

UDC 783:[316.347:130.1]:271HO2(477.10/17)
**CHURCH SINGING AS PHENOMENON OF SPIRITUAL CULTURE OF UKRAINIAN ORTHODOX
CHURCH (XI–XVIII CENTURIES)**

Sapozhnik Olga – PhD Pedagogical sciences, Associate Professor,
PhD student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this article is to investigate the influence of the Orthodox tradition on the history of chant in Ukraine, on the formation and development of church music as the component of the spiritual culture of Ukrainian Orthodoxy in XI–XVIII centuries.

The methodology of the study lies in applying of the methods of generalization, comparison, analysis and synthesis. Also, the methodology of the study is to use the cultural approach to the phenomenon of church singing in the Ukrainian orthodoxy.

Results. The article elucidates the role of the national Orthodox music in the affirmation of the Ukrainian church identity, in the formation of the national cultural identity, in particular, in the preservation of national memory. The phenomenon of church music is characterized in the article not only as a certain genre in musical art, but also as a specific way of the spiritual development and the emotionally-figurative reflection of the religious picture of the world, which generates original ethno-national and national principles of artistic thinking and cultural identification. The article provides an analysis of the authorship and the degree of the development of this problem in the scientific literature, the article generalizes theoretical, in particular, art-study and cultural approaches to the study.

Novelty is in deepening the understanding of the spiritual influence of church singing of Ukrainian orthodoxy Orthodoxy XI–XVIII centuries on the formation of national identity. Some features of the historical development of the Ukrainian church singing and its influence on the formation of national-cultural identity are presented.

The practical significance. The cultural problem of chant is singled out as a phenomenon of natiogenesis, which requires conceptual reflection in the categories of spiritual culture and cultural identity of the Ukrainian nation.

Key words: spiritual culture of orthodoxy, cultural identity of the nation, Ukrainian Orthodox, church singing.

Надійшла до редакції 30.11.2018 р.

УДК [168.522:7.036(4)(477)]

**УКРАЇНСЬКИЙ МИСТЕЦЬКИЙ АВАНГАРД ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ**

Холодинська Світлана Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент,
ДВНЗ «Приазовський державний технічний університет», м. Маріуполь
orcid.org/0000-0002-6746-135X
doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.48
svetlanah01091970@gmail.com

Осмилено процес становлення професійного діалогу між європейськими авангардистами та українськими митцями різної естетико-художньої спрямованості. Наведено приклади участі відомих українських митців та їх учнів, творчість яких пов'язана з різними видами мистецтва й проаналізовано оцінки їх досягнень визнаними європейськими фахівцями і художніми критиками. Наголошено на постійній увазі видатного французького авангардиста та художнього критика Г. Аполлінера до робіт українських живописців, які експонувалися на «Салонах незалежних» і оцінювалися ним за ознакою «принципової новизни». Зафіксовано факти творчого діалогу між дадаїстами та українськими футуристами. Підкреслено, що М. Семенко та Г. Шкурупій мали особливий інтерес до дадаїзму, до творчості європейських поетів та живописців.

Ключові слова: авангардизм, візантинізм, дадаїзм, кубізм, кубофутуризм, український футуризм, сюрреалізм, види мистецтва, діалог культур.

Постановка проблеми. Розвиток українського футуризму – впливової складової авангардистського руху – співпав, з одного боку, з важливим соціально-політичними та ідеологічними процесами початку ХХ ст. (російсько-японська та I Світова війни, розпад монархій, жовтневі події 1917 р., Громадянська війна в Росії), а з іншого, – формувався в достатньо складних естетико-художніх умовах, а саме: в добу переходу посткласичної естетики у некласичну. Логіка й динаміка цього переходу захопила й європейських митців, проте «тиск» зовнішніх сил на їх «художнє середовище» не був таким стрімким і драматичним, як це відбувалося на російсько-українських теренах, охоплених революційними подіями та Громадянською війною. Беззаперечним досягненням теоретичної платформи авангардистів був їх інтерес не лише до літератури, а й до інших видів мистецтва, до низки проблем художньої творчості, що обумовило, з одного боку, існування таких само цінних феноменів як «літературний», «театральний» авангард, «кіно авангард», «авангардний живопис», а з іншого, – наснажувало авангардистів до теоретичного обґрунтування експериментальних

ідей, на яких базувалася їх творчість. Глибоке переконання в існуванні ще не виявленого творчого потенціалу кожного з видів мистецтв, сприяло окресленню широкої площини щодо постійних пошуків на теренах естетичної виразності та сміливих художніх експериментів.

Аналіз останніх публікацій. Наприкінці другого десятиліття ХХІ ст. дослідницький простір, що охоплює історико-теоретичні проблеми українського авангардизму, достатньо широкий і, на нашу думку, досить переконливо задовольняє інтерес до такого специфічного феномену як «український футуризм». Достатньо потужно в сучасній українській гуманістиці представлені мистецтвознавчі розвідки щодо втілення футуристичних художньо-виражальних засобів у різні види мистецтва.

Так, аналіз футуризму в логіці розвитку образотворчого мистецтва представлений в наукових розвідках Н. Асеєвої, Д. Горбачова, О. Петрової, Л. Савицької, Г. Складенко, Л. Соколюк, В. Черепанина. Специфіка експериментів з футуристичною естетикою на театральній сцені відтворена в низці публікацій Г. Веселовської, Т. Кінзерської, В. Корнієнка, Н. Корнієнко, О. Левченко, Н. Мірошніченко, Т. Огневої, Ю. Раєвської, В. Селіванової, Н. Чечель.

Проблема естетичних вимірів художньої платформи авангардистів послідовно аналізується в роботах Л. Левчук, В. Личковаха, Т. Ємельянової, Н. Канишеної, Т. Алексеєнко, О. Сарнавської, П. Храпка та ін. Слід також виокремити і культурологічну тенденцію дослідження авангардизму, яка в українській гуманістиці представлена роботами Р. Ткаченко, В. Вовкуна, В. Тузова та ін. Культурологічний аспект аналізу авангардного мистецтва присутній і в літературознавчих дослідженнях А. Білої.

Мета статті полягає у порівняльному аналізі професійного діалогу між європейськими авангардистами й українськими митцями різної естетико-художньої спрямованості. У дослідженні набули подальшого розвитку ідеї теоретичної самоцінності порівняльного аналізу італійського, російського, українського футуризму завдяки розширенню дослідницького простору і введенню в теоретичний ужиток наукових розвідок, здійснених фахівцями різних країн; уточнено хронологію й сутність творчих зв'язків між українськими футуристами, франко-німецькими дадаїстами та сюрреалістами.

Виклад основного матеріалу. Починаючи від 20-х років минулого століття радянська влада починає проводити свідому політику щодо поширення ідей пролетарської культури на європейських, а – подекуди – і світових теренах. Так, творчість В. Маяковського (1893–1930 рр.) була широко відома й знаходила глибоке розуміння в середовищі французької творчої спільноти. Окрім цього, значний розголос мали пропагандистські подорожі видатного радянського поета до Мексики й США. Знятий О. Довженком (1894–1956 рр.) фільм «Земля» (1930 р.) демонструється у Лондоні в присутності впливового партійного функціонера А. Луначарського. Пізніше, фільм показують і в інших європейських столицях, де на переглядах присутні О. Довженко, актриса Ю. Солнцева та оператор фільму Д. Демуцький. До дипломатичної роботи залучається і засновник українського футуризму М. Семенко (1892–1937 рр.), котрий відвідує Німеччину. Слід підкреслити, що факти, до яких звертаємося, подекуди потрапляли на вже «оброблений» ґрунт, оскільки – завдяки скрупульозній дослідницькій роботі останніх десятиліть – маємо численні приклади плідних творчих контактів європейських та українських митців, починаючи від початку ХХ ст.

У контекст відтворення українського досвіду щодо професійного спілкування митців початку ХХ ст. органічно «вписуються» наукові розвідки мистецтвознавця Л. Соколюк, пов'язані з реконструкцією динаміки представлення робіт школи М. Бойчука (1882–1937 рр.) в країнах Європи. Так, дослідниця зазначає, що «наприкінці 20-х років бойчукізм набув широкого визнання як напрям і школа, як найсамобутніше явище української художньої культури», а учні та послідовники Бойчука – І. Падалка, В. Седляр, С. Нелепинська-Бойчук, О. Павленко, О. Сахновська – експонували свої роботи «...у Кельні, Амстердамі, Відні, Лондоні, Данцигу, Венеції, Стокгольмі, Парижі, Празі, Цюриху, Берліні, Варшаві» [8; 110]. За свідченням Л. Соколюк, виставка в Швеції супроводжувалися схвальними рецензіями, «була надзвичайно успішною», а «українські експонати майже всі розпродані».

Важлива інформація щодо означеної нами проблеми міститься в публікації Н. Асеєвої «Етюди мистецтвознавця» (1995 р.). На сторінках цієї наукової розвідки, з одного боку, частково реконструйована хронологія участі українських художників і скульпторів у французьких «Салонах Незалежних», які відбувалися у перші два десятиліття минулого століття, а з іншого, – оприлюднені рецензії Г. Аполлінера (1880–1918 рр.) – визнаного поета, художнього критика, котрий у газеті «Л'Ентрансіжан» друкував оглядові рецензії з приводу поточних мистецьких подій. Як зазначає Н. Асеєва, «першою серед митців України увагу Г. Аполлінера привернула Софія Левицька. Вона приїхала з Києва до Парижа і приєдналася до молодіжного гуртка художників, які перші виступили в Осінньому Салоні 1905 р., діставши назву «фовісти»...» [1; 277].

Між 1905 та 1911 роками в поле зору Г. Аполлінера потрапляє творчість О. Екстер (1882–1949 рр.) – живописця, графіка, сценографа, художника кіно, котра, хоча і представляла українсько-російський авангардний рух, проте значну частину життя провела у Франції, творчо контактуючи з Ф. Леже (1881–1955 рр.) та П. Пікассо (1881–1973 рр.) й співпрацюючи зі французькими кубістами, кубофутуристами та конструктивістами. Це сприяло тому, що частина офіційних європейських джерел атрибує О. Екстер як французьку авангардистку. Увагу Г. Аполлінера – окрім картин О. Екстер – привернули роботи представників школи, що «відроджує візантизм». Н. Асєєва цитує таку тезу Аполлінера у статті «Релігійний живопис Малої Русі»: «До тієї школи належать три живописці..., скоріш навіть три ремісники, двоє чоловіків та жінка: Бойчук, Касперович і мадемуазель Сеньо. Вони прагнуть зберегти недоторканими традиції релігійного живопису Малої Русі» [1; 280].

Н. Асєєва вважає означену оцінку Аполлінера позитивною і такою, що свідчить на користь як Бойчука, так і його колег. Наразі, беззастережно погодитися з цим досить важко, адже французький критик, із думкою котрого у ті часи авангардисти, як правило, погоджувалися, називає «візантиністів» ремісниками і робить це через те, що вони намагаються зберегти традицію іконопису «недоторканою». Підтекстом позиції Аполлінера – переконаного послідовника авангардизму – подібні речі припустимі лише в релігійному мистецтві. Якщо ж М. Бойчук представляє мистецтво «світське» і претендує на входження в авангардистський рух, він повинен «руйнувати» традиції, оскільки вони не сумісні з творчо-пошуковим характером нового мистецтва – мистецтва ХХ ст. Теоретична спадщина французького поета, яку він зміг залишити після себе, дає право на означений «підтекст»: і Аполлінер, і французькі авангардисти, і українські футуристи виступали, так би мовити, свідомими та послідовними ворогами традиції. Це було їх стале переконання.

Повертаючись до аналізу Н. Асєєвою позиції Г. Аполлінера щодо молодих українських авангардистів, зазначимо, що найбільше враження на нього справила творчість О. Архипенка (1887–1964 рр.). Н. Асєєва виокремлює «Салон Незалежних» 1911 р., де Г. Аполлінер «...уперше звертає увагу на молодого скульптора Архипенка, коротко зазначивши з приводу творів «Чорний торс» та «Сюзанна»: «У нього є талант» [1; 281].

Пізніше, у нових статтях, присвячених «Салонам Незалежних», французький поет знову і знову фіксує «почуття елегантності», притаманне творам О. Архипенка, що споріднює його творчість із шуканнями середньовічних митців. В якості художнього критика Г. Аполлінер надзвичайно високо оцінював фактор «новизни» в естетико-художніх шуканнях молодих митців протягом перших десятиліть минулого століття. Саме цей чинник як засадничий у світоставленні Г. Аполлінера відзначає відомий український естетик Л. Левчук, посилаючись при цьому на статтю поета «Нова свідомість»: «Г. Аполлінер намагається визначити поняття «нове», яке, на його думку, не обов'язково пов'язане з прогресом. «Нове, – вважає Аполлінер, – у здивуванні. Це найживіший, найсвіжіший його елемент. Здивування – могутня нова сила. Саме завдяки здивуванню, завдяки тій значній ролі, яку відводить вона здивуванню, нова свідомість відрізняється від усіх попередніх художніх та літературних рухів» [6; 211].

Становленню професійних контактів між митцями різних країн сприяв і Д. Бурлюк (1882–1967 рр.), який вважав себе українсько-російським футуристом, активно використовуючи у перші два десятиліття минулого століття традиційний український живопис, «розмиваючи» його новими елементами художньої форми, які – пізніше – будуть закріплені у футуризмі. Можна стверджувати, що на початку творчої діяльності Д. Бурлюк атрибував себе як полістиліст. Підтвердженням тієї тези можуть слугувати такі картини молодого Бурлюка, як «Коні» (1910 р.), «Запорожці на поході» (1912 р.), «Жнива» (1914 р.), «Князь Святослав» (1915 р.). Наразі, у 1910 р. він створює і живописне полотно «Атом», виконане у «чисто» футуристичній манері.

Оскільки Д. Бурлюк створював як футуристичну поезію та прозу, так і був визнаним живописцем, його вплив на експериментальне мистецтво протягом 20–30-х років відбувався у різних напрямках. В означеному контексті особливої ваги набуває стаття відомого українського мистецтвознавця Д. Горбачова «Наївність – цинізм цнотливості...» (2000 р.), на сторінках якої він зазначає: «Де б не ступала його нога, мистецьке життя підживлювалося. Німецькі історики знають, яких поштовхів зазнав Мюнхен 1910-х років зі вступом Бурлюка до експресіоністичного угруповання «Синій вершник». На початку 20-х він – в Японії» [2; 226].

У своїй статті Д. Горбачов наводить свідчення японських мистецтвознавців, які вважали, що саме Бурлюк відкрив їм футуризм і «спонукав японських митців стрибнути у майбутнє». Сьогодні достатньо широко відомо про вплив Бурлюка на поштовх мистецького життя Нью-Йорку. Д. Бурлюк, якого – за спогадами сина художника М. Бурлюка – називали «американським Ван

Гогом», став популяризатором власного творіння – радіостилію, – який, на думку митця, підтвердив правомочність технократичних уподобань футуристів.

Аналізуючи факти професійного спілкування митців різних країн у перші десятиліття ХХ століття, обов'язково необхідно враховувати той факт, що своєрідний простір для професійного діалогу мали представники далеко не всіх видів мистецтва. У зв'язку з цим необхідно звернути увагу на точку зору культуролога Н. Кривди, котра як у статті «До питання про динаміку живопису як «немовного» мистецтва в українській діаспорі» (2008 р.), так і в авторефераті докторської дисертації «Українська діаспора : досвід культуротворення» (2009 р.), аналізує процеси адаптації українських митців-емігрантів, які покинули Україну на межі ХІХ–ХХ століття під час жовтневих подій та Громадянської війни, і сформували у різних країнах Європи, у США та Канаді українську діаспору.

Розкриваючи роль культури у цьому процесі, Н. Кривда вживає поняття «немовних мистецтв» – живопис, скульптура, музика, балет – і аргументує їх переваги в динаміці формування «простору спілкування» представників різних народів, які не володіють мовами один одного. Що ж стосується «мовних мистецтв» – література, театр, звуковий кінематограф, – то процес їх входження в культурний простір іншої країни визначається багатьма і внутрішніми, і зовнішніми чинниками – переклад текстів, оволодіння титульною мовою країни проживання, наявність видавничих і промислових – задля виробництва фільмів – потужностей. Визнаючи складність донесення до аудиторії змісту «мовного» мистецтва, принагідно зауважимо, що в українській театральній культурі кінця ХІХ століття були показові приклади успіху саме таких – «мовних» – мистецтв. На це звертає увагу театрознавець Т. Кінзерська, реконструюючи творчу біографію відомої української актриси Є. Зарницької (1867–1936 рр.), котра у 1893 р., гастролюючи з трупю Г. Деркача у Парижі, «отримала схвальні відгуки французької преси» [4; 6]. Окрім Франції, україномовні вистави за участю Є. Зарницької мали значний успіх у Грузії та Молдові. Зрештою, і «мовні» мистецтва – при умові їх дійсно талановитої реалізації – завжди знаходили свого глядача. На нашу думку, тема «присутності» українського мистецтва на теренах різних європейських країн протягом кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. потребує систематизації й узагальнення в якості важливого чинника як культуротворення, так і діалогу культур.

Реконструюючи історію утвердження «немовних мистецтв» на теренах проживання українських емігрантів, Н. Кривда показує особливу роль живопису, який у новому середовищі адаптувався найкраще: «В еміграції опинилися українські живописці, які отримували освіту в Росії, Польщі, Австрії та Франції, і могли забезпечити творчо-пошуковий характер діаспорного живопису» [5; 24]. Відтак, відсутність мовних обмежень у процесі сприймання живопису привела до того, що творчість О. Архипенка, М. Левицького, Д. Бурлюка, М. Бутовича, Ю. Солов'я, Ж. Гніздовського – ці прізвища називає Н. Кривда – була достатньо популярна у тих регіонах, де представлені більш-менш потужні осередки української діаспори. Ця популярність аж ніяк не визначалася естетико-художніми уподобаннями цих живописців, а просто сприяла становленню професійного спілкування. Другим за силою впливу і значенням щодо професійного спілкування емігрантів із мистецькою аудиторією нової країни їх проживання став, на думку Н. Кривди, балет, «...адже саме в еміграції розкрився талант В. Авраменка, який переважно ґрунтувався на фольклорному началі, та С. Лифаря – видатного танцівника й хореографа класичного балету» [5; 24].

На жаль «мовні мистецтва», до яких належав і «літературний футуризм», не могли бути так широко відомі на Заході як живопис чи балет. Тим важливішими, на нашу думку, є спроби українських футуристів-літераторів налагодити творчі зв'язки з європейськими авангардистами, роблячи спроби популяризувати власні пошуки по, так би мовити, обидві сторони кордону.

Слід зазначити, що тема «футуризм – дадаїзм» періодично виникає у контексті реконструкції як європейського, так і українського авангардного руху. Наразі, найбільш традиційною теоретичною конструкцією є розгляд дадаїзму як предтечі сюрреалізму. Саме таку позицію обґрунтовує Л. Левчук, наголошуючи не стільки на політико-ідеологічній сутності дадаїзму, скільки на його естетико-мистецтвознавчих вимірах. Посилаючись на дослідження О. Гмеліна та Й. Шварца – відомих німецьких мистецтвознавців середини 70-х років минулого століття – вона наводить найбільш типові тези з програм дадаїстів: «Те, що зіпсувала політика, виправить мистецтво. Закликаємо всіх сприйняти наше кредо: ми віримо у велике вільне мистецтво» [6; 210].

Водночас, у журналі «Берлінська дада» – осередки дадаїстів, як вже зазначалося, поширюються у багатьох європейських містах – була представлена програма дадаїстів, що складалася з суміші вимог, серед яких: 1. «...щоденне харчування усіх людей, зайнятих творчою, духовною працею; 2. «...запровадження читання симультанних віршів як зразок комуністичної державної молитви; 3. «...термінове врегулювання сексуальних стосунків у дадаїстському інтернаціональному дусі шляхом створення дадаїстського сексуального центру». Л. Левчук зазначає, що через певний час,

більшість дадаїстів, котрі – переважно – трансформувалися у сюрреалістів, називали дадаїзм «божевіллям 1914 року» [6; 210–211].

Необхідно наголосити: вживання такої метафори, як «божевілля 1914 року», підкреслює початок I Світової війни з усіма її трагічними подіями, що вплинули на європейське культуротворення. Власне, поява дадаїзму фіксується 1916–1918 рр., а – отже – футуризм, принаймні, італійський помітно випереджає появу дадаїзму. Цей факт, так би мовити, не працював на користь останнього, і теоретики дадаїзму всляко відмежовувалися від футуризму. Наразі, стосовно авангардного руху, доцільно, на нашу думку, розрізнити позицію теоретиків і реальний художній процес, у логіці якого окремі митці досить вільно змінювали свою творчу орієнтацію. Безперечно, серед митців були такі, хто – подібно до Семенка чи Бойчука – від початку і до кінця свого творчого життя були віддані футуризму та візантинізму. Вочевидь, був і О. Архипенко, прізвище котрого присутнє як серед прихильників кубізму та кубофутуризму, так і дадаїзму. Після еміграції до США оцінка його естетико-художніх уподобань подавалася мистецтвознавцями як приклад розвитку абстракціонізму в скульптурі.

Інтерес до експериментів європейських дадаїстів зафіксував і відомий український письменник і теоретик мистецтва Гео (Георгій) Шкурупій (1903–1937 рр.), який на сторінках збірника «Жарина слів», присвятив їм вірш «Дада»:

«оу
маленький хлопчику
уо аа
прижмурюєш очі
і смокчеш
аа аа
уо маленький хлопчику
їж
уо уо
твою цицата ненька
вся обійми
вся любов» [9; 62–63].

Процитований вірш Г. Шкурупія, як відомо, викликав неабиякий інтерес серед футуристів і більш широкої творчої спільноти наприкінці 20-х років минулого століття. На нашу думку, підвищена емоційна реакція тогочасних критиків і любителів поезії була спровокована назвою вірша, оскільки – загалом – у збірці «Жарина слів» є кілька віршів, які за ознаками художньої форми близькі до «Дада».

Наразі, на нашу думку, означена ситуація пояснюється тим, що Шкурупій, працюючи над віршем «Дада», продемонстрував, по суті, «пряме» втілення однієї з наріжних рис дадаїзму, а саме: повернення у світ дитинства й бажання та вміння демонструвати дитяче світобачення дорослими митцями. Цей аспект пошуків європейських дадаїстів – «да-да» – це назва пустотливої французької дитячої гри у коники – відстоюювався заради щирого бажання зробити мистецтво «чисто незайманим», зробити його таким, що дивиться на світ «відкритими очима». Подібний підхід до мистецтва інтерпретувався частиною дадаїстів як «гуманістична мрія», спроби втілення якої у творчий процес виявилися не лише штучними, але – подекуди – перетворювали такі «підробки» дорослих митців під дитяче сприймання навколишнього світу на порнографічні зображення й непристойні віршовані рядки.

Вочевидь, у полоні цих штучних настанов опинився і Г. Шкурупій, спробувавши зімітувати фонетику дитини, яка оволоділа лише звуковими сполученнями, не освоївши слово. Поет, на наше глибоке переконання, занадто безпосередньо наслідуючи настанови дадаїстів, робить «героем» вірша немовля. Шкурупій захоплюється чарівним дитячим лепетом «оу, уо, аа» і, з одного боку, створює поетичний образ чи не найчистішої істоти, котра демонструє «незайманість» у ставленні до світу, а з іншого, – вживає такий вульгаризм як «цицата ненька», свідомо опошлюючи власне «світле творіння».

Саме вірш «Дада» і виступив приводом задля концептуалізації теми «футуризм – дадаїзм». Така тема – при всій обмеженості й строкатості матеріалу, що вона може дати досліднику, в сучасному культурологічному контексті матиме значно більше сенсу, ніж, наприклад, у 20–30-ті роки минулого століття, коли остаточно не була окреслена ані сутність футуризму, ані естетико-художні перспективи дадаїзму. Спираючись на сучасні дослідницькі можливості, на відтворену літературознавцями та мистецтвознавцями хронологію творчих пошуків представників обох художніх напрямів, означена тема виявляється цілком доречною задля культурологічного аналізу.

«Побудувавши» наукову новизну дослідження на використанні засад культурологічного аналізу в ситуації, коли мова йде про дадаїзм або сюрреалізм, вважаємо доречним використати ті публікації та той аналіз щодо європейських культуротворчих процесів, які протягом 20–30-х років минулого століття здійснювали самі митці. Як показує реконструкція тогочасного стану в українському художньому житті, прямі контакти митців відбувалися досить строкато, і ті ж футуристи спиралися – здебільше – на матеріал, яким володіла, наприклад, О. Екстер, написавши статтю про нові тенденції у французькому живописі для київського журналу «Искусство» (1912, № 1–2) чи К. Малевич, який на сторінках футуристичного видання «Нова генерація» (Харків, 1929, № 5) не лише познайомив українців із творчістю низки європейських живописців – Леже, Гріс, Ербен, Метценже, – а й проаналізував їх твори, оцінивши «за» і «проти» естетико-художнього спрямування цієї групи митців, які «балансували» між кубізмом, футуризмом і кубофутуризмом. Слід підкреслити, що з погляду сучасного мистецтвознавця оцінка творчості Ф. Леже – найбільш визнаного французького авангардиста, серед тих, на кого звернув увагу К. Малевич у своїй статті, – співпадає з подальшим ставленням до творчості цього визнаного сьогодні експериментатора на теренах як живопису, так і кінематографу у відповідній фаховій літературі.

Завдяки цим і – подібним до них публікаціям – українці знайомилися з поточними процесами, що відбувалися в європейських країнах, і, принаймні, у сфері «немовних» мистецтв «рухалися» вперед більш впевнено, маючи змогу порівнювати власні шукання з працями закордонних колег. Так, у статті О. Екстер «Новое во французской живописи» проаналізовані експерименти кубістів, які показали свої перші твори в «Салоні Незалежних» (1910 р.). Слід підкреслити, що стаття Екстер, написана у 1912, по суті, дещо випереджає події, оскільки «кубізм» в інтервалі між 10-м та 12-м роками лише намагався утвердитися у французькому культурному просторі.

На нашу думку, оцінка Екстер наріжних завдань кубістів вражає своєю точністю, оскільки, будучи яскравим і самобутнім живописцем, вона відразу ж збагнула засадничий принцип «побудови» кубістичної картини й чітко донесла його до українського читача: «Для них важливі не тільки ті площини, які видимі нашому оку, яке дивиться на предмет з однієї певної точки, але й інша сторона предмету закрита тою, що бачимо, мало того, за допомогою цього своєрідного трактування форми вони намагаються дати відчуття глядачу навіть внутрішню приховану від очей структуру бездушної речі або живого тіла» [10; 254].

Слід наголосити, що, оцінюючи напрацювання кубістів у період 10–12-х років, тобто на ранішньому етапі їх експериментів, О. Екстер вже досить впевнено виокремлює феномен «розкладу» форми заради виявлення прихованих сторін «речі» або «тіла», який – згодом – виступить провідною ідеєю цього художнього напрямку. Вочевидь, що саме завдяки таким публікаціям, нехай навіть обмеженим аналізом специфіки лише «немовного» живопису, певні уявлення про основні тенденції європейського культуротворення ставали відомими широкому загалу авангардистів. На нашу думку, саме завдяки публікаціям митців різної естетико-художньої спрямованості та помітною популярності, передусім, Олександра Архипенка серед дадаїстів Цюріха та Ганновера на українських теренах став відомим не лише європейський кубізм чи футуризм, а й дадаїзм.

У зібранні текстів, ілюстрацій документів «Дадаїзм в Цюріху, Берліні, Ганновері та Кельні» прізвище О. Архипенка фігурує двічі. Так, перший раз про нього згадують у «Вступі» до розділу «Дада в Цюріху»: «Наразі, найбільш відомі письменники й художники, котрі з початку війни (мається на увазі перша світова війна – С. Х.) жили в основному в Женеві: Ромен Роллан, Франс Мазерель Анрі Жільбо (видавець журналу «Демен»), а також російський художник і скульптор Архипенко» [3; 68]. Хоча в європейських виданнях Архипенка, як правило, атрибуують як російського митця, сам він не відмовлявся від своїх українських коренів, оскільки народився у Києві. Обставини склалися так, що живопис він вивчав у Москві, а з 1908 р. жив спочатку у Франції, Швейцарії, Німеччині, емігрувавши у 1923 р. до США, де отримав американське громадянство (1929 р.) й увійшов в історію мистецтва як видатний американський кубіст російсько-українського походження. Оскільки – після від'їзду до Москви – Архипенко в Україну вже не повертався, сучасні мистецтвознавці визнають його «українським митцем за фактом народження».

Повертаючись до питання про присутність прізвища О. Архипенка на сторінках означеного видання, підкреслимо, що вдруге його згадує Курт Швіттерс (1887–1948 рр.) – відомий німецький дадаїст, який винайшов і відстоював протягом першої половини свого творчого життя специфічний стиль створення картин, відомий як «мерц» – алогічна, несподівана для глядача, сукупність предметів, які повинні викликати відразу. Протягом 1923–1932 рр. Швіттерс видає журнал «Мерц», статті якого повинні були спрямовувати рух німецького дадаїзму. У статті «Мерц», написаній для журналу «Арарат» (1920 р.), Швіттерс подає розгорнуту характеристику типів дадаїзму, оскільки цей

напрямок не сприймався професійним середовищем як цілісне художнє явище. У 1920 р. на сторінках означеної статті О. Архипенко атрибується вже як дадаїст, який – «разом з Гансом Арпом, Піккабіа, Рібмон-Дессеном» – належить, на думку Швіттерса, до «серцевинних» дадаїстів, яких німецький живописець оцінює достатньо високо: «Я хочу зауважити, що тісна творча дружба зв'язує мерц з...«серцевинним» дадаїзмом... «оболонковий» дада перетворився в «юродивого»... Оболонковий дада передбачає свій кінець і сміється над ним, у той час як «серцевинний» дада буде жити, поки живе мистецтво» [3: 345–346].

Стаття К. Швіттерса оприлюднена, як зазначалося, 19 грудня 1920 р. у Німеччині, а засновник українського футуризму М. Семенко у статті «Де-які наслідки деструкції», що побачила світ на сторінках журналу «Семафор у майбутнє» (1922, № 1) вже досить позитивно відгукується з приводу як конкретних ідей дадаїстів, так і творчості О. Архипенка. При цьому, і одну, і другу «теми» він цілком логічно й теоретично переконливо «підводить» під власні роздуми щодо «деструкції» та «стирання» кордонів між різними жанрами конкретних видів мистецтва.

Стосовно теми «деструкція – дадаїзм» М. Семенко зазначає: «Дадаїстична деструкція матеріалу (особливо *maschinenkunst*) пішла ще далі, й тут треба сподіватися ще більш разючих зразків практично-деструктивної роботи» [7; 295]. Позитивна ж оцінка творчих експериментів О. Архипенка – друга «тема» у роздумах засновника «української моделі футуризму» – виникає в контексті його футурологічних передбачень щодо зникнення мистецтва в сучасному розумінні цього феномену і початку «дифузії», передусім, його жанрів: «Зараз підготовляється можливість парування на принципах пан-футуристичної конструкції. В найбільш чистій формі може пройти статичний елемент фактур – значить, можливий синтез таких мистецтв, як малярство й скульптура (маємо відомості, що над цим працює Архипенко в Парижі), але цього за-мало» [7: 298].

На нашу думку, слід віддати належне і тогочасним українським літературознавцям, які також не стояли осторонь тих – подекуди вкрай дискусійних – процесів, які відбувалися на європейських теренах. Так, критик Л. Лейтес написав статтю «Сюрреалізм» для газети «Культура і побут» (30 січня, 1926), а літературознавець Л. Старинкевич у харківському часопису «Червоний шлях» представила семисторінкове дослідження «Поезія втікання (дадаїзм і сюрреалізм у французькій літературі)».

Стосовно достатньо перспективної ситуації щодо налагодження творчих зв'язків між українськими футуристами та європейськими дадаїстами і сюрреалістами можна зазначити, що з середини 30-х років минулого століття політико-ідеологічна ситуація в СРСР поступово загострюється, можливість прямих контактів із зарубіжними колегами стає все проблематичнішою, а репресії проти футуристів, які драматично означилися вже у 1934 році, звели цю проблему нанівець.

Підсумовуючи матеріал, доцільно зробити такі *висновки*:

1. Осмислено процес становлення професійного діалогу між європейськими авангардистами та українськими митцями різної естетико-художньої спрямованості. 2. Виокремлено факти творчого діалогу між дадаїстами, які – згодом – «розчинилися» у русі сюрреалістів з українськими футуристами, та підкреслено особистий інтерес М. Семенка до дадаїзму, творчості європейських живописців і поетів, які демонстрували приклади «деструкції» в процесі творчості. 3. Систематизовано процес «входження» представників українського авангардного мистецтва, передусім, живописців – О. Архипенко, М. Бойчук, Д. Бурлюк, С. Левицька, К. Малевич, О. Екстер, В. Седляр, О. Павленко – в європейський культурний простір та показано ті кроки, що зробили футуристи задля налагодження творчих зв'язків з дадаїстами та сюрреалістами. 4. Підкреслено, що М. Семенко наголошував на співпаданні естетико-художніх шукань європейського авангарду та українського футуризму на теренах синтезу живопису й скульптури, виявленню потенціалу динамізму, ритму та опрацюванню феномену імпровізації в контексті театральної вистави.

Перспективними напрямками подальших наукових розвідок вважаємо дослідження авторської моделі видової структури мистецтва, розробленої М. Семенком. *Теоретична і практична значущість* полягають у тому, що матеріал дослідження може бути використаний для подальшого науково-теоретичного осмислення феномену українського авангарду та застосуванні персоналізованого підходу. Результати роботи можуть бути використані при читанні лекційних курсів з естетики, культурології, історії та теорії мистецтва для студентів гуманітарних та художньо-творчих вузів.

Список використаної літератури

1. Асеева Н. Ю. Етюди мистецтвознавця. *Хроніка-2000*: український культурологічний альманах. Київ: Фонд сприяння розвитку мистецтв України, 1995. Вип. 2/3. С. 276–293.
2. Горбачов Д. Наївність – цинізм цнотливості... Давид Бурлюк-Писарчук у ролі великої дитини. *Хроніка-2000*. 1994. Вип. 3/4. С. 223–236.

3. Дадаїзм в Цюриху, Берліні, Ганновері і Кельні : тексти, ілюстрації, документи / отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С. К. Дмитриєва. М. : Республіка, 2002. 559 с.
4. Кінзерська Т. П. Єфросинія Зарницька в українському театральному мистецтві кінця XIX – першої третини XX століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2002. 23 с.
5. Кривда Н. Ю. Українська діаспора : досвід культуротворення : монографія. Київ : Академія, 2008. 280 с.
6. Левчук Л. Психологія : історія, теорія, мистецька практика : навч. посіб. Київ : Либідь, 2002. 255 с.
7. Семенко М. Де-які наслідки деструкції. *Вибрані твори*. Київ : Смолоскип, 2010. С. 294–307.
8. Соколюк Л. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини XX ст. *Мистецтвознавство України* : збірник наукових праць. Київ : Спалах, 2000. Вип. 1. С. 110–126.
9. Шкурупій Г. Дада. *Вибрані твори. Психетози. Вітрина третя*. Київ : Смолоскип, 2013. С. 62–63.
10. Экстер А. А. Новое во французской живописи. *Українські авангардисти як теоретики та публіцисти* / упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Триумф, 2005. С. 251–255.

References

1. Aseieva N. Yu. Etiudy mystetstvoznavtsia. *Khronika–2000* : ukrainskyi kulturolohichnyi almanakh. Kyiv : Fond spriannia rozvytku mystetstv Ukrainy, 1995. Vyp. 2/3. S. 276–293.
2. Horbachov D. Naivnist – tsynizm tsnotlyvosti... Davyd Burliuk-Pysarchuk u roli velykoi dytyny. *Khronika-2000*. 1994. Vyp. 3/4. S. 223–236.
3. Dadayzm v Tsiurykhe, Berlyne, Hannovere y Këlne : teksty, yllustratsyy, dokumenty / отв. red. K. Shuman; per. s nem. S. K. Dmytryeva. M. : Respublyka, 2002. 559 s.
4. Kinzerska T. P. Yefrosyniia Zarnytska v ukrainskomu teatralnomu mystetstvi kintsia KhIKh – pershoi tretyny KhKh stolittia : avtoref. dys. ... kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.02. Kyiv, 2002. 23 s.
5. Kryvda N. Yu. Ukrainska diaspora : dosvid kulturotvorennia : monohrafiia. Kyiv : Akademiia, 2008. 280 s.
6. Levchuk L. Psykhoanaliz : istoriia, teoriia, mystetska praktyka : navch. posib. Kyiv : Lybid, 2002. 255 s.
7. Semenko M. De-yaki naslidky destruktzii. *Vybrani tvory*. Kyiv : Smoloskyp, 2010. S. 294–307.
8. Sokoliuk L. Boichukizm u konteksti svitovoho khudozhnogo protsesu pershoi tretyny KhKh st. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* : zb. nauk. pr. Kyiv : Spalakh, 2000. Vyp. 1. S. 110–126.
9. Shkurupii G. Dada. *Vybrani tvory. Psykhetozy. Vitryna tretia*. Kyiv : Smoloskyp, 2013. S. 62–63.
10. Ekster A. A. Novoe vo frantsuzskoi zhyvopysy. *Ukrainski avanhardysty yak teoretyky ta publitsysty* / uporiad. D. Horbachov, O. Papeta, S. Papeta. Kyiv : Triumf, 2005. S. 251–255.

УКРАИНСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АВАНГАРД НАЧАЛА XX ВЕКА В ЕВРОПЕЙСКОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Холодинская Светлана Николаевна – кандидат философских наук, доцент,
ГВУЗ «Приазовский государственный технический университет», г. Мариуполь

Осмыслен процесс становления профессионального диалога между европейскими авангардистами и украинскими художниками различной эстетико-художественной направленности. Приведены примеры участия известных украинских художников и их учеников, творчество которых связано с различными видами искусства и проанализированы оценки их достижений со стороны признанных европейских специалистов и художественных критиков. Акцентируется на постоянном внимании выдающегося французского авангардиста и художественного критика Г. Аполлинера к работам украинских художников, которые экспонировались в «Салонах независимых» и оценивались им по признаку «принципиальной новизны». Зафиксированы факты творческого диалога между дадаистами и украинскими футуристами. Подчеркнуто, что М. Семенко и Г. Шкурупий имели особый интерес к дадаизму, к творчеству европейских поэтов и художников.

Ключевые слова: авангардизм, византизм, дадаизм, кубизм, кубофутуризм, украинский футуризм, сюрреализм, виды искусства, диалог культур.

UKRAINIAN ARTISTIC AVANT-GARDE WITHIN EUROPEAN CULTURE AT THE BEGINNING OF XXTH CENTURY

Kholodynska Svitlana – Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of State Higher Education Establishment ‘
Pryazovsk State Technical University’, Mariupol

The article highlights the formation process of the dialogue between the European representatives of avant-garde and the Ukrainian artists belonging to various aesthetic and artistic movements. The examples of profound Ukrainian artists' participation as well as of their followers whose creative work touched upon different kinds of art are given. The estimate of their achievements by well-known European specialists and art critics is analyzed. The article emphasizes the constant attention of famous French avant-garde representative and art critic Guillaume Apollinaire to the works of Ukrainian artists which were displayed at ‘Société des Artistes Indépendants’ and judged by the characteristic of “fundamental novelty”. The fact of creative dialogue between Dadaism representatives and the Ukrainian futurism representatives is mentioned. The article stresses that M. Semen'ko and G. Shkurupiy were really interested in Dadaism as well as in creative work by European poets and artists.

Key words: avant-garde, Bysantineesm, Dadaism, cubism, cubofuturism, Ukrainian futurism, surrealism, kinds of art, dialogue of cultures.

UDC [168.522:7.036(4)(477)]
**UKRAINIAN ARTISTIC AVANT-GARDE WITHIN EUROPEAN CULTURE AT THE BEGINNING
OF XXTH CENTURY**

Kholodynska Svitlana – Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor, State Higher Education Establishment ‘
Pryazovsk State Technical University’, Mariupol

The objective of the paper is the comparative analysis of professional dialogue between the European avant-garde representatives and the Ukrainian artists of various aesthetic and artistic trends. The research continues developing the ideas of theoretical inherent worth of comparative analysis concerning Italian, Russian and Ukrainian futurism. It has been made possible due to extending the research boundaries and introducing scientific working-out done by foreign experts into theoretical applicability. The chronology and the core of creative links among Ukrainian futurists, French and German Dadaist and surrealist are detailed.

The methodology of the research lies in applying of personalization of the theoretical potential as a fundamental principle of culturological analysis which is based on the comparative analysis potential.

The scientific novelty of the paper lies in the following: the peculiar theoretical directive within the analytical process of the creative dialogue formation between the European avant-garde and the Ukrainian futurism should include the creative work challenge. It rather slowly strengthened itself in the history of aesthetics as well as art history, though took its due place only at the turn of XXIst century.

Conclusions: 1. The formation of the professional dialogue between the European avant-garde representatives and the Ukrainian creators belonging to various aesthetic and artistic movements is comprehended. 2. The fact of creative dialogue between Dadaism representatives (though they eventually penetrated into surrealism movement) and Ukrainian futurists is highlighted. The article emphasizes M.Semenko's peculiar interest to Dadaism and creative work of European artists and poets who demonstrated the examples of 'destruction' in their creative work. 3. The process of joining of the representatives of the Ukrainian avant-garde movement like O. Arkhpenko, M. Boychuk, D. Burlyuck, S. Levytska, K. Malevich, O. Exter, V. Sedlyar, O. Pavlenko in European culture is systematized. The steps futurists took to maintain creative links with Dadaists and surrealists are described. 4. It is emphasized that M. Semen'ko was the supporter of the idea of congruence between aesthetic and artistic searches of the European avant-garde and the Ukrainian futurism based on the synthesis of painting and sculpture, revealing the dynamism, rhythm and improvisation potential within the theatrical performance.

Key words: avant-garde, Bysantineesm, Dadaism, cubism, cubofuturism, Ukrainian futurism, surrealism, kinds of art, dialogue of cultures.

Надійшла до редакції 18.10.2018 р.

УДК 39:081.891

**ЦИКЛ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙНИХ РОДИЛЬНИХ ОБРЯДІВ:
СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ**

Кухаренко Олександр Олексійович – кандидат філологічних наук, доцент, кафедра телерепортерської майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків
orcid.org/0000-0002-6609-2548
doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.49
art-red@ukr.net

У запропонованій автором структурі циклу традиційних українських родильних обрядів кожен із них розчленований на складові елементи – епізоди, й є поліепізодним чи поліелементним. Визначені критерії поділу: новорівневий, узагальнюючий повтор події, матеріально-духовна метаморфоза персонажів сакральної дії, зміна сакрального хронотопа, принцип постійного оновлення. На прикладі обряду пологів встановлено композицію та антиномії, досліджено зміну й розширення хронотопа та рівень сакралізації, що розширюється під час входження до обряду й згортається при виході з нього; наведено приклади дій персонажів-медіаторів і епізодів медіації.

Ключові слова: структурно-функціональний метод, ритуали переходу, національна обрядовість, родинні обряди, традиційний родильний обряд.

Постановка проблеми. Побудова структури обрядів родинного циклу відкриває широку перспективу для подальших наукових досліджень проявів народної традиції в українській обрядовості. Не є виключенням із правила й родильний обряд, а коли бути більш точним, то слід вказати, що насправді йдеться не про поодинокий ритуал, а про цикл обрядів, що включає пологи, ім'янаречення, провідини, хрестини, похрестини, зливки, заганяння «до раю», очищення матері, пострижини – всього, включаючи пролог, десять обрядів.