

**Ольга Коляструк**

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

доктор історичних наук, професор (Україна)

e-mail: [olha.koliastruk@vspu.edu.ua](mailto:olha.koliastruk@vspu.edu.ua)ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1099-5868>ResearcherID: <https://publons.com/researcher/3308378/olha-kolyastruk/>**Реукраїнізація авангардного мистецтва як процес ідентифікації української культурної спадщини**

**Анотація.** *Метою статті є простежити процес деколонізації українського мистецького модернізму 1910-х – 1930-х рр. від відкриття в мистецтвознавчій критиці феномену «українського авангарду» до його історико-культурної ідентифікації як самодостатнього явища європейської культури. Прикладне завдання полягає у сприянні популяризації відомих імен і пам'яток українського авангарду як актуальної культурної спадщини України. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні загальнонаукових та спеціально-історичних методів з принципами об'єктивності, історизму, системності, науковості та верифікації. Наукова новизна роботи полягає у тому, що на основі мистецтвознавчої, культурологічної, історичної літератури і документів проаналізовано виникнення та розвиток російського і європейського авангарду першої третини ХХ ст. На цій основі здійснено спробу розкрити феномен «українського авангарду» не тільки в художній сфері, а й осмислити його через історичну площину деколонізації. Процес реукраїнізації включає, по-перше, повернення ряду імен всесвітньо відомих майстрів (О. Архипенко, О. Богомазов, Д. Бурлюк, О. Екстер, В. Єрмилов, К. Малевич, В. Меллер, А. Петрицький тощо) на карту української культури; по-друге, визнання їх непересічної ролі в зародженні, становленні російського і радянського авангарду; по-третє, реінтеграцію українського складника в європейському модернізмі і переосмислення впливовості української мистецької мови на європейську художню культуру. Висновки. Український авангард є самодостатнім оригінальним історичним явищем в європейській культурі. Його виключність зумовлена поєднанням європейських інноваційних мистецьких тенденцій з етичними нормами й естетичними ідеалами української народної культури. Поліетнічність і демократичність українського авангарду визначили і активно вплинули на постання російського авангарду. Відтак останній не слід характеризувати як суто здобуток російської культури.*

**Ключові слова:** український авангард, російський авангард, радянський авангард, реукраїнізація, деколонізація.

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі вже не випадає доводити правомочність наявності у світовій модерністичній культурі українського авангарду як самостійного й оригінального явища. Водночас цей феномен все ще має доволі позірне визнання переважно у вузькому колі мистецтвознавців та істориків культури, він вимагає комплексного вивчення й системного осмислення крізь призму українського внеску до європейської культури.

Ще на початках української незалежності відомий київський дослідник і колекціонер Ігор Диченко мусив послідовно роз'яснювати: «Світова духовна скарбниця не може нехтувати і найскромнішим внеском, особливо тоді, коли культурні здобутки народу зазнали страхітливого винищення, як це сталося з українською культурою за часів сталінського терору, та й пізніших часів. Нам є що покласти на вівтар храму слов'янської та світової культури, – навіть якщо усвідомити, що йдеться скоріше про «українську Атлантиду» – черепки, уламки, легенди» [Диченко, 1992 : 49].

На сучасному етапі актуальність деколонізації української культури вимагає аналізу не тільки через подолання імперської концепції, а й через потребу поборення віктимної травми в культурі та комплексу меншовартості в суспільній свідомості.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Бібліографія українського авангарду нараховує сотні публікацій мистецтвознавців, культурологів, філософів, літературознавців, істориків тощо. До прикладу, в бібліографічному покажчику «Український художній авангард» (Київ, 2008) наведено понад тисячу позицій за двома десятками митців. Серед найбільш визнаних авторів, чия праця послідовно була спрямована на повернення українського мистецтва до європейського кола, спеціально виокремимо українських дослідників: Д. Горбачова, Н. Асєєву, О. Баршинову, О. Кашубу-Вольвач, Д. Клочко, Л. Соколюк, В. Сусак, Т. Філевську, а також окремих зарубіжних

авторів: О. Ільницького (Канада), Ж.-К. Маркаде (Франція), М. Мудрак (США), В. Фабер (Австрія), М. Шкандрія (Канада) та ін.

За документальну основу покладено видання «Український художній авангард. Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи», впорядковане Д. Горбачовим, що являє собою антологію оригінальних текстів понад тридцяти представників українського авангарду: художників, які постають як теоретики і перші критики; арт-критиків, які виступають як аналітики і концептуалісти; поетів і письменників, які постають як аналітики сучасних їм мистецьких форм.

**Мета статті** – простежити процес деколонізації українського мистецького модернізму 1910-х – 1930-х рр. від відкриття в мистецтвознавчій критиці феномену «українського авангарду» до його історико-культурної ідентифікації як самодостатнього явища європейської культури. Прикладне завдання полягає у сприянні популяризації відомих імен і пам'яток українського авангарду як актуальної культурної спадщини України.

**Виклад основного матеріалу.** Проблема ідентифікації авангардної спадщини – насправді не проста, її корені лежать не лише в мистецькій площині, вона детермінована історичними державно-політичними та усталеними соціально-культурними нормами і стереотипами. На перший погляд, парадоксальний висновок канадського славіста О. Ільницького про уможливлення появи українського авангарду саме завдяки російському культурному капіталу виявляється цілком правомірним [Ilnytzkyj, 2003 : 36]. По-перше, згадаємо, що інтерес до східного мистецтва початку ХХ ст. був зумовлений політикою міжнародної розрядки часів хрущовської відлиги. 1962 р. вийшла і набула популярності праця американської мистецтвознавиці Камілі Грей «Великий експеримент. Російське мистецтво 1863–1922». Завдяки їй поруч із західним авангардом з'явився східний як «російський», оскільки походив з теренів Російської імперії. Так само мистецтво 1920-х – початку 1930-х рр. означували як «радянський авангард». Все, що походило з теренів колишньої Росії та СРСР, характеризували як російське. Зрозуміло, що за відсутності України як суб'єкту історії про увиразнення українського сегменту в ньому не могло йтися. Лише у 1980-ті рр. вітчизняна дослідниця Наталія Асєєва підготувала дві монографії про українське мистецтво в контексті європейського: «Українсько-французькі художні зв'язки 20–30-х років ХХ століття» (К., 1984) та «Українське мистецтво та європейські художні центри. Кінець ХІХ – початок ХХ століть» (рос.; К., 1989).

По-друге, оскільки для багатьох майстрів з українських земель визнання на Заході відбувалось у контексті «російського» авангарду, а потому міцно закріплювалося, їхня російська самоідентифікація ставала адекватною і природною в умовах тривалої праці в Москві, Петербурзі / Ленінграді. На це зголошувались і ті з них, що потерпали від державного антисемітизму в Росії. Хоч єврейські авангардисти (Натан Альтман, Соня Делоне, Давид Штеренберг, Володимир Баранов-Россіне та ін.) походили з українських земель, в європейське коло вони увійшли як вихідці з Росії.

По-третє, західні історики та мистецтвознавці тривалий час не бачили причин і необхідності переосмислювати явище російського авангарду навіть після падіння СРСР, піддаючись інерції нав'язаної й наполегливо підтримуваної російськими дослідниками ідентифікації. Отже, реукраїнізацію авангардного спадку варто розглядати у контексті деколонізації, процесу «процання з імперією» (О. Гнатюк), що сприятиме культурній суб'єктності України та її переміщенню з культурної периферії (на якій вона донедавна перебувала в очах більшості західного світу та і нас самих) у центр.

Насамкінець авангард є до певної міри амбівалентним явищем, оскільки був водночас інтернаціональним і національним. Мистецтво має «бути виявом вселюдського почуття, й тонкий шар національного мистецтва вже перебуло», – писав футурист Михайль Семенко. Це зумовлює неоднозначність у трактуваннях доль російського й українського авангардних рухів (як і інших національних авангардів). Вкрай не просто відокремити один аспект від іншого в житті й творчості кожного окремого його представника. На сучасному етапі йдеться не про національне привласнення чи вилучення українського з імперського (російського і радянського) спадку, а про переосмислення явища авангарду загалом.

Передусім наголосимо, що поняття «реукраїнізація» (Д. Горбачов) в цій статті використовую для розкриття кількох сутнісних характеристик українського авангарду, а саме: 1) унікальності українського модернізму, базованого на синтезі європейських інноваційних мистецьких тенденцій з етичними нормами й естетичними ідеалами народної культури; 2) співтворчості митців різного етнічного походження, так чи інакше пов'язаних з українськими землями, в умовах полікультурної взаємодії; 3) трансформаційних впливів на ментальні структури українського суспільства в наступних поколіннях завдяки відкритій динамічній природі явища; 4) українських витоків чи (і) складників у російському авангарді; 5) впливовості української мистецької мови на європейську художню культуру.

За межами СРСР про український складник у російському авангарді вперше зайшла мова ще за пізніх радянських часів. Піонером такої ідентифікації став французький

мистецтвознавець болгарського походження Андрій Наков, який 1973 р. на підставі вивчення не лише у фондах музеїв Москви і Ленінграду, а й Києва, добре знаних і особливо невідомих творів заявив, що справедливо визнавати у всесвітньо визнаному російському авангарді українське начало. Так, з організованої в Лондоні його стараннями виставки «Мрія Татліна» («Tatlin's dream») західний глядач вперше відкрив твори Олександра Богомазова, Василя Єрмилова, які ніяк не поступались світовим авторитетам сучасного мистецтва, а й увиразнили унікальний погляд на проблеми, що турбували тоді передову громадськість, і запропонували оригінальну їх мистецьку візію. Невдовзі французька мистецтвознавиця Валентина Маркаде (Васютинська) у журналі «Всесвіт» (1990, № 7, с.169–180) запропонувала виклад «Українське мистецтво і Західна Європа». Через пару років у збірнику за наслідками виставки «Авангард у Росії.1910–1930. Нові перспективи» у Лос-Анджелесі в англійській статті «Василь Єрмилов і деякі аспекти українського мистецтва початку ХХ ст.» вона обґрунтувала поняття «український авангард» та визначила його відмінність від російського. Так розпочалося (пере)відкриття українських митців мистецтвознавцями, галеристами, колекціонерами. Серед активних прихильників виявився і знавець-колекціонер, експерт аукціонних домів «Крістіс» і «Сотбіс» князь Н. Лобанов-Ростовський, що засвідчив у своїх спогадах мимовільну власну трансформацію на україніста: «Я вирішив приїхати до Києва, бо тут була Екстер, а я збираю театральний лівий живопис. Але москвичі і ленінградці – не тому, що вони погані – кажуть, що там нічого нема. Київ і авангард – протилежні речі. В українців що нормально? З яйцями у них нормально. Розписують яйця дуже гарно. Який авангард?» [Горбачов, 2020 : 6]. У Києві він відкрив для себе витoki унікальності Олександри Екстер, а ще й Вадима Меллера, про якого зовсім не чув раніше, підправив оптику стосовно К. Малевича, А. Петрицького й інших. Крім нього серед вітчизняних і зарубіжних колекціонерів, що в числі перших розпізнали самість українського авангарду і прагнули забезпечити його місце в історії, були М. Бажан, Б. Гнатюк, Д. Горбачов, С. Григор'янц, І. Диченко, В. Дудаков, Г. Івакін, В. Корецький, М. Мюллер, Б. Свешніков, А. Рубінштейн та інші [Горбачов, 2019 : 317–324].

У роки перебудови в часописах «Вітчизна», «Наука і культура», «Нова генерація», «Наше наследие» (рос.), «Образотворче мистецтво», «Огонек» (рос.) з'явилися перші документальні публікації про О. Архипенка, О. Богомазова, М. Бойчука, О. Екстер, К. Малевича та ін.

Втім справжній культурний прорив у визнанні українського авангардного феномену синхронізується з незалежненням України. Так, з 16 грудня 1990 р. до 24 лютого 1991 р. у хорватському Музеї сучасного мистецтва була розгорнута виставка «Українська авангарда 1910–1930». Як зафіксувала Мирослава Мудрак: «Влаштовуючи виставку в Загребі, бажанням хорватів було «заповнити прогалини на мапі європейського авангарду». Хорватія, як і Україна, – це країни, які перейшли свої поодинокі етапи цілковитої ізоляції, жорстокого відірвання від живця європейського культурного струменя, з яким вони почували себе тісніше пов'язаними, ніж із сусідами, з якими їх доля звела» [Мудрак, 1992 : 42]. Проте виставка творів К. Малевича як українського митця в Нью-Йорку була зірвана, натомість практично водночас його бучно представили в музеї Гугенхайма як росіянина. При цьому серед американських дослідників у ранні 1990-ті рр. зауважувати «українськість» майстрів, приписаних до російського, став славіст Джон Боулт, навколо якого сформувався осередок дослідників, що доклались до з'ясування істини.

Виставка у Мюнхені «Авангард та Україна» (1993) стала в Європі наступною сенсацією і надала потужний імпульс пошукам українських і зарубіжних істориків авангарду [Shkandrij, 2001 : 120–123]. Не зайве наголосити, що уже з того часу німецькі історики стали в каталогах подавати імена К. Малевича та О. Екстер із зазначенням «український мистець» і «українська мисткиня», хоча у зойно виданому (1992) в Україні енциклопедичному довіднику за редакцією А. Кудрицького «Митці України» їх продовжували подавати російськими.

Упродовж ранніх 1990-х рр. публікаторську справу по українських авангардистах продовжив альманах «Хроніка-2000», часописи «Art line», «Родовід», «Сучасність». Врешті 1996 р. у видавництві «Мистецтво» був виданий перший фундаментальний альбом (400 с.) «Український авангард 1910–1930 рр.» (автор-упорядник Д. Горбачов).

Завдяки доступу до нової інформації, що приховувалась радянськими цензорами, з'ясувалося, що «східний» авангард не лише значною мірою відрізнявся від «західного», а й був від самого початку набагато більше диференційованим, ніж раніше припускали» [Шкандрій, 2021 : 17]. Європейський консенсус визнання українських майстрів як діячів російської культури відобразився в авторитетному 6-томному довіднику «Митці ХХ ст.» (Vollmer. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts. Band 3; Лейпциг, 1999).

Російські історики та мистецтвознавці на початках демонстративно ігнорували процес увиразнення української складової в російському авангарді, продовжували атестувати знаних майстрів суто своїми – російськими, за фактом державної приналежності. На кінець 1990-х рр. позиція російських істориків мистецтва, дослідників, музейників, галеристів стала змінюватися,

.....  
оскільки не помічати виразної тенденції в інституційно-номінальній трансформації авангардного спадку, яку можна позначити амплітудою: «українські майстри» – на вході, «Україна та авангард» – посередині, «український авангард» – на виході – було вже неможливим. У другому томі тритомної праці А. Крусанова «Російський авангард, 1907–1932» (Москва, 1996) спеціально охарактеризовані українські авангардні осередки в Харкові, Одесі, Києві, Херсоні тощо, але подавались вони в контексті російської історії як вогнища культури «південно-західних земель».

1998 р. у Києві вийшла збірка публікацій «Салони Іздебського» (рос.), в якій вітчизняна дослідниця Олена Кашуба подала документальний матеріал про зародження авангардного мистецтва на півдні України на прикладі виставкової діяльності В. Іздебського, поляка за походженням, покараного російським царизмом за антисемітські виступи у 1905 р., висланого. Після студій у О. Родена скульптор повернувся з Парижа і організував в Одесі дві виставки 1909–1911 рр., які потім були представлені в Києві, Ризі, Петербурзі, Миколаєві, Херсоні. В «Інтернаціональній виставці картин, скульптури, гравюр та графіки», яка увійшла до історії як «Салон В. А. Іздебського», експонувалося близько 750 творів 150 російських, французьких та німецьких художників, представників різних художніх течій – від традиційного реалізму до авангарду. Були, зокрема, роботи А. Матісса, Ж. Брака, А. Руссо, А. Марке, К. Ван Донгена, Дж. Балла тощо. Показово, що саме в них поруч з європейськими митцями вперше представлено картини В. Кандинського, Д. Бурлюка, В. Татліна. Слідом з'явився цикл публікацій (Г. Іздебська-Причард, В. Круглов, С. Луцик, Є. Петрова, С. Сухопаров) із серії «Повернення» (1999–2005) у Санкт-Петербурзі за архівами Руського музею ім. О. С. Пушкіна. У перевиданій у 2010 р. праці А. Крусанова внесок В. Іздебського представлений у суто російському контексті.

Відомі російські історики російської культури ХХ ст. А. Сараб'янов, В. Турчин, О. Шатських та ін. у своїх публікаціях також наростили доказову базу, додаючи аргументи в оприсутненні митців з українських теренів у контексті російської культури через їх участь у столичних творчих об'єднаннях, групах і товариствах, почасти провокативних і епатажних; набуття ними публічності, впізнаваності і популярності, нехай і скандальної, завдяки маніфестам і програмам, що з'являлися в російській пресі, мистецьких оглядах і анонсах; завдяки пошванненому приватному колекціонерському руху, виставковим майданчикам та акціям тощо. З центральних архівів і мистецьких фондів були введені до обігу документи, зокрема й особового характеру (автобіографії, щоденники, спогади, епістолярій), які доводили, що мовою комунікації більшості цих художників не тільки в офіційному, а й у приватному житті була російська, що вважалось беззастережним доказом їх національної ідентичності, а відтак і атрибуції їх творчого доробку.

З іншого боку, реагуючи на резонанс чисельних виставок, проведених українськими дослідниками за підтримки діаспори та іноземних партнерів, російські центри сучасного мистецтва вдалися до масованого штурму і в цій площині. У каталогах цих експозицій маркери українськості (місця народження і становлення, діяльності, освіти, національність тощо) замовчувалися або розмивалися. Прояви у художній мові ментальності, типова архетипічність у стилістиці, колористиці, авторській манері, тематиці ігнорувалися або й піддавалися перекрученням. Яскравим прикладом є інтерпретація картини К. Малевича «Червоний квадрат» (1915), яка була витлумачена як символічний образ приходу нової ери, що настане внаслідок революції, яка винищить старий світ як у топці паротяга. Поза увагою залишали авторську назву на звороті полотна «Подвійний портрет селянки», що є реплікою на дитячі роки майстра в українському селі, де хатня діагональ, покуть («красний куток») – піч, задавала не тільки вектор життєдії селянки, а й визначала світоглядні життєві дороговкази, окреслювала ціннісні орієнтири народу. Упродовж всієї творчості К. Малевич відчував зв'язок селянського мистецтва з іконним та вважав іконопис найвищою формою культури селянського мистецтва [Маркаде, 2013; Філевська, 2016]. Варто зауважити, що серед російських дослідників неспростовні українські чинники в стилістиці К. Малевича визнає і обстоює старша наукова співробітниця Державної Третьяковської галереї Ірина Вакар у монографії «Казимир Малевич. Чорний квадрат» (Москва, 2015), яку вона підготувала на основі новітніх досліджень українських, європейських, американських колег з використанням музейної колекції та архівних фондів.

У самій Україні музейники, колекціонери мистецтвознавці упродовж 1990-х рр. ретельно накопичували невтрачені праці майстрів, їх публікації, відомості про виставки, спогади про них, листування. Особлива роль належить професору Дмитру Горбачову, який ще від 1960-х рр. різними способами артикулював українську присутність у російській концепції авангарду і сприяв поширенню цих відомостей за межі України. За роки незалежності ним видано понад 20 монографій, художніх альбомів, каталогів, збірників, сценаріїв документальних стрічок, десятки статей про авангард в Україні та його представників. Завдяки його подвижницькій праці як музейника, педагога, історика культури, мистецтвознавця у вузькому колі авторитетних фахівців прищеплювалося розуміння хибності поглинання багатонаціонального мистецького внеску російським авангардом і його надмірної глорифікації. У публічних виступах, зустрічах,

приватному й офіційному листуванні на документально ствердних позиціях він обстоював свою переконаність у необхідності реукраїнізації національної культурної спадщини, що була привласнена російською імперією, від доби бароко до модерного часу. Його комунікація зі світовими авторитетами заклала підмурівок визнання українського авангарду.

На початку 2000-х рр. український авангард поволі, але став завойовувати, точніше, відвойовувати своє місце в контексті світового модернізму [Мудрак, 2018]. Важливою подією стала збірка «Українські авангардисти як теоретики та публіцисти» (К., 2005) за редакцією Д. Горбачова, що вийшла за ініціативи Наукового центру досліджень Східної і Центральної Європи в Лейпцигу (GWZO) і фінансової підтримки фонду «Відродження» у Києві. У ній в розділі «Теорія» подано мовою оригіналу міркування 17 митців, істориків, критиків і педагогів нового мистецтва: К. Малевича, В. Пальмова, М. Єрмилова, А. Петрицького, О. Екстер, В. Кандинського, М. Семенка, О. Богомазова, В. Бойчука та ін., що свого часу виходили в Києві, Харкові, Одесі, Львові, Катеринославі.

Для всіх цих текстів, як відмітила пізніше німецька дослідниця М. Дмитрієва, характерна виразна орієнтованість на поступ української культури: «Не стосовно російського чи європейського, а радше заради контрастного порівняння з ними. Також важливий тематичний або територіальний відсил до України. В усіх статтях простежується прагнення змінити ставлення до власної культури у ліпший бік та реформувати художню освіту в Україні» [Український художній авангард, 2020 : 15]. Самоідентифікацію згаданих творців дозволяють уточнювати епістолярії та мемуари, наведені в цій збірці. В останньому розділі упорядник навів стенограми виступів А. Петрицького, М. Бойчука, О. Хвостова і А. Тарана на першому пленумі Оргбюро Спілки радянських художників і скульпторів УСРР від 27 грудня 1933 р., де авангардисти були визнані «буржуазними націоналістами» і «формалістами», що в радянській риториці означало не лише кінець вільної творчості, а й присуд особистого покарання аж до найвищої міри. Підкреслимо, що повернення українських імен мало характер боротьби не тільки за ідентифікацію, а й реабілітацію репресованих політичним режимом, відновлення забутих і знищених майстрів та їх творів.

У мистецькому дискурсі України головним героєм був степ, сільський світ, а не місто, як в російському і європейському. Водночас пасторальний світ ними сприймався не як архаїчний, навпаки – він вмістилище могутньої потуги, космічної сили тощо. Гармонію строкатих і голосних кольорів природи відтворювали орнаменти вишивок, розписів, килимів. К. Малевич твердив, що потужність енергетичних потоків зростає від села до міста, хоча село за своїми «барвами» є «полем квітів», а місто потерпає від «боязні кольорів» [Український художній авангард, 2020 : 373–384]. Культурно-песимістичне бачення відтак притаманне саме столиці, а барви, що потрапляють туди із села, часом гаснуть [Український художній авангард, 2020 : 16]. На його думку, через «кольоробоязнь» місто стає чорно-білим. Ж.-К. Маркаде на основі вивчення лєнінградських, вітебських, київських сторінок життєдіяльності К. Малевича дійшов переконання, що українські чинники мали домінуючий характер в його малярстві [Маркаде, 2013 : 71, 89]. Т. Філевська, ґрунтовно проаналізувавши публікації К. Малевича в «Новій генерації» та рукописні матеріали до його лекцій, зауважує, що у київський період майстер наново обдумав своє ставлення до мови форм та кольору і підтвердив своє переконання стосовно ваги останнього [Філевська, 2016 : 121, 126–127]. Зарубіжні мистецтвознавці також вказують, що колористичний спалах в його творах та повернення до умовно фігуративного живопису т. зв. «другого селянського циклу», що припадає на кінець 1920-х рр., дав ключ до розуміння метаморфози в його манері і стилістиці після стриманості в лєнінградських полотнах [Мудрак, 2018 : 340]. Це свого часу засвідчив і Джон Боулт: після того, як відкрився український аспект Малевича, багато чого стало зрозумілим. Малевичезнавці 10 років збиралися на конференції, крутилися впусту без свіжих ідей – і раптом рятівний український авангард! Відразу стало ясно, чому Малевич був безбарвним – і раптом стає кольоровим. Бо тоді він приїхав до України, працював у Києві – а тут яскраві Богомазов, Пальмов. Потім другий селянський цикл – чого тільки не вигадували, щоб його пояснити. А потім виявилось, що колективізація, Голодомор в Україні – все це на нього вплинуло [Горбачов, 2020 : 209–210]. Такі висновки дають нам розуміння, наскільки важливим для К. Малевича було українське минуле і сьогодення.

Незаперечною особливістю майстрів з українських земель (також єврейських) була їх співпраця з народними майстрами. Якщо російські художники у практичному залученні селянських майстрів бачили елемент соціальної підтримки умільців, то для українських освітніх практик О. Екстер, Є. Прибильської, К. Малевича у Вербівці, Скопцях, Зозові головним мотивом занурення в народну стихію був естетичний – вони черпали у декоративно-ужитковому мистецтві потенціал для своєї творчості і водночас воліли передати майстрам нові форми в умовах індустріального прогресу. Пізніше твори селянських майстрів, виконані за ескізами О. Екстер, В. Кричевського, Н. Генке, мали неабиякий успіх на виставках у Києві, Москві, Парижі. Українські майстри прагнули пізнати у вишиванках, писанках, художньому ткацтві

закони колірної композиції, просторового дизайну та провести аналіз ритмів сучасного мистецтва [Український художній авангард, 2020 : 18]. Так, для О. Богомазова «родюча земля» була наскрізною метафорою: «Я би сказав, що в Україні є стільки краси, що душа вмирає від захоплення. Художник-футурист відчуває зв'язок не лише з народними мотивами або сільськими просторами, але і з красою міста. ... вулиці йдуть до неба, форми сповнені напруги, а лінії – енергії та сили» [Український художній авангард, 2020 : 73, 79–80]. Д. Бурлюк також твердив, що «кольори б'ють Ніагарами», захоплювався ландшафтами краєвидів степу і вважав, що горизонтальні формати в абстрактному мистецтві мають «степове», «козацьке» походження [Український художній авангард, 2020 : 128, 146].

У другому десятилітті ХХІ ст. копітка робота з реукраїнізації авангарду не зупинялася. У грудні 2018 р. відбулася міжнародна науково-практична конференція, за результатами якої вийшов збірник «Материк українського авангарду на мапі світу» (К., 2019). Яскравою ілюстрацією плідності взаємодії з зарубіжними колегами українських дослідників та галеристів стали ряд наукових та публічних акцій заходів. Знаковою подією став Міжнародний форум «Нова генерація: Художник і його покоління» до 140-річчя К. Малевича в лютому 2019 р., підготовлений українським Інститутом Малевича спільно з Національним художнім музеєм України, Центром сучасного мистецтва М17, Національним музеєм «Київська Картина Галерея». Його ініціаторка і натхненниця Тетяна Філевська представила монографію «Казимир Малевич. Київський період 1928–1930», до якої ввійшли нововідкриті рукописні документи майстра, що розкривають його діяльність у Київському художньому інституті.

У ході виконання міжнародного проекту «Авангард: у пошуках четвертого виміру» (2018–2019) були проведені круглі столи: «Актуальний спадок: діяльність художників-авангардистів сьогодні» (виступили К. Лоддер (Великобританія), Ш. Шейен (Нідерланди), М. Стефенсон (США), Т. Філевська (Україна); «Мапа українського авангарду» за участі О. Баршинової (Київ), А. Боярова (Львів), Т. Павлової (Харків), Є. Деменок (Одеса), О. Кашуби-Вольвач (Київ); «Колекціонери авангарду. Історія та практика», в якому взяли участь Д. Горбачов, Ж.-К. Маркаде, О. Брей, Е. Димшиць, К. Акінша, Н. Шпитковська, А. Адамовський.

У рамках презентації результатів із публічними лекціями, удоступненими для глядачів через Youtube, виступили Мирослав Шкандрій «Малевич на Заході: відкриття й сприйняття», Костянтин Акінша «Український модернізм – спокуса ринком», Віта Сусак «Чий Малевич? Чому Малевич?», Шенг Шейен «Татлін і Малевич: виправдані образи та омани. Нові знахідки з архіву Харджиева», Олег Ільницький «Національні та імперські дискурси культури, або Де легітимні границі українського авангарду?», Мирослава Мудрак «Екологія Модернізму: збереження часу та простору в українському мистецтві ХХ-го століття», Олександра Кайзер «Архипенко: сучасна спадщина». Великий інтерес і жваве обговорення учасників викликала панельна дискусія «Український внесок у світовий авангард» (22.02.2019), в якій Д. Горбачов, О. Ільницький, М. Мудрак, М. Шкандрій, В. Сусак не лише резюмували основні здобутки легітимізації «українського авангарду», а й констатували, що інституалізація об'єктивно відбулась попри перешкоди й українофобський спротив РФ. Підтвердженням був виступ в обговоренні російського мистецтвознавця, який не вбачає необхідності у перегляді ідентифікації мистецької спадщини. Натомість М. Шкандрій засвідчив спостережену ним брутальну тенденцію при організації мистецьких виставок за участі російських коштів, яка стала відчутною з 2014 р., що виразилась не тільки у деномінації українських імен, а й у грубому приниженні України як такої.

**Висновки.** Художній авангард в Україні виник внаслідок кризи традиційного мистецтва в різних регіонах (Чернігівщина, Харківщина, Київщина, Поділля, Одещина, Херсонщина) і розвивався всупереч імперському припису. Після Української революції 1917 р. отримав підтримку в створеній Українській академії мистецтв, потім у Київському художньому інституті, в численних творчих організаціях і угрупованнях.

Першою відмінною рисою українського авангарду, що увиразнює його не лише в європейському, а й власне російському авангарді, є яскравий природний колорит і покликання до «народної» культури («етнографічна бутафорія», за Я. Тугендхольдом). На сполучі цієї органічності з новими мистецькими ідеями і розпізнається українське в світовому масштабі. Яскраві кольори і м'які форми, притаманні Україні як середовищу перебування і творчості митців, віддзеркалились у їхній творчості не як наслідування, а як динамічний синтез їх спротиву консерватизму і прагнення свободи в усьому.

По-друге, різні за етнічним походженням митці (українці, поляки, євреї, росіяни) в українському просторі російської та радянської реальності зуміли виплекати культуру співіснування і взаємодії, поваги і взаємного зацікавлення. При цьому сильні особистості могли і відрізнялися радикальними позиціями, конкурували, але не поборювали один одного і не накидали єдиного штибу усім.

Отже, український авангард є самодостатнім оригінальним історичним явищем в європейській культурі. Його виключність зумовлена поєднанням європейських інноваційних

мистецьких тенденцій з етикою і естетикою української народної культури. Поліетнічність і демократичність українського авангарду визначили і активно вплинули на формування російського авангарду, відтак останній не слід характеризувати суто як здобуток російської культури. Понад те, український мистецький демократизм позначився і в прогресі європейського кубофутуризму, орфізму, спектралізму, панфутуризм, конструктивізм та ін. напрямків модернізму.

**Подяка.** Висловлюю вдячність членам редколегії журналу за консультації, надані під час підготовки статті до друку.

**Фінансування.** Авторка не отримала фінансової підтримки для дослідження, авторства та / або публікації цієї статті.

#### Джерела та література:

**Горбачов, Д.** (2019) *Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст.* К.: Мистецтво, 420 с.

**Горбачов, Д.** (2020) *Лицарі голодного ренесансу.* К.: Дух і Літера, 376 с.

**Диченко, І.** (1992) Чи потрібен світові український авангард? Інтерв'ю. *Світо-вид.* 3(8). С.49–50.

**Маркаде, Ж.-К.** (2013) *Малевич /пер. укр. В. Старко.* К.: Родовід, 304 с.

**Мудрак, М.** (1992). Кілька думок про тривалість українського авангарду. *Світо-вид.* 3(8). С.42–48.

**Мудрак, М.** (2018) «*Нова генерація*» і мистецький модернізм в Україні. К.: Родовід, 352 с.

**Український художній авангард.** (2020) Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи /упор. Д. Горбачов. К.: Дух і Літера, 640 с.

**Філевська, Т.** (2016) *Казимир Малевич. Київський період 1928–1930.* К.: Родовід, 336 с.

**Шкандрій, М.** (2021) *Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять за яку варто боротися* / пер. з англ. Харків: ВД Фабула, 224 с.

**Oleh S. Ilnytskyj** (2003) Modeling culture in the empire: Ukrainian modernism and the death of the all-russian idea *Culture, Nation and Identity: The Russian-Ukrainian Encounter (1600–1945).* Edmonton; Toronto,

**Myroslav Shkandrij** (2001) *Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times,* McGill-Queen's University Press, Montreal-Kingston-London-Ithaca

#### **Olha A. Koliastruk**

Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University,  
Dr. (History), Professor (Ukraine)

#### **Re-Ukrainization of Avant-Garde Art as a Process of Identification of Ukrainian Cultural Heritage**

**Abstract.** *The paper aims at tracing the process of decolonization of Ukrainian artistic modernism of the 1910s – 1930s starting from the discovery of the phenomenon of «Ukrainian avant-garde» in art criticism up to its historical and cultural identification as a self-sufficient phenomenon in European culture. The applied task is to promote the famous names and monuments of the Ukrainian avant-garde as a relevant cultural heritage of Ukraine. Methodology of the research is based on a combination of general scientific and specific historical methods with the principles of objectivity, historicism, consistency, scientific principle and principle of verification. Scientific novelty of the paper is presented by the analysis of the emergence and development of Russian and European avant-garde of the first third of the twentieth century, made on the base of the art history, culturological and historical literature as well as documents. The above allowed to make an attempt to reveal the phenomenon of the «Ukrainian avant-garde» not only in the artistic sphere, but to comprehend it through the historical plane of decolonization. The process of re-Ukrainization includes, first, the return of a number of names of world-famous masters (O. Arkhipenko, O. Bogomazov, D. Burluk, O. Exter, V. Yermilov, K. Malevich, V. Meller, A. Petritsky, etc.) to the map of Ukrainian culture; second, the recognition of their unique role in the emergence, formation of the Russian and Soviet avant-garde; third, the reintegration of the Ukrainian component in European modernism and rethinking the influence of the Ukrainian artistic language on European artistic culture. Conclusions. The Ukrainian avant-garde is a self-sufficient original historical phenomenon in European culture. Its exclusivity is conditioned by the combination of European innovative artistic trends with ethical norms and aesthetic ideals of Ukrainian folk culture. Polyethnicity and democracy of the Ukrainian avant-garde determined and actively influenced the rise of the Russian avant-garde. The latter therefore should not be characterized as the achievement of Russian culture.*

**Key words:** *Ukrainian avant-garde, Russian avant-garde, Soviet avant-garde, re-Ukrainization, decolonization.*

**References:**

- Horbachov, D.** (2019) *Avanhard. Ukrainski khudozhnyky pershoi tretyny XX st.* K.: Mystetstvo, 420 s. [in Ukrainian]
- Horbachov, D.** (2020) *Lytsari holodnoho renesansu.* K.: Dukh i Litera, 376 s. [in Ukrainian]
- Dychenko, I.** (1992) Chy potriben svitovi ukraïnskyi avanhard? Interviu. *Svito-vyd.* 3(8). S.49–50. [in Ukrainian]
- Markade, Zh.-K.** (2013) *Malevych /per. ukr. V.Starko.* K.: Rodovid, 304 s. [in Ukrainian]
- Mudrak, M.** (1992). Kilka dumok pro tryvalist ukraïnskoho avanhardu. *Svito-vyd.* 3(8). S.42–48. [in Ukrainian]
- Mudrak, M.** (2018) «Nova generatsiia» i mystetskyi modernizm v Ukraini. K. : Rodovid, 352 s. [in Ukrainian]
- Ukraïnskyi khudozhnii avanhard.** (2020) *Manifesty, publitsystyka, besidy, spohady, lysty /upor. D. Horbachov.* K. : Dukh i Litera, 640 s. [in Ukrainian]
- Filevska, T.** (2016) *Kazymyr Malevych. Kyivskyi period 1928–1930.* K. : Rodovid, 336 s. [in Ukrainian]
- Shkandrii, M.**(2021) *Avanhardne mystetstvo v Ukraini, 1910–1930: pamiat za yaku varto borotysia / per. z anhli.* Kharkiv : VD Fabula, 224 s. [in Ukrainian]
- Oleh S. Ilnytkyj** (2003) Modeling culture in the empire: Ukrainian modernism and the death of the all-russian idea *Culture, Nation and Identity: The Russian-Ukrainian Encounter (1600–1945).* Edmonton; Toronto, p. 30–41.
- Myroslav Shkandrij** (2001) *Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times,* McGill-Queen's University Press, Montreal-Kingston-London-Ithaca.

Статтю надіслано до редколегії 15.04.2022 р.  
Статтю рекомендовано до друку 22.05.2022 р.