українському гуманітарному дискурсі.

Аналіз досліджень і публікацій. Значний масив наукових праць, дотичних до проблемного поля, окресленого у розділі «Постановка проблеми та актуальність дослідження», вимагає систематизації та уточнення відповідно до завдань і змісту цієї статті. Серед українських науковців, які протягом тривалого часу послідовно досліджували широкий спектр питань, пов'язаних із символізмом, модернізмом та авангардизмом, слід відзначити такі постаті: А. Біла, Є. Буцикіна, Д. Горбачов, С. Жадан, В. Корнієнко,

К. Ірдиненко, В. Личковах, С. Павличко, І. Петрова, О. Петрова, Н. Чечель. Естетичні засади авангардизму з'ясовувалися у низці робіт Л. Левчук. «За» і «проти» втілення авангардистської манери творчості в різні види мистецтва представлені в напрацюваннях Т. Кохана, О. Мусієнко, Т. Огневої.

У численних працях О. Оніщенко, присвячених аналізу історико-культурних процесів, простежується цілісна авторська концепція розвитку європейської гуманістики – від естетичних пошуків Теофіля Готье, Шарля Бодлера, Стефана Малларме, Бориса Віана, Мішеля Уельбека до метамодерністських експериментів Тоні Моррісон, Девіде Квайоли, Квентіна Тарантіно, Мішеля Гондрі. У цих дослідженнях окреслюється своєрідна модель культурного простору, який упродовж майже двох століть слугував підґрунтям для утвердження нових мистецьких форм.

У нашій монографії *«Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму»* (2018 р.) здійснено реконструкцію процесу формування національної моделі футуризму, засновником якої виступив Михайль Семенко (1892–1937 рр.). Український футуризм, що розгорнувся впродовж 1914–1937 рр., з одного боку, створив оригінальні зразки поезії, живопису та театрального мистецтва, а з іншого – виявив відкритість до діалогу з європейськими художніми пошуками. Показовим у цьому контексті стало оприлюднення на сторінках журналу *«Червоний шлях»* оповідання *«Втікач»* (1933 р.), автором якого був один із провідних ідеологів сюрреалізму Ф. Супо.

Мета статті: висвітлення французького культурного простору на рубежі XIX–XX століть у його теоретичному вимірі та аргументація ролі авангардистських експериментів 1905–1925 рр. як основи для наступних художніх і філософських інновацій у парадигмі «авангардизм – постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм».

Виклад основного матеріалу дослідження. На рубежі XIX–XX століть саме французький культурний простір став ареною для принципових зрушень у розвитку літератури та мистецтва. Особливе місце Франції у цьогочасному духовному житті зумовлювалося інтенсивними процесами, що відбувалися в її гуманітарній сфері: зростанням авторитету позитивістської філософії, яка заклала підґрунтя для формування й утвердження натуралістичного методу в літературі, а також естетичними експериментами Т. Готье. Саме його новаторські пошуки стали джерелом натхнення для подальших художніх практик: вони сприяли появі поетичного світу *«Квітів зла»* (1857 р.) та оригінальної есеїстики Ш. Бодлера. Водночас кульмінаційним, «фінальним акордом» культуротворчих здобутків Франції XIX століття, на нашу думку, слід уважати символізм Стефана Малларме (1842–1896 рр.). Його естетична система набула ґрунтовного й переконливого осмислення в працях українських дослідників – В. Корнієнко, Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Стоян.

Слід зауважити, що, відповідно до вимог літературознавчої методології, обраний нами період досліджений досить виразно. Проте у ретроспективній перспективі постає очевидна обмеженість його охоплення: цей період виявляється «навантаженим» значно ширше, ніж дозволяють рамки однієї науки. Ілюстрацією цього на українському ґрунті стала низка напрацювань О. Оніщенко, котра у монографії *«Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»* (2021 р.)» підкреслила потенціал культурологічного підходу. На прикладі Ш. Бодлера [8; 139–170] та М. Пруста [8; 171–202] авторка показала не всю літературну творчість цих класиків, а лише її есеїстичний пласт, що дозволяє глибше осмислити специфіку культурного феномену.

Дослідження сучасних французьких літературознавців пропонують новий підхід до розуміння французького авангардизму, зокрема завдяки аналізу канонізації літературних творів. Це дозволяє глибше зрозуміти концептуальні основи культурологічного аналізу авангардистських явищ на зламі століть [2].

Принцип «деталізованого підходу», який культурологія вводить у гуманітарні науки, пропонує розглядати «ціле» – спадщину письменника – як сукупність численних «деталей». Кожна з цих деталей здатна значно впливати на розуміння мотивів і стимулів творчості, а також на сприйняття естетико-художніх або емоційних подразників, що формують ту модель «самовираження», яку отримуємо ми як читачі, глядачі чи слухачі у завершеному творі.

У межах цієї статті планується максимально задіяти потенціал регіоніки (французькі культурні простори), біографічного методу (з акцентом на персоналізацію та деталізацію) і на прикладі французького авангардизму відтворити процес становлення нового культуротворення, ознаки якого проявляються як у постмодернізмі, так і в метамодернізмі.

Хоча творчо-пошукові процеси активно розвивалися й в інших європейських країнах, передусім в Італії та Німеччині, Франція визнавалась і визнається пріоритетною серед літературно-мистецької спільноти. Це пояснюється тим, що саме на французьких теренах на межі століть вдалося

органічно поєднати філософські концепції О. Конта з літературознавчими й естетикомистецтвознавчими пошуками І. Тена та Е. Золя. Значну роль у творчому стимулюванні відіграло й те, що безпосередньо поруч із символізмом постає «фовізм» Анрі Матісса (1869–1954 рр.), творчість якого можна розглядати не лише як предтечу авангарду, як це традиційно вважають деякі дослідники, а радше як перший етап його становлення.

А. Матісс – видатний французький живописець, графік і скульптор – здобув професійну художню освіту після того, як спочатку завершив навчання у Школі юридичних наук і короткий час працював клерком. Відмовившись від юридичної кар'єри, він продовжив мистецьку підготовку: спочатку в Академії Жюліана (1891 р.), згодом у Школі декоративних мистецтв (1893 р.) та Школі витончених мистецтв (1895 р.). Важливу роль у зміні професійної орієнтації Матісса відіграла його мати, Елоїза Жерар, яка сама займалася розписом кераміки. Під час відновлення сина після операції з видалення апендиксу вона подарувала йому альбом та фарби, щоб відволікти та розважити. Цей несподіваний дарунок пробудив у молодому Матіссі пристрасть до живопису, яка визначила його творчий шлях на все життя.

Грунтовна підготовка у різних жанрах образотворчого мистецтва зумовила досить пізній початок професійної кар'єри Матісса: інтерес до живопису у нього проявився лише у 21 рік. Це означає, що власні творчі пошуки майбутній класик французького живопису розпочав фактично на порозі тридцяти років.

Відомий французький мистецтвознавець В. Брокв'єлль зазначає: «У 1905 р. Матісс разом з Андре Дереном і Морісом де Вламінком представив свої роботи на Осінньому салоні. Картини цих молодих митців були настільки незвичними по композиції і кольору, що викликали обурення у багатьох глядачів. Впливовий тогочасний критик Луї Воксель «охрестив» їх авторів фовістами (букв. «дикі тварини»), давши таким чином ім'я новій художній течії» [3; 136].

На виставці 1905 року А. Матісс представив такі полотна як «Відкрите вікно» та «Жінка в капелюшку», спираючись на власну формулу «емоція = форма + колір», розроблену ним самостійно та застосовувану протягом усієї творчої діяльності. Незважаючи на дещо принизливий характер терміна «фовісти», Матісс разом із колегами – А. Дереном та М. де Вламінком – не лише прийняли його, а й досить швидко систематизували основні засади нової художньої течії. До них належали використання яскравих, «енергійних» фарб, плоских форм, чітких контурів та тонкий натяк на прийом «модуляції світла», розроблений видатним реформатором французького живопису Полем Сезанном (1839–1906 рр.), що став важливим інструментом у формуванні нового естетичного підходу.

Доцільно зауважити, що не лише А. Матісс, а й Андре Дерен (1880–1954 рр.) та Моріс де Вламінк (1876–1958 рр.) сучасними мистецтвознавцями справедливо визнаються видатними французькими живописцями на межі XIX–XX століть. Андре Дерен, художник, графік, скульптор і театральний декоратор, протягом 1905–1906 років перебував у Англії, де створив низку славетних пейзажів Гайд-Парка та набережної Темзи. До його «фовістичних» шедеврів відносять, зокрема, полотно «Пейзаж із червоними деревами. Вулиця в Марлі» (1905 р.).

Моріс де Вламінк, пейзажист, музикант і письменник, у «фовістичній» манері створив такі відомі твори, як «Човни у Комнурі» (1905 р.) та «Міст Чарінг-Кросс» (1906 р.). Особливо виразно художник продемонстрував естетико-художні можливості фовістичного зображення дійсності у картині «Звивиста дорога в Естаці» (1906 р.). На нашу думку, віднесення цього полотна до найпоказовіших «просторових» експериментів «доби фовізму» є цілком закономірним.

У 1906 році Матісс та його колеги знайомляться з Пабло Пікассо (1881–1973), а вже наступного року французьку критику та публіку шокують його «Авіньйонські дівичі». Саме з цього полотна Пікассо традиційно асоціюють появу кубізму – другого авангардистського напрямку, теоретичні засади якого розробив Жорж Брак (1882–1963 рр.). Розпочавши професійну кар'єру як декоратор, Матісс, з одного боку, проявляв зацікавлення «фовізмом», а з іншого – визнав у «Авіньйонських дівичах» «по-справжньому революційний твір» [3; 130].

Як наголошує В. Брокв'єлль, знайомство двох молодих митців відбулося завдяки Гійому Аполлінеру (1880–1918 рр.), який у ролі поета, художника та мистецького теоретика відіграв надзвичайно активну роль у житті паризької художньої спільноти протягом першого десятиліття становлення авангардизму. Пізніше світова слава Пікассо відсунула Брака на маргінеси, хоча у 1907–1914 роках вони працювали тісно разом. Внесок Ж. Брака в обґрунтування теоретичних засад кубізму – як у його «аналітичному» варіанті, спрямованому на відтворення тривимірних об'єктів на площині, так і у «синтетичному», що передбачав експерименти з різними матеріалами – сьогодні визнається беззаперечно.

Ж. Брак рішуче відкидав функціональне призначення мистецтва, яке ще у XIX столітті критикував Теофіль Готье (1811–1872 рр.) – видатний французький поет, романіст і теоретик мистецтва. Готье вважав, що мімезистична (наслідувальна), пізнавальна та виховна функції принижують значення художньої діяльності. Його концепція «мистецтва для мистецтва» абсолютизувала естетичні чинники твору, до яких прагнули й «фовісти», культивуючи чисте естетичне сприйняття полотна, поетичних рядків чи скульптури.

Що ж стосується Ж. Брака та П. Пікассо, то в період становлення кубізму поняття «естетичні чинники» не відігравали для них жодної ролі. Визнаним було лише правило «процес заради процесу»: об'єкт розчленовувався задля самого акту «розсікання», з надією, що його «подрібнення» відкриє нові геометричні форми. На нашу думку, Ж. Брак постійно вів символічний діалог із Платоном, який проголосив геометрію самостійним видом мистецтва.

До раннього, або «аналітичного», періоду кубізму, як зазначає В. Броквєселль, належить, зокрема, полотно «Натюрморт зі скрипою» (1911 р.): «Музичний інструмент, винесений у назву картини, показаний у вигляді геометрично відкритих граней, поділених сіткою чорних ліній. Загальна палітра – неяскрава, пісочно-сіра» [3; 130].

Варто підкреслити, що «загальна палітра», окреслена В. Броквєселлем і притаманна, зокрема, «Авіньйонським дівицям», зберігалася протягом усього періоду інтенсивної співпраці Ж. Брака та П. Пікассо. Коли ж, як зазначає Л. Левчук, «до них приєдналися Ф. Леже, М. Дюшан, Ле Фоконьє та інші», пошуки у сфері кольорового «оформлення» кубістичного зображення предмета значно збагатилися. Бажання розширити інтерпретаційні можливості кубістичного живопису посилює єдність мистецької спільноти, адже до неї входили професійні художники, які або визнавали адекватним відображення дійсності за допомогою геометричних композицій, або прагнули переосмислити «пластичний світ», або ж відмовлялися від «фігуративності» та натуралізму [6; 164].

Слід також зазначити, що вплив теоретичних і практичних напрацювань французьких кубістів, передусім композицій Ж. Брака, чітко простежується в окремих «мистецько-видовищних» експериментах сучасних живописців і фотографів. Рік від року їх творча пошукова діяльність стає дедалі популярнішою та художньо вагомішою, розвиваючи й поглиблюючи естетику метамодернізму.

На нашу думку, слушною є позиція Л. Левчук, яка у праці «*Західноєвропейська естетика XX століття*» (1997 р.) відводить провідну роль саме французькій моделі «кубізму» в процесі апробації інноваційних художніх форм. У подальшому ці форми, у трансформованому вигляді, відроджувалися на нових етапах мистецького руху – від постмодернізму через пост+постмодернізм до метамодернізму.

Йдеться, зокрема, про спроби синтезувати живопис і скульптуру, поєднувати слово й колір, оперуючи поняттям «асамбляжу»; про перенесення засад живописного кубізму у кінематограф (Ф. Леже); про обґрунтування «чистого» мистецтва як альтернативи «колажності» чи «рельєфності» творів, виконаних із різномірних матеріалів. У цьому контексті Л. Левчук особливо підкреслює експеримент Марселя Дюшана (1887–1968 рр.), який у 1912 році шокував публіку, представивши «рухливу скульптуру» – велосипедне колесо, встановлене на табуреті [6; 165]. Згодом Дюшан разом із Гльозом та Метценже приєднався до групи «Де Пюто», члени якої абсолютизували значення.

Доцільно підкреслити, що в перші десятиліття XX століття поняття «експеримент» і «експериментування» набувають особливої популярності в літературно-мистецькому середовищі, нерідко переростаючи у своєрідне суперництво – хто з митців «переекспериментує» іншого. Водночас слід віддати належне тим митцям, які згодом критично переосмислили досвід, що у мистецьких колах отримав характеристику «божевілля 1914 року». Найбільш радикально, на нашу думку, повівся Андре Дерен, який знищив частину власних «кубістичних» полотен. Такий крок особливо показовий, зважаючи на те, що цей високопрофесійний живописець певний час вагався між «фовізмом» і «кубізмом».

У 1905–1914 роках помітною постаттю в авангардистських пошуках був – як уже було зазначено – Гійом Аполлінер. Його зусилля спрямовувалися на те, щоб інтегрувати в літературу, насамперед у поезію, модифіковані форми експериментаторства, які успішно утверджувалися в образотворчому мистецтві. Варто віддати належне його прагненню поєднати теоретичний і практичний виміри мистецької діяльності. Захопившись «новим» мистецтвом, Аполлінер намагався визначити зміст самого поняття «нове», відмежувавши його від поняття «прогрес». У короткому начерку «*Нова свідомість і поети*» він писав: «Нове – у здивуванні. Це найважливіший, найсвіжіший

його елемент. Здивування – могутня нова сила. Саме завдяки здивуванню, завдяки тій значній ролі, яку вона відводить здивуванню, нова свідомість відрізняється від усіх попередніх художніх і літературних рухів» [1; 53]. Хоча ці теоретичні начерки не мали достатньої розгорнутості, вони виконали роль орієнтира для митців, які часто діяли радше інтуїтивно, аніж на основі чітко осмислених і теоретично обґрунтованих засад.

У власній творчості Г. Аполлінер дійсно «здивував» сучасників, коли почав оприлюднювати «каліграми» – поетичні твори, «зроблені» у формі «людина-вірш», «квадрат», «птаха». «сходинки», а «вірш-каліграма» «З'явився дієз» втілює пошуки поетом синтезу між поезією та музикою» [7; 212]. Власні експерименти у сфері «нової поезії» та пошуки «синтезу поезії й музики» Гійом Аполлінер реалізував у відомій поетичній збірці *«Каліграми. Вірші миру й війни: 1913–1918»* (1918 р.), присвяченій пам'яті поета Рене Деліза, загиблого у 1917 році. Специфіка цієї збірки полягає в тому, що майже кожну «каліграму» можна трактувати як тезу у формуванні теоретичної концепції нового мистецтва.

Л. Левчук у своїй праці *«Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика»* (2002 р.) акцентує на тому, що вже 1913 року з'явилася друком книга начерків Аполлінера *«Художники-кубісти. Естетичні роздуми»*. Паралельно поет надсилав до Італії засновникові футуризму Ф.-Т. Марінетті «синтетичний маніфест» під назвою *«Футуристична антитрадиція»* [7; 211].

На наше глибоке переконання, вживши у назві маніфесту поняття «традиція – антитрадиція», Гійом Аполлінер чітко задекларував власну позицію у доволі бурхливій дискусії, що розгорталася на сторінках тодішніх популярних періодичних видань *«391»* та *«Норд-Сюд»*, і стосувалася перспектив «традиції» в контексті «нового» мистецтва.

Цей дискурсивний простір формувався не лише грою понять – *традиція, канон, нове, прогрес, здивування*, – але й активним залученням чинника часу. Концепти «минуле» та «сучасне» отримали нове інтелектуальне наповнення завдяки ідеям Анрі Бергсона, зокрема його тезі про художньо-творчий потенціал «зворотного» та «незворотного» часу. Варто зазначити, що вже 1909 року Марсель Пруст (1871–1922 рр.) розпочав роботу над «чисто французьким» семитомним романом *«У пошуках втраченого часу»*, в якому бергсонівська концепція «типологізації часу» блискуче втілювалася в естетико-художніх вимірах.

Обсяг статті не дозволяє докладно розгорнути «персоналізовану історію» французького авангардизму, термін якої був уведений Т. Коханом у назві його монографії та концептуально опрацьований на матеріалі європейського кінематографу [5]. Водночас вважаємо за необхідне зупинитися на сюрреалізмі – мистецькій течії, витоки якої безпосередньо пов'язані з французьким культурним простором. Варто також зауважити, що такі напрями авангардистського мистецтва, як футуризм, кубофутуризм, дадаїзм, абстракціонізм, хоча й були представлені у Франції 1910–1920-х років, проте залишилися радше на периферії художнього життя, тоді як саме французькі новатори та реформатори забезпечили провідну роль країни у формуванні провідних авангардистських практик.

Джерелознавчі дослідження називають кілька постатей, причетних до появи поняття «сюрреалізм», трактуючи його як «над» або «зверх» реалізм. Ми орієнтуємося на позицію Л. Левчук, яка, з одного боку, авторство самого терміна приписує Г. Аполлінеру [7; 211], а з іншого – пов'язує формування теоретичного підґрунтя сюрреалізму з діяльністю французьких інтелектуалів і митців різних напрямів: А. Арто, Ж. Барона, Ж. Батая, А. Бретона, М. Ноля, Ф. Супо, П. Елюара. Важливо підкреслити, що мова йде саме про французьку модель сюрреалізму, яка згодом знайшла відображення у ширших європейських пошуках. Зокрема, у творах іспанських майстрів – передусім у фантазмагоричних образах Сальвадора Далі (1904–1989 рр.), як-от у знаменитій картині «Палаюча жирафа» (1925 р.), – а також частково у творчості італійських футуристів і дадаїстів (У. Боччоні, К. Карра, Дж. Северіні), які поступово рухалися в бік сюрреалістичної естетики.

Варто зауважити, що як у французькій моделі сюрреалізму, так і в її іспанських та італійських модифікаціях, одним із суттєвих недоліків була суперечливість теоретичних орієнтацій, особливо у сфері політико-ідеологічного спрямування. Представники першого покоління сюрреалістів здебільшого трактували цей рух як «широке явище», в межах якого літературно-мистецькі інновації становили лише окремий сегмент. Саме таку позицію поділяла група Андре Бретона (1896–1966 рр.), у середовищі якої на передній план висувалися ідеї «політики», «анархізму», «бунтарства». Водночас Бретон послідовно орієнтувався на психоаналітичні концепції Зіґмунда Фрейда (1856–1939 рр.), вбачаючи у несвідомому й символіці сновидінь основне джерело творчого натхнення для сюрреалістичного мистецтва.

Примітно й те, що сучасники відзначали його зацікавлення практиками ворожіння, футурологічними побудовами езотериків і навіть астрологічними прогнозами, що надавало його позиції особливого, подекуди парадоксального виміру.

Як відомо, офіційні французькі джерела датують процес становлення сюрреалізму 1917–1924 роками. Водночас у листі від квітня 1930 року Поль Елюар (1895–1952 рр.) – видатний поет і один із засновників цього напрямку – зазначав: «Навколо морок. Деснос і інші продовжують наступати, до того ж розлучено, на Бретона, мене і Р. Шара. Ми не відповідаємо. Це не можливо, занадто підступно. Але все закінчиться побоїщем. Бретон доведений до краю...» [4; 110].

Рішуче проти політизації сюрреалізму виступали Антонен Арто (1896–1948 рр.) – драматург, театральний і кінодіяч, театрознавець – та Філіпп Супо (1897–1990 рр.) – поет, драматург і есеїст. Вони не лише категорично відкидали ідею політизації течії, а й наполягали на її обмеженні винятково мистецьким контекстом, зокрема впливом на окремі види мистецтва. Хоча Арто досить пізно проявив інтерес до сюрреалізму – написав сценарій до відомого сюрреалістичного фільму Жермена Делюка *«Мушля і священник»* (1928 р.) та театрознавче дослідження *«Театр та його двійник»*, у якому окремий розділ присвячений «крюотичному театру» (театру жорстокості – С. Х.) – його вплив на естетико-художнє підґрунтя сюрреалізму, спрямованого на модернізацію театру і кіно, залишається очевидним.

Значний інтерес до спадщини А. Арто за межами Франції почав проявлятися у 1970–1990-х роках, тобто в період, коли вже окреслювалися контури постмодернізму. Особливу увагу викликали психологічні аспекти його творчості, пов'язані з особистими труднощами: у дитинстві Арто перехворів менінгітом, а в зрілому віці часто страждав на важкі, іноді тривалі депресивні стани, що певним чином впливало на сприйняття його ідей.

А. Арто формував нову «мову театру», витoki якої коріняться в концепції «жорстокості». Важливо підкреслити, що цю категорію не слід трактувати у побутовому сенсі, як це подекуди робили його критики. Йшлося радше про принципове протиставлення «жорстокості» та «необхідності», коли підкорення «необхідності» поступово деформує або навіть повністю руйнує «індивідуальність».

Оскільки А. Арто активно знімався в кіно та грав на сцені, виконуючи складні ролі, його спадщина є яскравим прикладом реалізації принципу теоретико-практичного паритету, витoki якого у Франції сягають XVII століття та пов'язані з науково-творчою діяльністю реформатора театру Франсуа д'Обіньяка (1604–1676 рр.).

Важливий внесок у становлення сюрреалізму зробив і збірник *«Акваріум»* (1917 р.), виданий під керівництвом Ф. Супо, який пропонував власні концепції реформування театру, високо цінуючи інтуїцію та імпровізацію. Як Арто, так і Супо, поділяючи ідею всездозволеності в мистецтві, притаманну більшості сюрреалістів, вважали, що новому мистецтву XX століття відкривається надзвичайно важлива можливість зосередитися на ще невиявлених і прихованих художніх «таємницях» кожного з «класичних» видів мистецтва – літератури, живопису, театру, музики, скульптури, балету та кінематографу. Свідомо відтворюємо цю видову структуру, оскільки сюрреалізм у тій чи іншій мірі реалізовувався в усіх мистецьких формах.

Як уже зазначалося, матеріал, проаналізований у цій статті, зосереджений на періоді 1905–1925 років. Окремі естетико-художні принципи, вироблені сюрреалізмом у 1917–1924 роках, значно вплинули на розвиток як постмодернізму, так і метамодернізму. Своєрідним «пластичним мостом» між сюрреалізмом і постмодернізмом у французькій літературі варто вважати творчість Бориса Віана (1920–1959 рр.) – письменника, який, сповідуючи «художній космополітизм», віддавав перевагу іронічно-саркастичній манері написання «нових романів». Пізніше «іронія» стала однією з ключових категорій постмодернізму. У межах теоретичного обґрунтування метамодернізму ця категорія трансформується в «постіронію», коли художня атмосфера творів літератури, театру та кінематографу передається через так звану «оголену іронію», що вважається однією з найінтелектуальніших форм «комічного» як фундаментальної категорії естетики. Водночас «постіронія», зберігаючи надбання постмодерністської моделі, значно поглиблює та загострює свої естетико-художні можливості, тяжіючи до гротеску та сарказму.

У цьому контексті в сучасний французький літературно-мистецький простір XXI століття повертаються жанри карикатури та шаржу, які були надзвичайно популярними в період становлення сюрреалізму. Серед них варто згадати шаржі П. Пікассо, зокрема *«Аполлінер у вигляді Папи Римського»* та *«Аполлінер у вигляді Геракла та французького академіка»* [1].

Сьогодні представником кінематографічного метамодернізму можна вважати французького режисера Мішеля Гондрі, котрий регулярно створює нові творчо-пошукові фільми. Вичерпавши

потенціал постмодерністських виразально-зображальних засобів і можливостей подальшого оновлення кіномови, Гондрі досить швидко обійшов стадію пост + постмодернізму і сфокусувався на формуванні орієнтацій «нового кіно», що кваліфікуються як метамодерністські. Естетико-художні трансформації режисера чітко простежуються на прикладі його робіт: від «*Науки сну*» (2006 р.) через «*Зелений шершень*» (2011 р.) до «*Піни днів*» (2013 р.) – третьої екранізації славетного роману, яку сам Гондрі визначив як «сюрреалістичну фантазію». Далі він створив «*Шутку*» (2018 р.) – стрічку, що наблизила його до усвідомленого метамодерністського кінематографу, відходячи від інтуїтивного підходу до творчості.

Висновки. Сфокусувавши увагу на чітко окресленому регіоні, стаття відтворює ключові літературно-мистецькі процеси, естетико-художня спрямованість яких сформувала «французьку модель авангардизму». Виокремлення періоду 1905–1925 років дозволило реконструювати розвиток авангардистського руху – від «фовізму» до «кубізму» – на засадах персоналізованого підходу. Виявлено дещо стримане ставлення французької творчої еліти до футуризму та абстракціонізму, що залишилися в культурному просторі Франції на маргінесах.

Водночас саме у Франції теоретично обґрунтовано та апробовано ідеї сюрреалізму на принципах теоретико-практичного паритету, яким французьке культуротворення користувалося ще від XVII століття. У межах статті відтворено становлення сюрреалізму у французькій інтерпретації, яка після 1925 року поступово «розчинялася» під впливом творчості іспано-італійських митців. Нарешті, окреслено напрями впливу сюрреалізму на постмодернізм і метамодернізм, підкреслюючи його роль як фундаментальної естетико-художньої основи для розвитку європейського авангардного мистецтва XX–XXI століть.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому плануємо продовжити досліджувати простір французької гуманістики межі XIX–XX століття.

Список використаної літератури

1. Аполлінер Г. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник* у 2 т. / За заг. ред. Н. Міхальської, Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 1. А–К.
2. Barré J. Operationalizing Canonicity: A Quantitative Study of French 19th and 20th Century Literature. *Journal of Cultural Analytics*. 2023. Vol. 8, No. 3. Oct. 2023. Режим доступу: <https://culturalanalytics.org/api/v1/articles/88113-operationalizing-canoncity-a-quantitative-study-of-french-19th-and-20th-century-literature.pdf>. – doi:10.22148/001c.88113.
3. Brockvielle V. *Le Petit Larousse de l'Histoire de l'Art: Les artistes, les chefs-d'œuvre, les mouvements*. Paris : Éditions Larousse, 2023. 381 p.
4. Éluard Paul. *Lettres à Gala (1924–1948)* / édition de Pierre Dreyfus ; préface de Jean-Claude Carrière. Paris : Gallimard, 1984. (Collection Blanche). 528 pp.
5. Кохан Т. Г. Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. 320 с.
6. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття: навч. посіб. Київ : Либідь, 1997. 224 с.
7. Левчук Л. Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. Київ : Либідь, 2002. 255 с.
8. Оніщенко О. І. Культуротворчі виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. 352 с.

References

1. Apolliner H. *Zarubizhni pysmennyky. Entsiklopedychnyi dovidnyk* u 2 t. / Za zah. red. N. Mikhalskoi, B. Shchavurskoho. Ternopil : Navchalna knyha – Bohdan, 2005. T. 1. A–K. 53 s.
2. Barré J. Operationalizing Canonicity: A Quantitative Study of French 19th and 20th Century Literature. *Journal of Cultural Analytics*. 2023. Vol. 8, No. 3. Oct. 2023. URL: <https://culturalanalytics.org/api/v1/articles/88113-operationalizing-canoncity-a-quantitative-study-of-french-19th-and-20th-century-literature.pdf>. – doi:10.22148/001c.88113.
3. Brockvielle V. *Le Petit Larousse de l'Histoire de l'Art: Les artistes, les chefs-d'œuvre, les mouvements*. Paris : Éditions Larousse, 2023. 381 p.
4. Éluard Paul. *Lettres à Gala (1924–1948)* / édition de Pierre Dreyfus ; préface de Jean-Claude Carrière. Paris : Gallimard, 1984. (Collection Blanche). 528 p.
5. Kokhan T. H. Personalizovana istoriia yevropeiskoho kinomystetstva: potentsial kulturolohichnoho analizu: monohrafiia. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2021. 320 s.
6. Levchuk L. T. Zakhidnoievropeiska estetyka XX stolittia: navchalnyi posibnyk. Kyiv : Lybid, 1997. 224 s.
7. Levchuk L. T. Psykhoanaliz: istoriia, teoriia, mystetska praktyka. Kyiv : Lybid, 2002. 255 s.
8. Onishchenko O. I. Kulturotvorchii vymiry intelektualnoi prozy: vid khudozhnoi tvorchosti do «ihor rozumu»: monohrafiia. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2021. 352 s.

**FRENCH AVANT-GARDE AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES: CONCEPTUAL BASES
OF CULTURAL ANALYSIS**

Svitlana KHOLODYNska – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department
of Humanities, Professor, State Higher Educational Institution
«Priazovsky State Technical University», Dnipro

Abstract. The article considers the turn of the 19 th and 20 th centuries as a key period that became the symbolic foundation of postmodernism. First, this time marked the establishment of a new philosophical way of thinking, which gradually took root in the European intellectual space; Second, it was the artistic trends of that time that determined the direction of art development in the following decades and led to the emergence of iconic literary and artistic models that renewed the aesthetic nature of creativity and set the vector for further cultural exploration.

Particular attention is paid to cultural analysis based on the principles of regionalism, personalisation, detail and theoretical-practical parity. Thanks to these principles, the reasons for the formation of avant-gardism in the French context are well argued. At the same time, it outlines how, in the second half of the 20 th century, certain achievements of avant-garde art were reinterpreted and transformed into postmodernist and metamodernist innovations.

The purpose of the article is to highlight the French cultural space at the turn of the 19 th and 20 th centuries in its theoretical dimension and to argue for the role of avant-garde experiments of 1905–1925 as the basis for subsequent artistic and philosophical innovations in the paradigm of «avant-garde – postmodernism».

Research methodology. The material of the article is based on the potential of analytics, but includes the use of elements of historical, cultural, biographical, dialogical, and comparative approaches.

Conclusions. Focusing on a clearly defined region, the article recreates the key literary and artistic processes whose aesthetic and artistic orientation shaped the «French model of avant-gardism». The selection of the period 1905–1925 made it possible to reconstruct the development of the avant-garde movement – from «Fauvism» to «Cubism»– on the basis of a personalized approach. A somewhat restrained attitude of the French creative elite towards futurism and abstractionism, which remained on the margins of French cultural space, has been revealed.

At the same time, it was in France that the ideas of surrealism were theoretically substantiated and tested on the principles of theoretical and practical parity, which French culture had been using since the 17 th century. The article traces the development of surrealism in the French interpretation, which after 1925 gradually «dissolved» under the influence of the work of Spanish and Italian artists. Finally, the article outlines the influence of surrealism on postmodernism and metamodernism, emphasizing its role as a fundamental aesthetic and artistic basis for the development of European avant-garde art in the 20th and 21st centuries.

Novelty. This article systematizes the findings accumulated over several decades: from the analysis of the interaction between «symbolism and fonism» to the first attempts to outline the specifics of metamodernism, which are also reflected in contemporary Ukrainian humanities discourse.

The practical significance of the study lies in the possibility of using its results in the educational process (cultural studies, art history, philosophy of culture), for the development of special courses and lectures devoted to the history of avant-garde movements and their influence on the formation of contemporary artistic culture, as well as a methodological basis for further interdisciplinary research on avant-garde phenomena in the European cultural space.

Key words: avant-gardism, aesthetic and artistic trends, regional studies, personalization, detailing, theoretical and practical parity, historical and cultural context, postmodernism, metamodernism.

Стаття отримана 4.02.2025

Стаття прийнята 15.03.2025

Стаття опублікована 22.12.2025