

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО: МІЖ НАЦІОНАЛЬНОЮ ФОРМОЮ І ЄВРОПЕЙСЬКИМИ СПРЯМУВАННЯМИ (АНАЛІТИЧНО-ДИСКУРСИВНИЙ ЗРІЗ)

Миронова Ганна Анатоліївна

ORCID ID: 0000-0002-8490-7739

Викладач кафедри дизайну

Факультет образотворчого мистецтва і дизайну

Київський університет імені Бориса Грінченка, Україна

Однією з нагальних проблем української гуманітаристики, представленої цариною історії і теорії мистецтва, є визначення, оцінка, осмислення сутності взаємодії національної форми з тими загальнокультурними універсаліями (європейського спрямування), що значно впливають на її розвиток.

Проблематизація національної форми в мистецтвознавчій науці почалася чи не від самого початку 90-х рр. XX ст., а за часів незалежності отримала належну, хоча і сповнену протиріч, науково-методологічну і дискурсивну базу.

Мова йде не лише про оцінку українського тематизму в творчості українських художників XX – першої третини XXI ст., а перш за все про внутрішню сутність національної форми, виражену через категорії стилю, творчого методу, семантики і синтаксису образотворчості та візуальності.

В умовах стрімкого й строкатого розвитку сучасного українського мистецтва, його двоїстості (одночасне перебування на рейках образотворчості і візуальності), актуальною стає потреба мистецтвознавчого осмислення стильових вимірів, шукань і спрямувань українських мистців та необхідність контекстуалізації виробки і розвитку національної форми на тлі загальноєвропейських спрямувань, якими живиться сучасне мистецтво України.

Зробимо в аналітичному зрізі співставлення теоретичних мистецтвознавчих концепцій, що найяскравіше унаочнюють поставлену у назві проблему.

Назагал взаємодія національної форми і європейських спрямувань (орієнтирів) як культурно-мистецька проблема сьогодні вивчається у декількох напрямках.

Один з них – вивчення спадку засновника самотньої школи українського монументалізму першої третини XX ст. М. Бойчука і його послідовників, яскраво представлене фундаментальними роботами Л.Д. Соколюк [3;4], дослідження українського окциденталізму, розгорнуте працями О.К. Федорука [5], змістовне дослідження національної форми у її загальноєвропейському спрямуванні, виконане в роботах Я. Кравченка, В. Рубан-Кричевської, О. Лагутенко, Т. Павлової, Л. Смирної, М. Шевченко та іншими.

Другий – всебічне висвітлення сучасних художніх практик і «шляхів світосприйняття, що відбиваються на самій образності мистецтва», ґрунтовно викладено в науковому дискурсі Г.Я. Скляренко [2], В. Сидоренка [1] та інших.

Розглянемо у дискурсивному вимірі деякі з вказаних концепцій.

Сутність національної форми як виразу національного стилю в мистецтві України початку XX ст. ґрунтовно досліджено Л.Д. Соколюк [3; 4].

Авторка численних праць визначає неовізантизм М. Бойчука, саме як вираз національного стилю, що базується, за висловом самого М. Бойчука, «на синтетичному національному напрямі всенародного мистецтва» [4, с. 39]. «Національне» тут подано як «синтетичне», утім воно базується на художній практиці

у станковому (іконопис) і монументальному живописі, графіці, скульптурній пластиці, архітектурі, гончарстві, кераміці, різьбленні, карбуванні, в наших «вишиванках, гончарстві, набойках, писанках, килимах і т.і.» (М. Бойчук).

За дослідницею, національна форма проростає крізь «ритм ритму» своєї органіки, через закони декоративності і монументальності шляхом звернення до середньовічної спадщини і спадщини італійського Кватроченто (Джотто і т.і.), через відчуття площинного середовища, барвної плями і лаконізму лінії.

Важливим є і те, що оновлення візантійзму, на думку дослідниці, відбувається саме через звернення до європейських джерел і мистецьких пошуків – від Середньовіччя, Ренесансу до сучасних мистцю новітніх модерних практик. Оновлюючи стиль, оновлювалася і малярська техніка, поглиблювався семантичний вимір релігійного живопису.

Спираючись на аналіз живописних творів М. Бойчука того часу (темпера «Пророк Ілля», «Тайна вечеря», тепер НЛГ ім. Б. Возницького), Л.Д. Соколюк визначає пріоритетні риси як «неовізантизму», так і «бойчукізму» як форми оприявлення національного стилю: вона оперує категоріями ритмічної організації форм, контрастним звучанням відкритих кольорів, гнучким оперуванням криволінійними деформаціями форми, що походять від зворотної перспективи, особливою таїною світла і повітря; але головною засадою вправності стилістичного рішення науковця визнає за композиційною будовою твору. Хоча поза її увагу не проходять елементи, що відбивають світло європейської традиції – деформація зображення, скручений характер форм, злам першого плану, «згуртованість» фігуративного ряду, увага до експресії, намагання розширити рамки іконографічної програми живопису і тому подібне [4, с. 42].

Діалог з європейським мистецтвом дослідниця простежує не лише у певній акцентуації мотивів релігійного живопису – пророки, «Тайна вечеря», мотив Оранти, мотивом аркади тощо – вона бачить його у намаганні саме через композицію вичерпуюче розкрити ідею твору, «в якій знаходить відображення активізація духовного суспільного розвитку в тогочасній Україні» [4, с. 43].

Між тим, вважаємо вірним не лише акцент на загальноєвропейському релігійному тематизмі, а пряма вказівка на «форми штучні, не реалістичні» у прямому сенсі значення, тобто тих, що заторкують саму сутність пластичної мови: «Бойчук в його релігійних формах синтезує і досвід проторенесансу, що спостерігається в моделюванні фігур, і досвід модерну щодо ритмічної організації композиції» [4, с. 42].

Подібний підхід Л.Д. Соколюк використовує і при характеристиці школи нового українського монументалізму В. Гонтаріва та його учнів.

По-іншому інтерпретує «хвилю загальноєвропейського контексту», з різними мистецькими моделями входження, академік О.К. Федорук [5].

На широкому матеріалі, долучаючи до свого аналізу творчість Ф. та В. Кричевського, Г. Нарбута, М. Жука, О. Мурашка, О. Грищенка, В. Хмелюка, львівських сюрреалістів, харківських конструктивістів, київських кубофутуристів, вчений вбачає хитку, утім збалансовану взаємоедність національної форми і європейських орієнтацій. Причому не лише в різкому відході від академічних настанов, що простежується і у М. Бойчука, а в послідовному співставленні традиційного і авангардового, нефігуративного і орнаментального і поза фігуративного, сполучі загальноприйнятих мистецьких завдань і їх трансформацій.

О.К. Федорук вказує, що така єдність національного і загальноєвропейського існує «як паралелі», у чому і вбачає потенціал українського мистецтва, його бажання утримати національну форму у межах національної традиції, хоча не затиснути її у їх

кордонах, а через міфологізм, неопримітивізм, надпотужну кольоровість, що відбиває світоглядність форми, вийти на рівень надпотужного метафоризму і знакотворчості.

Їх дослідник простежує не лише на матеріалі ХХ ст., а і в контексті сучасного мистецтва – на матеріалі творчості представників одеської школи (В. Маринюк, Л. Дульфан, А. Ялоза, В. Стрельников і т.д., переважно зосередившись на роботах з колекції Кнобеля, тепер МСМО), київських транс авангардистів і представників «нової хвилі», харківських монументалістів (В. Гонтарів і його учні), узагальнюючи сучасний мистецький процес, оцінюючи його через «суму паралельних констант» образотворчості і візуальності, розкритих через широкий історико-типологічний і світовий мистецький контекст.

Розкриттю питання генези національного стилю в українському мистецтві початку ХХ ст. присвячено роботу М. Шевченко [6].

Звертаючись до творів і засобів розкриття української теми в творчості художників початку ХХ ст. (Бойчук, Седляр, Павдалка, Кричевські, Нарбут, Красицький, Івасюк, Кульчицька, Мурашко, Бурачек, і багато інших) молода науковця виділяє риси, що увиразнюють нові стилістичні прояви у мистецтві у контексті національно-європейського синтезу.

Визначаючи головні історичні віхи, пов'язані з формуванням УАМ та тими тенденціями, що увиразнили розвиток української національної малярської форми, графіки, архітектури, вплив на них форм народного мистецтва, авторка зазначає – національна форма проростає крізь ознаки доби та часу: «Форма є відображенням часу. Ознаки відображаються в усі роки і періоди, а стилістика відображає час. Виявити національну форму можна лише через ознаки. Основними національними ознаками є інтерпретація народного мистецтва, відтворення у творах українського фольклору, побуту, звичаїв, обрядів, образу Т. Шевченка» [6, с.118].

Утім, на нашу думку, така узагальнена позиція, попри яскраво проінтерпретовані твори наведених мистців, дещо звужує проблематику – як семантично, так і прагматично, адже загання її в глухий кут, з якого вона ще досі не вийшла від часів кінця ХІХ – початку ХХ ст., кут етнографізму, ідеалізації, самоідентичності мистця, натуралістичної чи сентименталістської відтворюваності українського тематизму. Це призводить до спрощення проблеми і знов актуалізує потребу в її розв'язанні. Висновок М. Шевченко надто категоричний і надто закріплений за концептом самоідентифікації: «Митець тоді є національним, коли визнає свою належність до певної нації і творить за національною формою» [6, с. 118]. Однак зміст і семантичні рівні концепту «національної форми» в дослідженні авторки так і залишилися не розкритим.

Зовсім інший підхід до проблеми демонструє Г. Скляренко [2].

З притаманною дослідниці віртуозною есеїстичністю, глибоким розумінням мистецького процесу в Україні від кінця 80-х по наш час, оприявнюється проблематика «національного / європейського» в мистецтві. Визначальним стає таке: на шляху «загального перекодування усталеної образотворчості на візуальне мистецтво» [2, с. 161], через застосування новітніх видів мистецтва, що визначають особливості сучасного, і українського, і європейського художнього простору – гібридні художні об'єкти, інсталяції, геппенінги, перформанси, відео-арт, віртуальне мистецтво, медіаарт, національна форма збігається з загальноєвропейськими творчими експериментами через її аналітизм, «аналіз», а не «ілюстрацію» «української теми», не лише через актуалізацію художньої практики авангарду і попередніх десятиліть, а через зняття опозиції між «елітарністю» і масовістю», через контрверсійність складових сучасного мистецтва, що набуває більшої

концептуалізації свого змісту, іронічної аналітичності, перехрестям художніх систем мистецтва «архаїки», пізнього модернізму, постмодернізму та нового модернізму.

Дослідниця прямо називає історико-естетичні фактори, що уможливають співіснування національної форми і загальносвітових універсалій (орієнтація на нові медіа і творчі технології, візуалістський шлях інтерпретації дійсності; інтерактивність, віртуальність пластичних форм; органічний синтез візуально-вербального, орієнтація на текстотворчість («текстоподібна в'язь», гібридизація, парафрастика, за О.В. Ковалем) пластичної форми, «де мовою сучасного інтернаціонального мистецтва «відтворюється» складність суспільно-психологічної, культурної ситуації» в Україні [2, с. 165].

Від простежених авторкою проєктів необароко та трансавангардизму, сучасних мистецьких трансформацій до констатації пульсуючих протиріч мистецького руху, що роблять проблематику «національного / євроцентричного» «зависаючою» у суспільно-культурному і фаховому контексті, переходимо до констатації потреби знов розібратися в виключно пластичних ознаках національної форми і з тими векторами її розвитку, що є продиктованими сучасними вимогами художньої практики.

Список використаних джерел:

1. Сидоренко В.Д. Візуальне мистецтво: від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. К. 2008. С. 94-113.
2. Складенко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття. Зб. статей. К.: Софія. 2007. 336 с.
3. Соколюк Л.Д. Проблеми національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ ст. *Вісник ХДАДМ*. 2002. № 4. С. 3-5.
4. Соколюк Л.Д. Михайло Бойчук та його школа. Х. 2014. 386 с. ц
5. Федорук О.К. Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті. Кн. третя. К., 2008. С. 131-137.
6. Шевченко М. Інтерпретація традицій української культури у творчості художників початку ХХ століття: генеза національного стилю у мистецтві. *Мистецтвознавство України*. Вип. 20. С. 114-120.