

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет культури і мистецтв

Кафедра культурології

**ВПЛИВ ІСТОРИКО-ПОЛІТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ НА РОЗВИТОК
АВАНГАРДУ
КІНЦЯ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: студент

Спеціальності 034 Культурологія

Освітньо-професійної (наукової)

програми Культурологія

Думанський Д.В.

Керівник к.п.н., доц. Полякова Г.М.

Рецензент доц. Гоноболіна О.Ч.

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Історико-культурні особливості розвитку суспільства кінця XIX - початку XX століття	6
1.1. Взаємовплив політики та мистецтва.....	6
1.2. Історико – політичні процеси у світі кінця XIX – початку XX століття	12
1.3. Розвиток науки, техніки та культурно-мистецьких процесів в умовах індустріалізації.....	17
РОЗДІЛ 2. Зародження авангардного мистецтва в умовах становлення нового світового порядку	22
2.1 Загальна характеристика авангардних рухів у мистецтві XIX - XX століть.....	22
2.2 Зародження футуристичного руху.....	26
2.2.1. Маніфести Філіппо Томмазо Марінетті.....	30
2.2.2. «Заумні» вірші Олексія Кручоних.....	35
2.2.3. Протистояння мистецьких та соціально – політичних чинників у живописі Давида Бурлюка.....	40
2.3. Антиконформістські, антивоєнні та антимистецькі маніфести дадаїзму.....	46
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56
ДОДАТКИ	59

ВСТУП

Обрана тема дослідження є актуальною та несе в собі низку питань, що вимагають відповідей і сьогодні. Історія цивілізації будується на взаємопов'язаних між собою чинниках, що стосуються абсолютно усіх сфер життя. Тому, безумовно, розвиток мистецтва та культури напряму залежить від ряду інших, більш загальних факторів, таких як: історія, економіка, політика. Будь-яка культурно-історична епоха формувалася та розвивалася в умовах конкретних економічних та політичних моделей, що існували в той чи інший період історії. Це також мало прямий вплив на формування порядку денного у мистецькому середовищі, яке найгостріше реагує на будь-які зміни в соціальній атмосфері. Перед нами стоїть завдання дослідити питання взаємовпливу політичного та мистецького процесу, що є актуальним і сьогодні. В епоху, коли війни ведуться не лише за допомогою «гарячої» зброї, а й з використанням інформаційних технологій, які, у свою чергу, побудовані на мистецьких засадах, особливо важливим є розуміння подібної взаємодії. Адже нерідко мистецтво встає на рейки пропаганди. З'являється потреба у використанні так званих «*opinion makers*». Такими людьми стають митці, адже їх електоральний потенціал часто буває більшим, аніж у будь-якого політика. Взаємодія мистецького середовища із загальносвітовим соціально-політичним процесом у наш час набуває особливої актуальності, зокрема питання про те, що є первинним та впливає на всі інші сфери життя людини, як митець сприймає, перероблює та відтворює оточуючі його політичні процеси. Досить гостро постає питання цензури та державного регулювання культурної політики.

Проблема розуміння взаємозв'язку соціально-політичних умов та появи нових течій, підходів, поглядів, форм у мистецтві постійно привертає увагу дослідників. Логіка виникнення і розвитку авангардизму розглядається в працях мистецтвознавців, які аналізують різні аспекти авангардного мистецтва – це наукові розробки: С. Батракової, Г. Горячевої, В. Крючкової, Д. Сарабьянової, Г.Беме, Б.Гройса, Ш.Дугласа, П.Зейле, К.Малевича,

В.Кандинського, Д.Пріццоліні, А.Рикова, Л. Арагона та інших. Виконаними дослідження були дотичні до соціально – політичних процесів як до одного із чинників формування авангардизму.

У ході дослідження ми намагатимемося розкрити усі сторони цих процесів на підставі вивчення механізми впливу історико – політичних процесів на формування авангардного мистецтва наприкінці ХІХ – початку ХХ століть.

Мета дослідження – охарактеризувати вплив історико-політичних процесів на зародження авангарду у мистецтві наприкінці ХІХ – початку ХХ століть.

Завдання дослідження:

1. проаналізувати історико – політичні процеси кінця ХІХ – початку ХХ століття, що вплинули на розвиток мистецтва;
2. охарактеризувати сутність поняття «авангардне мистецтво»;
3. розглянути історичні засади зародження та розкрити сутність авангардних рухів – футуризму та дадаїзму;
4. охарактеризувати діяльність Філіппо Томмазо Марінетті, Олексія Кручоних, Давида Бурлюка.

Об'єкт дослідження – розвиток авангардного руху у мистецтві наприкінці ХІХ – початку ХХ століть

Предмет дослідження – вплив історико-політичних чинників на зародження авангарду у мистецтві (на прикладі футуризму та дадаїзму).

Наукова новизна – визначення взаємозалежності історико-політичних умов та особливостей розвитку мистецького спадку представників авангардних рухів футуризму та дадаїзму кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Практичне значення дослідження – можливість використання отриманих результатів під час підготовки майбутніх фахівців з культури та мистецтва.

Методи дослідження – у ході виконаного дослідження нами були застосовані методи аналізу відкритих наукових джерел, мемуарів та творів

мистецтва; використані методи класифікації на основі уже виконаних наукових досліджень та мистецьких артефактів.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, додатків та списку використаних джерел.

Актуальність дослідження. Дослідження даної проблематики є актуальним, оскільки у сучасних процесах культурного розвитку особистості набуває значення переосмислення мистецької спадщини авангардного руху кінця XIX – початку XX століття як одного із найважливіших чинників впливу на розвиток постмодернізму. Аналіз та ґрунтовний підхід до дослідження обраної нами теми є неможливим без детального аналізу історико – політичних чинників, що передували та безпосередньо вплинули на супутні мистецькі процеси, що відбувалися у світі в даний період.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1 Взаємовплив політики та мистецтва

Для того, щоб ми змогли предметно дослідити зародження авангардного руху в умовах становлення нового світового порядку, нам доведеться заглибитися у питання паралельного існування мистецтва і політики. Художня творчість, самовираження, як і діяльність політиків мають великий вплив на суспільство. Про тісний зв'язок мистецтва і політики сказано і написано дуже багато. Зміцнився цей зв'язок ще в античні часи, коли скульптори і художники формували героїчні образи правителів, відбивали їх подвиги і перемоги. Пізніше мистецтво стало не лише вихвалити, але і викривати, ганьбити тих або інших діячів або ідеології. Перед нами постало завдання визначити - які ж політичні мотиви мистецтва та тих, хто його створює? Політики «роблять» історію, залишаються в ній, як прагнуть залишитися в ній і художники, письменники. Автори не лише відображають світ для нащадків, але і сприяють формуванню сучасності, дають оцінку і пропонують своє бачення. При цьому і той, і іншій процеси бувають політично-ангажованими, адже те, що викликає інтерес публіки, вигідно тим, хто бажає отримати владу. Протягом довгого часу триває дискусія про те, чи може мистецтво перетинатися з політичною тематикою та, взагалі, чи можна назвати це мистецтвом. З одного боку, є ризик, що подібні експерименти можуть перетворитися на пропагандистський інструмент у руках певних політичних сил, які використають його для досягнення власної мети. Найяскравіший етап з експлуатації мистецьких прийомів у політичних процесах – це, звісно, період Другої світової війни. Задля того, аби залучити на свою сторону більше прихильників та потенційних добровольців у лавах армії, тогочасні політтехнологи використовували найпотужнішу зброю – мистецтво. Мільйонними тиражами друкувалися пропагандистські листівки,

які розкидалися з літаків над ворожими позиціями. Знімалося документальне кіно з полів, на яких проходили найзапекліші бої, аби показати населенню, що армія їхньої країни – найсильніша та наймогутніша у світі. Неабияких висот у цьому досягли у Третньому Рейху. У Німеччині було створено окрему державну структуру – Міністерство пропаганди, яка займалася продукуванням контенту пропагандистського характеру – фільмів, листівок, плакатів та музики. Тобто, у своїй діяльності вони спиралися на інструменти мистецтва. Ми можемо припустити, що це було зроблено через високе емоційне навантаження та образність, яке давало мистецтво. Отже, це мало значно більший вплив на психіку людей, а значить керівна верхівка могла розраховувати на поповнення лав своїх прихильників. Особливу увагу новостворене міністерство приділяло кіномистецтву. Цей факт ми можемо обґрунтувати наявним у кіно синтезом різних мистецтв. На екрані зображувалися відеокадри бойових дій, які супроводжувалися маршовими піснями або пропагандистськими промовами. Всього за роки існування Третього рейху на екран було випущено 1097 художніх фільмів [1]. Із них кожен десятий містив відверту політичну пропаганду. Кіностудії працювали у режимі нон-стоп, аби створювати все нові і нові шедеври маніпулятивного мистецтва. З пропагандистським кіно, перш за все, пов'язують Лені Ріфеншталь. Відома актриса і режисер була в тісних дружних відносинах з Адольфом Гітлером. Ріфеншталь за її фільми, передусім «Тріумф волі» і «Перемогу віри», досі звинувачують у прославлянні забороненої після Другої світової війни ідеології націонал-соціалізму. Ці звинувачення Ріфеншталь відкидала[2].

На службу власним цілям Міністерство пропаганди поставило й телебачення. Німці вважали, що новинка може стати наймогутнішим знаряддям у сфері пропаганди. На його думку, візуальна картинка мала беззаперечну перевагу перед слуховою, яка перетворюється на зорову завдяки індивідуальній уяві, а її контролювати неможливо, тому кожен усе одно побачить щось своє. Телебачення вирішувало цю проблему, показуючи

відразу потрібну картинку, до того ж одну для всіх. За допомогою нових технологій «живий фюрер увійде в кожен дім. Це буде диво». Однак, на думку рейхсміністра, таке чудо не має траплятися щоденно. Нечаста поява Гітлера на екранах телевізорів компенсувалася постійними виступами керівників партії: «Ми повинні бути з народом щовечора після трудового дня і пояснювати йому те, чого він удень незрозумів»[3, с.65].

Або ж, розглянемо проблему експлуатації мистецтва політичними ідеологіями на прикладі, ближчого нам за розумінням та часовим проміжком, СРСР. За визначенням Великої Радянської Енциклопедії (ВРЕ), пропаганда - розповсюдження політичних, філософських, наукових, художніх та інших поглядів та ідей з метою їх укорінення в громадську свідомість і активізації масової практичної діяльності. Також подається вузьке значення - політична чи ідеологічна пропаганда - поширення поглядів, ідей і теорій з метою формування у мас певного світогляду, уявлень, що відображають інтереси суб`єкта пропаганди, та стимулювання відповідних практичних дій. Ядром політичної пропаганди, за ВРЕ, є класова ідеологія. Існує два протилежних її типи: буржуазна та комуністична, причому "в експлуататорському буржуазному суспільстві пропаганда використовується панівним класом як засіб подання свого групового інтересу в якості всезагального, спотворення реального становища у власних інтересах і нав`язування широким масам неправдивих ідей, теорій, необ`єктивної інформації" [4, с.45]. Таке визначення відповідало ідеологічній картині суспільства, підкреслювало ставлення тогочасної влади до мистецтва, а відтак впливало на прийняття та оцінювання громадянами мистецьких здобутків, формувало естетичні ідеали, використовуючи моральні принципи.

Картини, агітплакати, агітфарфор, агітканина поруч з газетами, радіо та телебаченням справляли неабиякий вплив на формування світогляду, ідеологічних засад і настроїв у суспільстві. І митці ставали важливим коліщатком у потужній пропагандистській машині радянських вождів. Пропаганду також класифікують за формою поширення інформації - усною

чи письмовою, а ще – за засобами, які вона використовує: візуальне мистецтво (графіка, живопис, іконопис, архітектура, скульптура, карикатура), література (поезія, проза, драматичні твори, промови), історія, музика, танець, театр, преса, кіно, радіо, телебачення). Створення власного стилю, художніх особливостей, "фірмового знаку" пропаганди певного періоду та місця застосування - характерні риси багатьох імперій. Наприклад, у Візантії цю роль відігравала сакральна архітектура та релігійний живопис. А соцреалізм – пропагандистський інструмент СРСР, впроваджена жорсткими методами і позбавлена легкості та елегантності, стала безбарвною, безплідною, нецікавою, через що і не виконала своїх завдань, хоча й зламала багатьох талановитих митців. Тим не менше, в сталінський період вона досягала поставленої мети. Використовуючи повноту влади, радянське керівництво перелаштовувало під себе будь – яке мистецьке середовище.

Наведений нижче приклад постанови ВКП (б) "Про перебудову літературно-художніх організацій" від 23 квітня 1932 р. дає можливість проілюструвати це. У цьому документі зазначається наступне: «ЦК констатує, що за останні роки на основі значних успіхів соціалістичного будівництва досягнуте велике як кількісне, так і якісне зростання літератури і мистецтва. Кілька років тому, коли в літературі в наявності був ще значний вплив чужих елементів, що особливо пожвавилися в перші роки непу, а кадри пролетарської літератури були ще слабкі, партія всемірно допомагала створенню і зміцненню особливих пролетарських організацій в області літератури і [інших видів] мистецтва в цілях зміцнення позицій пролетарських письменників і працівників мистецтва [і сприяння зростанню кадрів пролетарських письменників і художників]. Нині, коли встигли вже вирости кадри пролетарської літератури і мистецтва, висунулися нові письменники і художники із заводів, фабрик, колгоспів, рамки існуючих пролетарських літературно-художніх організацій (ВОАПП, РАПП, РАМП та ін.) [5].

Основний механізм ефективної психологічної дії в пропаганді, на думку ряду сучасних авторів, полягає в ігноруванні очевидних фактів і аргументів супротивника, в замовчанні і неточному тлумаченні подій, спотворенні протилежних думок, фальсифікації. Дуже часто використовуються невігідні для супротивника порівняння, які підкріплюються «об'єктивними фактами" або "достовірними секретними матеріалами", отриманими з деяких "компетентних" джерел». Аналізуючи психологічні механізми дії пропаганди на психіку, Г. С. Мельник пише, що "сучасна журналістика, здійснюючи заходи в області пропаганди, пропонує увазі громадськості певний круг питань, закликаючи до усвідомлення їх важливості для задоволення соціальної потреби інтересів, формує первинне відношення (позитивне або негативне) до фактів; пропонує різні види оцінок, таких, як "добре", "погано", "корисно", "шкідливо", "позитивно". Оцінки можуть бути складними: "корисно, але небезпечно", "досяжно, але за певних умов", "вигідно, але вимагає витрат". Оцінка містить в даному випадку не лише схвалення, засудження, але і елементи раціонального знання[6]. Дослідник проблематики психологічного маніпулювання в засобах масової інформації Р. Р. Гаріфулін вважає, що засоби масової інформації – це особливе вікно у світ. Причому, на думку автора, вони спотворюють реальний образ світу, що оточує людину. Навіть якщо в засобах масової інформації працюватимуть тільки порядні люди, все одно уявлення про світ буде спотворене. На думку дослідника, умисне введення в оману читачів, телеглядачів і радіослухачів засобами масової інформації сьогодні поширене явище. ЗМІ блефують з метою отримання економічних і політичних дивідендів, і, як вважає автор, офіційна реклама їм менш вигідна, хоч би тому, що доходи від неї значно обрізуються державними податками. Це призводить до того, що прихована реклама виявляється економічно вигіднішою.

Питанням взаємовпливу політики та мистецтва багато уваги приділяв італійський революціонер та теоретик марксизму – Антоніо Грамші.

А.Грамші розглядає мистецтво в тісному зв'язку з політикою, оскільки воно невід'ємне від національного життя, життя народу. Проте, незважаючи на убивчий сарказм по відношенню до сучасних поборників "чистого мистецтва", А. Грамші не приймає волюнтаристського тиску в художній сфері. "Під загрозою покарання можна подавити волю, але не можна змусити створити витвір мистецтва", – стверджує А.Грамші. Також А.Грамші зазначав, що якщо політичний діяч здійснює натиск з метою змусити мистецтво своєї епохи виражати певний моральний світ – це буде політичною акцією, а не актом художньої критики. Якщо моральний ідеал, за який йде боротьба, є істинним і життєздатним, його розвиток стає нездоланим і породжує своїх художників. Аналізом мистецтва як частини політичного процесу та навпаки присвятив свої праці мистецтвознавець, теоретик ЗМІ та філософ Борис Гройс. У своїй праці «У потоці» він розмірковував на тему кореляції суспільної корисності митця та його художньої цінності. Чи може політичний протест, виражений засобами сучасного мистецтва, досягти своїх цілей, не перетворившись при цьому на чергове видовище? Відповіді на ці питання полягають в різних засобах естетизації дизайну і мистецтва. Естетизація в дизайні припускає, що деяка річ стає привабливішою, спонукаючи користувача активно її використати. Б.Гройс вважає, що з естетизацією мистецтва відбувається зворотний дизайну процес: воно дистанціює глядача, дефункціоналізуючи речі. Естетизація сучасності засобами мистецтва неминуче веде останню до смерті, показує віджилий характер сучасних інституцій. Аналізуючи маніфест Ф.Т.Марінетті, Б.Гройс знаходить у ньому принципову відмову художника від позиції вічного і непорушного творця і приходять до висновку, що естетизація не шкодить, а сприяє успіху політичної дії : "Ми можемо естетизувати світ і одночасно діяти усередині нього. Тотальна естетизація насправді зовсім не блокує, а, навпаки, навіть посилює політичну дію. Вона означає, що ми бачимо нинішній порядок речей як вже мертвий, вже скасований. І це означає також, що ми знаємо, що будь-яка дія,

спрямована на стабілізацію цього порядку речей, кінець кінцем виявить свою неефективність, тоді як будь-яка дія, спрямована на руйнування цього порядку речей, кінець кінцем буде успішною"[7].

Таким чином, виходячи з усього вищеперахованого, ми можемо зробити висновок, що політика та мистецтво – це дві категорії суспільного життя, які не просто існують паралельно, але й мають вплив один на одного, в залежності від поточної кон'юнктури. Нам вдалося з'ясувати, мистецтво яке існує не тільки як явище, а як інструмент – часто виступає посередником та інтерпретатором політичних ідеологій. Так само і політика запозичує у мистецтва художньо – образний інструментарій задля передачі ним завуальованих або відкритих політичних меседжів. У наступному підрозділі нами будуть розглянуті суспільні, політичні та економічні процеси, які мали місце наприкінці XIX – початку XX століття, та їх вплив на мистецтво.

1.2. Історико – політичні процеси у світі кінця XIX – початку XX століття

Остання третина XIX століття характеризувалася небувалими темпами розвитку людства, починаючи від науки і техніки, закінчуючи зміною філософських поглядів на життя людини. Цей період дав поштовх для стрімкого злету усіх сфер життя людини. Одним із найважливіших процесів стала індустріалізація. З'явилися нові, більш досконалі технології, машини і технічні засоби, що призвело до розширення виробничих потужностей. Відбувся перехід від напівкустарних майстерень до виробництв – гігантів. В умовах стрімкого виробничого розвитку посилювалася конкуренція. Деякі виробництва об'єднувалися і створювали монополії. Вплив деяких з них був настільки великим, що ці монополії інтегрувалися в інші галузі задля того, аби контролювати повний цикл: виробництво, транспортування і реалізацію власної продукції. Боротьба найбільших монополій відбувалася не тільки за внутрішні, але і за зовнішні ринки збуту. Кожна держава обирала для себе

найбільш вигідну стратегію економічного розвитку. Це ми можемо прослідкувати на прикладі Великої Британії та Франції. У той час, як Британія займалася захопленням нових територій та створенням на цих землях колоній, експлуатуючи місцеве населення у якості рабської праці, Франція вклала гроші у грошові позики. ХХ ст. також ознаменувалося руйнацією імперій, що існували протягом сторіч. На початку століття їх було ще багато: багатонаціональні держави – Росія, Австро-Угорщина, Туреччина і європейські метрополії з гігантськими колоніями – Франція й Великобританія. Бельгія, Голландія, Португалія мали в Азії й Африці колоніальні володіння, які у декілька разів перевищували територію й населення самих метрополій. Мали колонії Іспанія, Італія, Німеччина. На сході набирала силу Японія, яка прибрала до рук Тайвань та Корею [8]. Вже на початку ХХ століття стала помітною нерівномірність темпу розвитку індустріалізації. Розпочалася так звана «боротьба за місце під сонцем». Плани з розширення життєвого простору розроблялися вже наприкінці ХІХ століття (зокрема у Німеччині). Відомий німецький політик – Берnard фон Бюлов (1900 – 1908 рр. Канцлер Німеччини), виступаючи у Рейхстазі у 1897 заявив: «Часи, коли німець поступався суходолом одному сусіду, а іншому – морем, залишаючи собі лише небо... – ці часи минули. Ми вимагаємо і для себе «місце під сонцем»[9].

Швидкий промисловий розвиток країн Європи та Північної Америки наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, процес урбанізації, збільшення частки робітників та службовців в загальній чисельності населення, супроводжувалися розширенням та активізацією соціальних рухів. Ціллю цих організацій було відстоювання інтересів різноманітних прошарків населення. Більш масовим та організованим ставав робітничий рух. У 90-х роках ХІХ століття у Європі та США відбулося об'єднання профспілкових організацій у загальнонаціональні федерації. Характерною рисою робітничих організацій цього періоду стало розповсюдження анархо-синдикалістських ідей. Їх послідовники відкидали усі форми політичного панування, у тому

числі – держави та політичної боротьби. Основним органом захисту робітничого класу, на їх думку, мали стати профспілки. Головною формою боротьби – «прямі дії» (саботаж, страйк). Представники цих рухів не обмежувалися вимогами підняття заробітної плати або покращенням умов праці. Все частіше на їх виступах звучали політичні заяви. Все це було пов'язано із діяльністю соціалістичних партій, які декларували програми, які закликали до захисту прав трудящих.

Завдяки газетному бумові та доступності культури політичний процес пожвавився та став більш масовим. На цій основі «дошліфовувалися» класичні ідеології про те, яким має бути суспільство, його взаємовідносини із владою і зовнішнім світом: консерватизм, лібералізм, націоналізм, соціалізм і т.д.

Розглянемо детальніше новоутворені суспільні рухи, які сформувалися наприкінці XIX – на початку XX століття. Консерватизм (франц. *conservatisme*, від лат. *conservo* – зберігаю, охороняю) – політичне вчення та соціально-політична течія, що орієнтуються на збереження історичних традицій, форм і принципів суспільного та політичного устрою, а також на протидію радикальним реформам та обережне ставлення до будь-яких змін взагалі. Консерватизм заперечує дієвість революцій, акцентуючи увагу на ефективності еволюційного поступу. Природа і зміст консерватизму залежать від конкретного суспільства й середовища, що часто зумовлює протилежне змістове навантаження, охоплене одним терміном. Консерватизм представлений численними політичними партіями, рухами, течіями тощо. Класичний консерватизм виник як реакція на Велику французьку революцію XVIII століття, ідеї Просвітництва, індустріалізації. Класичним носієм консервативної політичної ідеології є Консервативна партія Великої Британії. Термін «консерватизм» запровадив у науковий обіг у 1815 французький політичний діяч і письменник Ф.-Р. де Шатобріан. Світогляд консерватизму ґрунтується на переконанні у слабкості й вразливості людини, її гріховної сутності, обмеженості розуму. Будь-які радикал. перетворення – насильство

над природними законами розвитку суспільства. Оскільки людина ризикує зруйнувати духовні засади світоустрою, вона не повинна братися за непосильне завдання перетворення світу[10].

Також, свого вагомого значення набуває ліберальна ідеологія. Лібералізм як течія громадської думки і як теоретична база діяльності окремих впливових політичних угруповань увібрав концепції економічного й політичного розвитку і склав серйозну конкуренцію поширенню ідей соціал-демократії. Людвіг фон Мізес – засновник австрійської школи економіки виокремив наступні фундаментальні характеристики ліберальної ідеології:

- власність – людське суспільство є об'єднанням людей для спільної діяльності. В протилежність ізольованій діяльності індивідів спільна діяльність на основі принципу розподілу праці створює перевагу – більш високу продуктивність.

- свобода – ліберали не стверджують, що Бог або Природа задумали усіх людей вільними, оскільки не посвячені у задуми Бога або Природи. Вони стверджують, що система, заснована на волі для усіх працівників, гарантує найвищу продуктивність праці і, отже, служить інтересам усіх.

- мир – ліберальна критика аргументів на захист воєн принципово відрізняється від критики гуманістів. Вона розпочинає з передумови, що не війна, а світ є батьком усіх речей. Єдине, що дає можливість людству рухатися вперед і що відрізняє людину від тварин, це соціальна кооперація.

- рівність – існує дві причини, чому люди мають бути рівними перед законом. Для того, щоб праця могла досягти максимальної продуктивності, працівник має бути вільний[11].

Також, в активну фазу розвитку увійшла соціалістична ідеологія. Соціалізм бере свій початок з утопій. Ідеї перфектного суспільства, все майно буде спільним, праця добровільною, а всі здобутки будуть ділитися порівну. У цих ідеях відображалися негативні наслідки індустріалізації та модернізації. Ідеї утопічного соціалізму розвинули німецькі філософи Карл

Маркс та Фрідріх Енгельс. Вони вважали, що соціалізм – це другий після капіталістичного, суспільний лад, який повинен стати проміжною ланкою на шляху до становлення досконалого політичного та суспільного ладу – комунізму. Ми можемо переконатися в цьому на прикладі наведених нижче цитат: «Капіталістичний спосіб привласнення, що впливає з капіталістичного способу виробництва, і отже, і капіталістична власність, є перше заперечення індивідуальної приватної власності, заснованої на власній праці. Але капіталістичне виробництво породжує з необхідністю природного процесу своє власне заперечення. Воно відновлює не приватну, а індивідуальну власність на основі досягнень капіталістичної ери: на основі кооперації і спільного володіння землею та виробленими самою працею засобами виробництва» [12,с.773]

Перше двадцятиліття ХХ століття ознаменувалося визначними історичними подіями, відлуння яких ми відчуваємо і сьогодні. Однією із таких подій стала Перша світова війна – це військовий конфлікт, який тривав з 1914 по 1918 рік, в якому брали участь майже всі найбільші держави світу. У ньому брали участь два протилежні союзи – союзники та центральні держави. До країн союзників входили Росія, Франція, Британська імперія, Італія, США, Японія, Румунія, Сербія, Бельгія, Греція, Португалія та Чорногорія. До країн Центральних держав входили Німеччина, Австро-Угорщина, Туреччина та Болгарія. Першу світову війну назвали Великою війною, Світовою війною або Війною, яка закінчила всі війни. 135 країн взяли участь у Першій світовій війні, а понад 15 мільйонів людей загинули. Наслідки війни були катастрофічними для народного господарства більшості країн. Прямі військові втрати воюючих країн становили 208 мільярдів доларів і перевищили в 12 разів золотий запас європейських країн. Було знищено третину національного багатства Європи [13]. Приєднання до війни США вплинуло на хід післявоєнного світового упорядкування. За ініціативи Вудро Вільсона була створена Ліга націй – організація, яка покликана запобігати новим збройним конфліктам. Згодом Ліга націй перетвориться в

ООН. Унаслідок Першої світової війни розпалися три найбільших імперії – Російська, Австро-Угорська та Османська. Відбувся перерозподіл зон політичного та економічного впливу.

Спираючись на опрацьовані нами дані, можна зробити висновок, що на межі XIX –XX століття відбувалися значні історичні події, які мали вплив на суспільний, політичний та економічний устрій більшості європейських країн. У наступному підрозділі ми проаналізуємо стан науки, техніки та культурно-мистецькі процеси в умовах індустріалізації.

1.3. Розвиток науки, техніки та культурно-мистецьких процесів в умовах індустріалізації

Впродовж XIX ст. були досягнуті значні успіхи в царині освіти, науки і техніки. Наукові відкриття сприяли розвитку сучасної промисловості. Під їх впливом змінювалися уявлення людей про оточуючий світ та багатовіковий уклад їхнього життя. Протягом одного століття людина пересіла з карети в потяг, із потяга – в автомобіль, а у 1903 році людина піднялася у повітря на аероплані. У XIX столітті, особливо у другій половині, почалося стрімке поширення освіти. Це стало можливим завдяки тому, що суспільство стало багатшим та виростало матеріальне благополуччя людей. Крім того, індустріалізація потребувала нових кадрів, тому держава почала вкладати кошти в освіту та підготовку кваліфікованих кадрів, які б змогли якісно виконувати свою роботу на тільки-но збудованих фабриках та заводах. У Великій Британії закон про обов'язкову освіту всіх дітей до 12 років був ухвалений у 1870 році, у Франції – у 1882 році [14]. У деяких європейських країнах перехід до загальної початкової освіти почався ще раніше. У лютеранській Швеції, наприклад, була прийнята норма, згідно якої голова сімейства повинен був навчати грамоті своїх дітей та слуг. І цей закон неухильно виконувався, адже головним обов'язком лютеранина було самостійне читання Біблії. Навіть існувала заборона вступу до шлюбу без вміння читати. До кінця XIX століття число грамотних чоловіків у Європі

досягло 90%. У багатьох містах почали відкриватися вищі навчальні заклади. Проте, вища освіта все ще залишалася елітарною та не була для всіх доступною. Для дітей із заможних родин створювалися середні школи, які відкривали дорогу до вищих навчальних закладів. Також, XIX століття часто називають сторіччям науки, адже за її стрімкого та бурхливого розвитку змінювалися уявлення людини про будову матерії, просторі та часі, шляхах розвитку рослинного та тваринного світу, про походження людини та життя на Землі. У XIX ст. вчені займали важливе місце у суспільстві, користувалися впливом. Їх праця була оточена повагою та визнанням. Хоча ще у XV – XVII століттях таке життя, часами, закінчувалося на вогнищі інквізиції. Варто лише згадати трагічну долю Джордано Бруно. На вогнищі ледве не скінчив своє життя Галілео Галілей, який стверджував, що Земля обертається навколо Сонця. Сутички науки та релігії були цілком нормальним явищем. Кардинально ситуація змінилася у XIX століття, адже світ промисловості, машинного виробництва та транспорту залежав від науки, тому від неї неможливо було відмовитися на користь релігійних традицій та догм. Наука наступала широким фронтом з усіх боків, змінюючи не лише оточуюче середовище, а й внутрішній світ людини. Одне за одним слідували відкриття у математиці, фізиці, хімії, біології, та суспільних науках. Геометрична теорія Евкліда була доповнена неевклідовою теорією Н.І. Лобачевського та німця Б.Рімана. Закон збереження енергії дозволив обґрунтувати єдність матеріального світу та незнищенність енергії. Відкриття явища електромагнітної індукції проклало шлях до перетворення механічної енергії в електричну та навпаки. Дж. Максвел визначив електромагнітну природу світла. А.Ейнштейн встановив, що при швидкостях, близьких до швидкості світла не діють закони ньютонівської механіки. Ще одне відкриття Ейнштейна – теорія відносності – дозволила по іншому поглянути на час і простір, визнати існування тіла у чотиривимірному просторі, координати якого – довжина, ширина, висота та час. Графічно неможливо зобразити цю систему, її можна лише уявити. Одним із найбільших було відкриття

Д. Менделєєвим періодичної системи хімічних елементів. Французький вчений – Луї Пастер заснував науку про мікробів, після чого розпочалася успішна боротьба з епідемічними захворюваннями. Одним із найважливіших досягнень було створення теорії еволюції шляхом природного відбору. Своє завершене втілення вона знайшла у вченні Чарльза Дарвіна, який вплинув на формування нової картини світу.

У другій половині ХІХ століття відбулася революція у засобах зв'язку. Протягом багатьох століть люди зв'язувалися за допомогою листів. На флоті та у сухопутній армії – за допомогою прапорців та сигнальних вогнів. Розвиток промисловості і торгівлі вимагав створення більш досконалих засобів передачі інформації. Наукові відкриття у сфері електрики та магнетизму цілком задовольнили цю потребу. У 1836 році американець на ім'я Семюел Морзе винайшов принципово новий засіб зв'язку – телеграф. Електричний телеграф С.Морзе передавав закодовану інформацію через кабелі. До кінця століття найбільші міста світу були з'єднанні телеграфним зв'язком. Вченим знадобилося сорок років для того, щоб перейти від закодованих повідомлень до передачі живого голосу через провід. У 1876 році був винайдений телефон, який завоював загальносвітове визнання. На межі ХІХ – ХХ століть відбулося третє фундаментальне відкриття у сфері передачі інформації – безпроводна передача радіохвиль у повітрі. З цього часу радіо стало основним джерелом передачі інформації для всього світу[15].

Процеси індустріалізації торкнулися і сфери мистецтва. ХІХ століття характеризується прогресивними мистецькими ідеями та, перш за все, модернізмом. Під модернізмом (у широкому сенсі) розуміють загальну назву напрямів, що розвивалися в мистецтві і архітектурі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. Термін охоплює такі течії цього періоду, як: дадаїзм, сюрреалізм, кубізм, футуризм, експресіонізм, функціоналізм та ін.

Слово "moderne" (фр.) означає "новий", "сучасний". Цей рух став переломним за змістом. У його основі лежить відмова від минулих традицій,

стилів, форм і конструкцій. У європейському і американському мистецтві термін відноситься тільки до одного напрямку в мистецтві, що називається "модерном" (югендстиль, ар нуво та ін.). Таким чином, "модерн" і модернізм – це два різні поняття. У кінці XIX століття почали зароджуватися абсолютно революційні для свого часу стилі: імпресіонізм (від фр. "враження"), що мав свій початок у другій половині XIX ст., і розквітнув у XX ст. Він виник як реакція на салонне мистецтво та натуралізм спершу у живописі (К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега), звідки поширився на інші види мистецтва (О. Роден у скульптурі, М. Равель, К. Дебюссі, І. Стравінський у музиці) і літературу. Тут основоположниками імпресіонізму стали брати Гонкури та Поль Верлен. Виразні прояви імпресіонізму були у творчості Гі де Мопассана і Марселя Пруста, до імпресіоністів належали Кнут Гамсун, Гуго фон Гофмансталь, Ю. Тувім [16]; експресіонізм – один із найбільш складних і суперечливих напрямів в художній культурі перших десятиліть XX століття. Найяскравіше він проявив себе в культурі Німеччини і Австрії. Експресіонізм офіційно заявив про себе в 1905 році. В цей час в Дрездені студенти архітектурного факультету Вищого технічного училища створили творче об'єднання "Міст". До нього увійшли художники Е. Кірхнер, Е. Нольде, М. Піхштейн, П. Клеї. До німецьких учасників об'єднання незабаром приєдналися іноземці, серед яких були і російські художники. У 1911 році виникла мюнхенська група "Синій вершник", нова співдружність художників-експресіоністів. У його складі були Ф. Марк, В. Кандинський, А. Макке, П. Клеє, Л. Файнінгер. Після Першої світової війни в творчості експресіоністів загострюється увага до соціальних проблем епохи. Сюжетами творів стають сцени війни з її жахами, злякані самотні люди, поранені, каліки, жебраки, кубла великих міст; абстракціонізм (лат. abstractio – видалення, відвернення) – безпредметне, нефігуративне мистецтво – форма образотворчої діяльності, що не ставить за мету імітацію або відображення візуально сприйманої реальності. Абстрактний живопис, графіка, скульптура виключають асоціації з впізнаними предметами.

Базуючись, на фактах, що були нами проаналізовані вище, ми можемо стверджувати, що мистецтво розвивалося на рівні із суспільними, політичними та економічними сегментами життя людини. Мистецтво часів індустріалізації проявило себе у якості динамічної структури, яка відповідає на виклики епохи. Такі висновки ми можемо зробити на основі достатньо радикальної зміни в інструментарії митців та тематики творів. Індустріалізація вимагала відмову від усього обтяжуючого та застарілого, що помітно заважало суспільству прогресувати за багатьма показниками. Таким чином змінювалася філософська парадигма і у мистецтві, зважаючи на відмову від академічності і традицій, використання нових технік та форм, які не сприймалися представниками класичного мистецтва. У наступному розділі ми розглянемо дану проблематику на прикладі таких, достатньо радикальних авангардистських течій як футуризм та дадаїзм. Нами будуть проаналізовані художні та політичні чинники, що стали причиною появи цих мистецьких рухів, умови, за яких вони розвивалися та персоналії, які, на нашу думку, є найбільш цікавими представниками того часу.

РОЗДІЛ 2

ЗАРОДЖЕННЯ АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СТАНОВЛЕННЯ НОВОГО СВІТОВОГО ПОРЯДКУ

2.1 Загальна характеристика зародження авангардних рухів у мистецтві XIX - XX століть

Кінець XIX – початок XX століття ознаменувався радикальними змінами у суспільному, політичному та економічному житті Європи. Розпочатий процес індустріалізації запустив ряд перетворень у розумінні людиною технології та філософії праці. Відбувся поступовий перехід від ручної до машинної праці, що значно полегшило процес виробництва та став стимулюючим фактором для освоєння нових технологій. Так, перейшовши до автоматизованого виробництва суттєво змінився вигляд тогочасної традиційної Європи. По-перше, розпочався процес урбанізації. Урбанізація – це поступова зміна місця проживання людського населення із сільської місцевості до міських районів у поєднанні із загальним зростанням і розвитком міських поселень, зростанням питомої ваги міського населення, поширенням міського способу життя в певному регіоні, країні, світі [17, с. 248]. По-друге, почали з'являтися різні за напрямом суспільні рухи, які мали вплив на хід політичної гри та згодом стали причиною для фундаментальних перетворень на політичній карті світу. По-третє, відбувся значний прогрес у різних наукових дисциплінах, що послабило позиції клерикалів. Люди почали розуміти, що не все пояснюється з точки зору божественного походження та основі священного писання.

Подібні метаморфози не могли не мати свого впливу на тематику та форми мистецтва. Науковий та технічний прогрес знайшов свій відклик у мистецтві, яке століттями існувало за суворими канонами. Ідеї всього прогресивного та сучасного надихали митців, які прагнули зазирнути у майбутнє та позбутися кайданів класичного мистецтва, яке було канонічним

та обмеженим власними рамками. Саме у цей час і за цих умов з'являється поняття «авангард».

Авангард – французький термін, що означає «головний загін» (частина армії, яка просувається на чолі). Він уперше з'явився з посиланням на мистецтво у Франції в першій половині дев'ятнадцятого століття, і зазвичай відноситься до впливового мислителя Анрі де Сен-Сімона – французького мислителя, соціолога та теоретика утопічного соціалізму. Він повірив в соціальну потужність мистецтва і бачив художників, пліч-о-пліч з ученими і промисловцями, у якості керівництва нового суспільства. У статті "Художник, вчений і робітник", що вийшла у 1825 році, в союзі художника, вченого і робітника провідну роль А.Сен-Сімон відвів художникові. Художник, на думку автора, наділений уявою і повинен скористатися силою мистецтва для пропаганди передових ідей: "Це ми, художники, служитимемо вам авангардом" [18, с.34]. Довгий час термін зберігав своє політичне значення, а художник наділявся особливою політичною місією. У цьому значенні термін почав засвоюватися в інших європейських мовах. Так, в англійській мові слово «*vanguard*» в його фігуральному значенні уперше з'явилося в роботах британського історика Томаса Карлейля [19]. Проте, авангард як явище мистецтва з'явився приблизно у 1910 – х роках. Можна назвати його основні імена і напрями, але сформулювати загальні риси практично неможливо. Це ціла система проникаючих один в одного стилів, концепцій, теорій, мов, шкіл. Авангардний рух не сформував єдиного стилю, жодна школа не включала саме слово "авангард" в назву, цим терміном не користувалися художні критики. Перші три десятиліття мистецтва ХХ століття породили хвилю революційних рухів і стилів.

По-перше, прийшов фовізм (1905-1908р.р.), кольорові схеми якого були настільки драматичними та антиприродними, що його учасників називали "дикими звірами". Фовізм (фр. *les Fauves* – «дикі») – стиль певної групи французьких художників початку ХХ століття, чиї роботи були швидше зосереджені на мальовничості, декоративності та насиченості

кольорів, аніж на зображальних чи реалістичних аспектах, як у французькому варіанті імпресіонізму. Як стиль, фовізм виник приблизно в 1900 і тривав до 1910 року. Був сформований на протиріччях і відрізнявся непослідовністю [20]. Рух, як такий, панував всього кілька років, з 1904 до 1908; за цей час були проведено три виставки. На чолі його були Анрі Матісс та Андре Дерен. Окрім А.Матісса та А.Дерена, представниками цього напрямку були також: Шарль Камуан, Луї Вальта, бельгійський художник Анрі Евенепул, Моріс Маріно, Жан Пюї, Моріс де Вламінк, Анрі Манген, Рауль Дюфі, Отон Фріз, Жорж Руо, Жан Метценже, голландський художник Кес ван Донген та Жорж Брак (який згодом почав працювати у художньому напрямі кубізму). Найменше схожий на фовістів був і Альбер Марке, художня манера якого абсолютно не відповідала настановам фовізму як такого. Сталий стиль Альбера Марке продовжився і після зникнення фовізму. Він зарахований до фовістів штучно художніми критиками лише через участь у їх виставках. У живописі Альбера Марке ніколи не було нічого декадентсько-занепадницького [21].

Згодом виникає аналітичний кубізм (1908 –1912) – мабуть, найбільш інтелектуальний з усіх авангардних рухів, який відкинув загальноприйняту ідею лінійної перспективи на користь більшого наголосу на двовимірній площині картини. Короткий період в творчості Пабло Пікассо, який називається періодом аналітичного кубізму, і який змінив напрям розвитку усього світового мистецтва двадцятого століття, тривав всього два – два з половиною роки. Кращі зразки стилю були створені в 1910 і 1911 роках, хоча деякі роботи були написані ще в 1909, при завершенні сезанівського (африканського) періоду, і пізніше, в 1912, на початку періоду синтетичного кубізму. Пошуки П.Пікассо були ґрунтовані на його переконанні, що живопис здатний на більше, ніж просто показувати те, що бачить око. Має бути спосіб, як показати світ таким, який він є "насправді". Потрібно писати "не те, що бачу, а то, що знаю", як говорив П.Пікассо.

Тим часом у Дрездені, Мюнхені та Берліні передовим стилем був німецький експресіонізм. Німецький експресіонізм складався з ряду пов'язаних творчих рухів в Німеччині до Першої світової війни, що досягли піку у Берліні в 1920-х роках. Ці події в Німеччині були частиною більшого руху експресіоністів в північній і центральній європейській культурі в таких областях, як архітектура, танець, живопис, скульптура, а також кіно. Експресіонізм (франц. *expressio-nisme*, від *expression* – вираження, виразність) – напрям у літературі та мистецтві, що розвивається з 1905 по 1920-ті роки й досягає найбільшого розквіту в Німеччині та Австрії. До виникнення експресіонізму приводять художні експерименти молодих дрезденських архітекторів, які об'єдналися у 1905 році в групу під назвою „Міст”. Впродовж 1911 року створюється ще одне мистецьке угруповання в Мюнхені – „Синій вершник”. У той же час починають виходити експресіоністські журнали: „Дія” (1911-1933 рр.) та „Буря” (1910-1932 рр.). Засновник „Бурі” Х. Вальден був першим, хто вжив термін „експресіонізм” у 1911 році. Найвизначнішими теоретиками напряму були Курт Пінтус і Казимір Едшмід. Обличчя експресіоністської драми визначали Г. Кайзер, Е. Толлер, В. Газенклевер, Л. Рубінер. До найяскравіших поетів напряму належать Г. Гейм, Г. Тракль, Й. Бехер, Г. Бенн, Е. Ласкер-Шюлер, Ф. Верфель, Я. Ван-Годдис. Серед прозаїків експресіонізму — ранній А. Дьоблін, К. Едшмід, Л. Франк, Г. Мейрінк і близькі до напряму Ф. Кафка й молодий Г. Гессе. Схожі до експресіонізму тенденції проявляються тоді ж і у творчості Л. Андреева. Термін „експресіонізм” був покликаний визначити сутність мистецтва, що є за своїми цілями та засобами протилежним імпресіонізму й натуралізму: мистецтво не зображує дійсність, а виражає її сутність [22]. Базуючись на вищезазначеному, ми можемо зробити припущення, що кінець XIX – початок XX століття став періодом ренесансу мистецтва за новими правилами, а точніше – за відсутністю будь-яких загальних та обов'язкових правил. На перше місце виходить митець, вагомого значення набуває не те, як він говорить, а що хоче донести до

глядача. Тобто, форма твору мистецтва втрачає своє значення перед обличчям сенсу. І що є для нас, як дослідників, найцікавіше – це те, що за цих умов художня форма не була абсолютно знівельована, а навпаки, було представлено багато нових технік та інструментів передачі художніх образів. Дуже змістовно про це писав у своїх працях з теорії мистецтва Казимир Малевич. Описуючи триптих своїх супрематичних творів «Чорний квадрат», «Чорний хрест» та «Чорний круг», К.Малевич одним із перших висунув тезу про «безпредметність мистецтва». Він вважав, що важливим є не твір мистецтва, його форма, якої він набуває, а почуття, яке супроводжує людину під час його знайомства з цим твором. Предметність зображення є нічим, не є таким, що має високу художню цінність. Головним завданням є мобілізація набору почуттєвих та емоційних реакцій людини [24]. Наразі ми можемо виокремити наступні характеристики авангардного мистецтва:

- 1) неканонічність, відсутність тяжіння до класичного мистецтва;
- 2) заперечення усталених класичних форм та інструментів художнього зображення;
- 3) орієнтація на емоційно-почуттєвий апарат глядача;
- 4) принцип «безпредметного мистецтва»;
- 5) епатаж та висока концентрація суспільної зацікавленості.

Наступний підрозділ нашої роботи більш детально розкриє сутність авангардного мистецтва на прикладі найбільш епатажних рухів – футуризму та дадаїзму. Ми розглянемо історію зародження, життєвий та творчий шлях засновників та зв'язок із суспільно-політичним життям цих авангардних рухів у мистецтві.

2.2. Зародження футуристичного руху

Розглянути зародження авангардних рухів, їх взаємозв'язок із політичними процесами ми вирішили на прикладі футуризму. Таке рішення вийшло з тих міркувань, що футуризм був одним із найепатажніших та

помітних авангардних рухів, і його становлення відбувалося одночасно із великими політичними перетвореннями світу. Для початку визначимося із дефініціями. Футуризм (від лат. *Futurum* – майбутнє) – загальна назва художніх авангардистських рухів 1910-х – початку 1920-х рр. ХХ ст., перш за все в Італії і Росії. Батьківщиною нового модерністського руху була Італія, а головним ідеологом італійського та світового футуризму став відомий літератор Філіппо Томмазо Марінетті. В принципі, будь-яка модерністська течія в мистецтві стверджувала себе шляхом відмови від старих норм, канонів, традицій. Однак футуризм відрізнявся в цьому плані вкрай екстремістською спрямованістю. Ця течія претендувала на побудову нового мистецтва – «мистецтва майбутнього», виступаючи під гаслом нігілістичного заперечення всього попереднього художнього досвіду. Серед людей мистецтва футуристи стали своєрідними революціонерами, які намагалися змусити людей забути минуле, відсторонитися від колишніх ідеалів і правил, а замість цього з чистого аркуша створювати майбутнє. З такими принципами, що відкидають усю спадщину світового мистецтва, напрацьованого віками, художній напрям знаходив послідовників тільки серед молодих художників, що бажають стати справжніми майстрами і тому швидко всотують будь-які неординарні ідеї. Футуристи хотіли бути у всьому новаторами, тому спілкувалися між собою тільки новими словами, іноді, вигаданими ними ж і зрозумілими тільки їм. Крім того вони могли використати слова з жаргону художників і не гидували не нормативною лексикою. У творчості їх притягала форма і будь-яке новаторське бачення звичних речей. Усе нове, усі науково-технічні і соціалістичні ідеї їх захоплювали і знаходили відгук у творчості. Вони відмовлялися від усього звичного, романтичного і піднесеного, натомість вибираючи урбаністичність, новаторство і сучасність. Усі картини футуристів пройняті швидкістю, пластичним рухом і енергією, що досягалося використанням простих прийомів і форм. Найулюбленішими формами футуристів, і тому найчастіше використовуваними, були спіраль і зигзаг. Найбільш відомі представники

цього стилю У. Боччоні, Л. Руссо, М. Сіроні. Ще однією відмінною рисою футуристичних картин є різноманіття колірної гамми, використовуваної художниками. Футуристи не дотримувалися якихось певних кольорів, і у них не було правил по використанню певних відтінків в тому або іншому випадку. Футуризм давав художникам повну свободу по використанню колірного спектру. Художники зазвичай не вкладали сенс в картини, замість цього вони намагалися викликати асоціації і емоції, візуалізувати різні фізичні явища, показати енергію і швидкість. Тому кожен футурист використав ті кольори, які йому подобалися. Хтось вибирав тільки яскраві чисті кольори, без змішування, інший художник творив тільки в темних кольорах. Саме за такими особистими уподобаннями у кольорі складався індивідуальний стиль.

Футуристична філософія та естетика торкнулася і музичного мистецтва. Одним з перших виходить за рамки традиційної тональності, з правил класичної гармонії, які вважалися для композитора непорушними, А.Н.Скрябін. У симфонічній поемі "Прометей. Поема Вогню" (1910) для великого оркестру, фортепіано, органу і хору центральним елементом стає шестизвучний акорд, з якого народжується і мелодика, і гармонійний розвиток. Музичний звук в цьому творі розглядається в єдності з колірним спектром. Світломузична партитура цього твору – одна з перших спроб втілення синтезу мистецтв в такому жанрі, як інструментальна музика. А.Скрябіну також були близькі роздуми про розширення гармонійної мови за рахунок вживання мікроінтервалів (інтервали менш $\frac{1}{2}$). Нова музична естетика, як і мальовнича, була пов'язана з історичними передумовами - загальним бажанням перетворення світу (у тому числі і звукового), з культом науково-технічної революції, з вірою в проникнення в "інші світи" і духовне перетворення людства.

У розумінні форми та місії театру футуристи притримувалися тих же самих ідей. Захоплені пристрасною новаторства за всяку ціну і спрямовані до дегуманізації культури, італійські футуристи прагнули звільнити театральну

сцену від живої людини, "назавжди вигнати з театру" актора. Пропонувалося замінити його маріонеткою. У театральну виставу футуристи включали "естетові скандали": продавали на одно місце декілька квитків, що викликало сварки і спори, підсипали глядачам порошок, що викликав чхання, влаштували інсценування пожеж і вбивств в партері. Всеволод Мейєрхольд розповідав, що Ф.Т.Марінетті у своєму театрі "наливав на деяких стільцях синдетикон. Хтось, всівшись, приклеювався, виникав скандал, в цій розбурханій атмосфері і починався спектакль". Футуристичні вечори виробили схему взаємовідносин сцени і залу, що стала пізніше широко актуальною для театру. Футуристи ставлять під сумнів необхідність в театральному спектаклі фабули, причинності, зв'язності. Акцент переноситься з утримування сценічної дії на участь в ній або просто перебування на сцені гонщиків, атлетів, повних клоунес. Футуристи замінили актора клоуном, що механічно виконував жести і рухи. У інших випадках актор затулявся маскою, що закривала усе людське тіло (костюм-панцир). У Росії існував власний футуристичний театр. "Перший у світі театр футуристів" був відкритий у 1913 році в Петербурзі. У театрі було показано тільки два спектаклі: трагедія "Володимир Маяковський", написана самим В.Маяковським, і опера "Перемога над сонцем" А. Кручоних. Обидва спектаклі носили анархічний характер, пропагували індивідуалістичне бунтарство. Бунтар-одинак виражав свій гнівний протест проти дійсності, "викривленої гримасою", дійсності, що судорожно корчить пики. Власне, сам В.Маяковський був персонажем своєї п'єси. У трагедії "Володимир Маяковський" був присутнім також "бунт речей", а не тільки людей.

Таким чином творчість футуристів у різних мистецьких жанрах об'єднувало єдине «бунтарське» єство. Відповідь на життєві виклики, зміни політичних устроїв, моральних доміант, поява нового, незрозумілого, а подекуди і зухвалого у техніці, науці створювало бажання й у мистецтві, що здавалось незмінним, консервативним у своїх естетичних ідеалах, принципово щось змінити. Змінити не тільки форму, а й спосіб виявлення

власної незгоди, або, навпаки, захоплення, новими політичними течіями, лідерами, цінностями. Все це стало підтвердженням прямого зв'язку та взаємозалежності змін у політичному житті світу та результатів мистецьких пошуків.

2.2.1. Маніфести Філіппо Томмазо Марінетті

Філіппо Томмазо Марінетті є засновником італійської школи футуризму. Марінетті народився у Єгипті, в родині доволі успішних адвокатів, які спілкувалися французькою. Тільки згодом, після остаточного переїзду до Європи та інтеграції в італійське суспільство, Ф.Т.Марінетті оволодів італійською, проте до кінця життя так і не позбувся акценту, за що часто отримував кпини з боку інших літераторів. Незважаючи на це, Марінетті залишився в історії як людина, яка досягла значного прогресу у царині літератури. Свою творчу діяльність він розпочав під впливом парнаської школи символістів, пишучи декадентські вірші та прозу. З часом Марінетті заснував власний літературний журнал «Поетика», в якому публікувалися, в основному, модерністські твори тогочасних літераторів. Саме в цей період розпочинається його активне богемне життя, яке, насправді, відрізнялося від загальноприйнятого способу поведінки поета. Ф.Т.Марінетті нехтував неписаними правилами поведінки художників, перетворюючи читання своїх творів на балаган. Але офіційне становлення як футуриста розпочинається 20 лютого 1909 року разом із публікацією у паризькій газеті *Le Figaro* «Першого маніфесту футуризму». У цьому маніфесті Ф.Т.Марінетті закликав відмежуватися від усього, що до цього становило основу традиційної культури. Основні ідеї маніфесту можна проілюструвати тезою самого Ф.Т.Марінетті з його праці «Перший маніфест футуризму» від 20 лютого 1909: «Не існує краси поза боротьбою».

Даний маніфест не міг бути опублікований в Італії, тому Ф.Т.Марінетті вирішує виголосити постулати футуризму у Франції. Це пояснювалося тим,

що крім Парижа Ф.Т.Марінетті більше не де інде не міг розрахувати на адекватне сприйняття своїх революційних футуристичних декларацій. Адже в Італії, де величне минуле було зведено у ранг загальнонаціонального культу, де половина населення у цей період буквально годується культурною спадщиною, де цілі міста перетворені на музеї, де на втіху населення відродили давно забуті звичаї карнавалів та прогулянок на гондолах – в такій країні могли і розірвати людину, яка б наважилась вигукнути: «Ми запроваджуємо сьогодні футуризм, тому що хочемо звільнити нашу землю від зловонної гангрені професорів, археологів, краснобаїв та антикварів. Занадто довго Італія була країною прихильників старовини. Ми маємо намір звільнити її від незліченних музеїв, які, наче кладовища, вкривають її» [24].

"Надлюдина", в їх уявленні, – це всемогутня, бездушна, жорстока і цинічна людина. У 1910 році був опублікував єдиний роман Ф.Т.Марінетті "Футурист Мафарка", яким письменник підкріпив свої погляди. Один з основних героїв роману – механічна і безсмертна літаюча Надлюдина, зі змінними запчастинами. Нова раса надлюдей, процвітаюча у безкласовому суспільстві, в повітряних містах – це утопія, представлення ідеального суспільства для Ф.Т.Марінетті. Вірус футуризму зробив певне коло і повернувся до Італії вже більш окультуреним. Це набуло деякого амортизуючого ефекту, але все одно, маніфест, за думкою самого автора «...пролетів скаженою кулею над всією літературою». Перші італійські виступи Ф.Т. Марінетті були сприйняті публікою як образа ідеалів нації. Марінетті не раз стикався із агресивним відторгненням, образами та кпинами у свій бік. Та це йому подобалося. Адже, за його принципами, краще бути обсвистаним, ніж непоміченим. Таке позиціонування та маніфестація футуристичних ідей дуже органічно впліталось у канву державних перетворень Італії та виходу на авансцену, набираючої тоді обертів, фашистської партії на чолі із Беніто Муссоліні. З-поміж численних у сучасній літературі узагальнених інтерпретацій "фашизму" його найбільш фундаментальним, універсальним і точним поняттям є такий: "Фашизм" (італ. *fascismo*, від *fascio* – пучок, в'язанка,

об'єднання) – ідеологія, політичний рух і соціальна практика, які характеризуються такими ознаками і рисами: 1) відособлення за расовою ознакою, проголошення вищості однієї нації над іншими; 2) нетерпимість і дискримінація інших націй і національних меншин; 3) заперечення прав людини; 4) насадження режиму, заснованого на принципі тоталітарної державності, однопартійності і вождизму; 5) виправдання насильства і терору з метою придушення політичних опонентів; 6) мілітаризація суспільства, створення воєнізованих формувань і виправдання війни як засобу вирішення міждержавних проблем”. З перелічених ознак “фашизму” головною є заперечення прав і свобод людини і громадянина [25 с.14]. Будь - яка бійка, будь - яка війна, за думкою Марінетті, – це ознака здорового суспільства. «Ми будемо возвеличувати війну – єдину гігієну світу, мілітаризм, патріотизм, руйнівні дії визвольників, прекрасні ідеї, заради яких не шкода померти!», – писав він у Маніфесті. З війни почалося його сходження. З агресії і несприйняття публікою. І це було закономірно для поета, який вважав, що «мистецтво, по – суті, не може бути нічим іншим, окрім як насиллям, жорстокістю і несправедливістю». Весь 1910 рік він вдосконалює основи: разом із своїми соратниками проводить «Футуристичні вечори», які публіка відвідує в основному для того, щоб зайвий раз кинути камінь у Ф.Т.Марінетті та його прихильників. У погляді на війну, як на необхідні ліки для духовного оздоровлення соціуму Марінетті близький до Б.Муссоліні, діяльність якого була зав'язана на війні. І тут ми підходимо до найважливішої частини нашого дослідження. Як естетика оживлює політику, як духовна, метафізична активність художників відображається в матеріальному світі, стає причиною соціальних потрясінь. Ф.Т.Марінетті вигадує футуристичний театр, у якому частина крісел змащується чимось липким, щоб глядачі приклеїлися до сидінь. Одне й те ж місце продається десяти персонам одразу, у залі розсипаються порошки, які викликають кашель та чихання. Загалом, робиться все, аби викликати хаос і конфлікти. Згодом, Філіпо Марінетті сам потрапляє на сцену театру воєнних дій.

Звісно ж, говорячи про гіпотетичний взаємозв'язок такого штибу подій, майже неможливо точно встановити причинно-наслідковий зв'язок. Зв'язок мистецтва і політики завжди ілюзорний, і в той же час – суттєвий. У житті Ф.Т.Марінетті політика і мистецтво нероздільні. У 1909 році, незабаром після публікації свого першого Маніфесту, він закликав послідовників футуризму протидіяти католицьким силам та іншим «політичним стариганам, не здатним конкретизувати програму гордості та енергії національної експансії». Але вже у самому Маніфесті було закинуті тенета у хвилі політики: «Ми хочемо уславити руйнівний жест анархістів» – ці слова одразу ж знайшли відгук у радикально лівих колах. У 1910 році у Міланському органі анархістів, журналі «Знищення», з'явився ще один Маніфест Ф.Т.Марінетті – «Наші загальні вороги». У ньому поет звертається до анархо-синдикалістів із закликом об'єднатися із футуристами у боротьбі проти всього культурно і політично застарілого. У 1911 році із початком італійсько-турецької війни Ф.Т.Марінетті йде на фронт, у Лівію. Працює там кореспондентом французької газети (пізніше його військові репортажі будуть опубліковані у книжці під назвою «Битва під Тріполі»). Футуристи прославляють вітчизняний мілітаризм і яро виступають за війну з Австрією з ціллю досягнення Італією повного господарювання у басейні Адріатичного моря. Футуристичні журнали набувають все більш помітного політичного забарвлення. Марінетті організовує маніфестації, під час яких публічно спалюють австрійський прапор. Його арештовують і саджають до в'язниці. Проте у травні 1915 року Італія все ж таки розпочинає війну на боці Антанти. Слова і дії футуристів зіграли тут далеко не останню агітаційну роль. Ф.Т.Марінетті разом зі своїми товаришами йде на фронт. Більшість з них звідти так і не повернулися. Після закінчення війни політичний футуризм оформлюється у повноцінну організацію – Політичну партію футуристів (на чолі з Ф.Т.Марінетті). З'являється маніфест, в якому функції нової партії та однойменного напрямку у мистецтві умовно розділяються: «Футуристична політична партія, яку ми зараз засновуємо, буде абсолютно відокремленою

від футуристичного руху. Це останнє буде продовжувати свою справу омолодження та укріплення італійського генія (...) Футуристична політична партія, навпаки, розуміє нагальні потреби та точно відображає самосвідомість всього суспільства у його гігієнічному революційному пориві» [26].

Незабаром Ф.Т.Марінетті вступає до лав фашистської партії. Проте, вже через два роки, у 1920-му він та його колеги – футуристи демонстративно її залишають. Популістські дії Б.Муссоліні, апелюючого до консервативно налаштованих мас, ніяк не узгоджувалися із непокірністю футуристів. У своїй статті «Фашизм та футуризм» письменник та критик Джузеппе Пріццоліні писав: «Доволі очевидно, що фашизм містив деякі елементи футуризму. Я кажу про це без будь-якої спроби дискредитації. Футуризм щиро відобразив конкретні сучасні запити та характерний міланський контекст. Культ швидкості, потяг до сильних рішень, презирство по відношенню до мас і одночасно захопливий заклик до них, схильність до гіпнотичної влади юрби, екзальтація національних почуттів, антипатії по відношенню до бюрократії – всі ці емоційні позиції перейшли з футуризму та фашизму майже у готовому вигляді (...) Зі свого боку я впевнений, що футуризм та фашизм не зможуть довго жити разом. Якщо фашизм хоче залишити свій слід в Італії, чи не повинен він буде вигнати все, що має присмак футуризму, все, що є недисциплінарним та антикласичним? (...)» [27]. Аналізуючи процитовану вище статтю та опрацьовані нами джерела, ми можемо погодитися із думкою Д.Пріццоліні. Адже фашизм та футуризм стали революційними рухами у своїй царині. Ці течії відкидали усі застарілі та шкідливі, на їх думку, догми, яким не було місця у сучасному італійському та світовому мистецтві, політиці, економіці та суспільних відносинах. Визначивши спільні риси, вони резонували по відношенню до одного, намагалися естетизувати (на прикладі футуризму) та політизувати (на прикладі фашизму) один одного. Це була обопільна та взаємовигідна співпраця, яка, за очевидних причин, не мала свого продовження, зважаючи

на фундаментальні постулати кожної із них. Тому подібний симбіоз проіснував недовго.

Та чи можна вважати, що Ф.Т.Марінетті був настільки принциповим? Навряд чи, зважаючи на те, що у політичній сфері він був не настільки успішним як Б.Муссоліні, а це змусило його піти на певні компроміси, задля того, аби втертися у довіру встановленому режимові. Він переїхав з Мілану до Риму, щоби бути ближче до епіцентру подій, а в 1922 році після приходу Муссоліні до влади, присвятив йому статтю: «Італійська імперія – у кулаці найкращого, найздібнішого з італійців!» У той же час відносини Марінетті із фашизмом завжди були суперечливими. Наприклад, він публічно виступав проти антисемітизму, який італійці намагалися скопіювати у німців. І взагалі, незважаючи на свої націоналістичні декларації, був, по суті, постаттю інтернаціональною – народився у Єгипті, вчився у Франції, багато своїх текстів писав французькою мовою та часто мандрував різними країнами, знайомлячи інші нації з ідеями футуризму. Наостанок, він навіть виявив свою прихильність до католицької церкви, проголосив, що Ісус також був футуристом. А у 1929 році – прийняв пропозицію Б.Муссоліні увійти до складу Академії наук, – хоча завжди декларував своє презирство до академіків.

2.2.2. «Заумні» вірші Олексія Кручоних

Як було нами зазначено у попередніх підрозділах, футуризм віднайшов свого найбільшого розквіту в Італії та Російській імперії. Росія стала однією з тих країн, де імпульси італійського руху були з ентузіазмом сприйняті і в той же час постійно оскаржувались і спростовувались. Російські художники і літератори створили власну версію футуризму, іноді безпосередньо спиралася на італійську, але часто радикально з нею розходились у поглядах, діях, формах. За свідченням Д.Д.Бурлюка, російські художники і літератори починають використовувати саме слово «футуризм» з 1911. Цей же рік як

точку відліку для історії російського футуризму, вказує І.М.Зданевич. Однак найчастіше для самонайменування (і це відповідало духу романтичного націоналізму футуристичної естетики) вони вважали за краще уникати іноземного слова «футуризм», замінюючи його російськими еквівалентами - «будущніки» або «будетляни»[28]. Футуризм в Росії не досяг тієї всебічності, яка відрізняла італійський рух. В архітектурі, музиці, фотографії, дизайні, скульптурі, хореографії не існувало послідовної реалізації футуризму. Епізодичним залишилося звернення будетлян до кіно і театру. У російській культурі футуризм насамперед став міфологією та ідеологією творення мистецтва майбутнього, що перетворює життя. З цією програмою виявилися пов'язані різні художні і літературні угруповання і її елементи можна побачити у творчості різних художників. Російський футуризм ніколи не володів монолітністю і програмною єдністю італійського руху. Найбільш насиченими в історії російського футуризму, безперечно, були 1912-1913 і кілька передвоєнних місяців 1914. Перші літографічні книги будетлян, що дали один з найоригінальніших варіантів реалізації футуристичної концепції у російському мистецтві, виходять у 1912. Театральні постановки (опера «Перемога над Сонцем» і трагедія «Володимир Маяковський»), публікації основних маніфестів, створення футуристичного гриму і першого футуристичного фільму – всі ці події сконцентровані в межах одного 1913 року.

Насамперед, футуризм – явище декларативне та логоцентричне. Футуристичні маніфести, як ми можемо побачити це на прикладі сучасного мистецтва, стали праотцями мистецтва маніфесту. Тобто, ми маємо на увазі сутність філософської парадигми, яка закладається в основу того чи іншого авангардного руху, а не самого твору мистецтва, як такого. Ця теза повертає нас до аналізу супрематизму Казимира Малевича, який говорив про безпредметне мистецтво. З іншого боку ця безпредметність та декларативність знаходила такі форми та інструменти вираження, які докорінно змінювали усталенні мистецькі канони. Головною «зброєю»

футуристів була нівеляція та зневажливе ставлення до традицій. Вони прагнули пронизати час та простір, відкидаючи усе архаїчне та шкідливе.

Одним із найяскравіших хедлайнерів російського футуризму був Олексій Кручоних.

Кручоних Олексій Єлисейович [справж. прізвище – Кручений] народився в с. Олевка, тепер с. Музиківка, Білозерського району в селянській родині. З 1892 року разом з сім'єю мешкав у м. Херсоні. Кручоних О.Є. закінчив херсонську художню школу та Одеське художнє училище, де одержав диплом вчителя малювання [30]. Повернувшись до Херсона, він влаштувався на роботу вчителем малювання до однієї з місцевих гімназій. Згодом у херсонській газеті був опублікований фейлетон, направлений на відверту дискредитацію нового вчителя в очах спільноти. В ньому йшлося про те, що Кручоних став обтяжуватися званням вчителя малювання та вирішив стати поетом. Сам намагається говорити римами і своїх учнів змушує робити так само. Такий метод викладання не припав до душі адміністрації навчального закладу, тому О.Кручоних був змушений шукати нове джерело заробітку. Тоді він, образившись на все місто, починає малювати шаржі та карикатури на відомих містян Херсона. Спочатку він видав їх у вигляді листівок, які були миттєво розкуплені. А потім випустив два літографованих альбоми «Весь Херсон в шаржах та карикатурах». Ці альбоми та листівки були настільки популярними, що у продажу почали з'являтися піратські екземпляри. Такою діяльністю він займався два роки, тримаючи у страху місцевий істеблішмент. Один дуже впливовий херсонець, якого О.Кручоних висміяв у своїх карикатурах, відверто погрожував йому побиттям та, навіть, вбивством. Переживаючи за своє життя, О.Кручоних був вимушений залишити місто та переїхати до Москви. Таким чином, ми можемо говорити про ситуацію, за якої мистецтво зіштовхується із проявами зовнішньої цензури на політичному підґрунті. Переслідування митця місцевою феодальною верхівкою було зумовлено неповороткістю та надлишковим пафосом імперіалістичної системи управління, яка базується на особистому

репутаційному капіталі монарха та його васалів та поліцейському або військовому контролю. Початок літературної діяльності Олексія Кручоних пов'язують із тим, що у 1902 році він був присутнім на виставі Всеволода Мейсрхольда, який зі сцени вигукував незв'язні буквосполучення та слова, які не мали жодного сенсу. Сам О.Кручоних стверджував, що ідею написання книжки із незрозумілими словами йому підказав його друг та побратим по літературній боротьбі – Давид Давидович Бурлюк. Нижче наведені спогади самого Д.Бурлюка про О.Кручоних: «Футуристи полюбили слово. Вони, минаючи прямих своїх попередників, звернулися безпосередньо до роботи над ним, а це призвело до самим первинним утворюючим мови. Любити рідну мову до того, щоб захопитися створенням візерунків не зі слів, образів, як робили це все, а борсатися в колисати, скачуть хвилях голосних, - це злочин? Чому ж це заслуговувало на ешафот, вигнання, ненависть? Олексій Кручоних був сміливим експериментатором, він писав "розповіді", де цілі сторінки були подібні розсипаному типографському набору, але те, що робив Кручоних, було потрібно і корисно. Надто вже до слова встановилося байдуже ставлення. На слово стали дивитися тільки як на алгебраїчний знак, забули, що слово саме по собі живий організм (...)» [30]. У січні 1913 року із друку вийшла дивна, як на той час, із золотими сторінками, книга із пародійною назвою «Помада». Її вихід здійснив естетичну революцію російської поезії та мистецької спільноти загалом. Переїхавши до Москви, О.Кручоних познайомився із авангардними художниками – Михайлом Ларіоновим та Наталею Гончаровою, яким запропонував видати їхні картини у вигляді листівок, своїм улюбленим літографським способом. Художники погодилися та на знак подяки запропонували О.Кручоних оформити три його дебютних збірки віршів своїми картинами. Вихід збірки «Старовинне кохання» (1920 рік) можна вважати появою такого явища як російська футуристична книга. Принциповою відмінністю цих збірок від тогочасних книг та публікацій італійських футуристів було те, що вони не друкувалися, а писалися від руки. А помножувалися вони літографським, гектографським

або склографічним способом. О.Кручоних, розуміючи цінність рукопису, став єдиним поетом, який оформив всі свої книжки власноруч (О.Кручоних видав 140 поетичних збірок). Під час Першої світової війни О.Кручоних опиняється на Кавказі, де служив креслярем на будівництві військової залізничної дороги, неподалік Тифлісу. У цей час він активно займається розробкою теорії та практики супрематичної «заумі».

У 1921 році, за запрошенням В.Маяковського, О.Кручоних повертається до Москви та приєднується до Лівого фронту – об'єднанню російських авангардистів, що очолював сам В.Маяковський і яке видавало журнал «ЛЄФ». Однак, настали інші часи. О. Кручоних так і не зміг пристосуватися до нових соціальних умов та писати вірші на замовлення. «Мене тримають три кити! – гордо повторював Олексій Єлисейович в останні роки життя, – і не дадуть пропасти»[31]. Він мав на увазі В.Маяковського, В.Хлебнікова та К.Малевича. Хлебніков помер від голоду у 1922 році у віці 37 років. Маяковський застрелився у 1930 році, також, у віці 37 років. Після смерті Маяковського Кручоних випустив дві останні книжки – «Іроніада» та «Рубініада». Та після арешту К.Малевича, О.Кручоних увійшов у довгу смугу мовчання, яка тривала 37 років, аж до самої смерті поета. Пік слави Кручоних припав на 10 – 20-ті роки ХХ століття. Створена ним «заумна мова» збурювала уми літераторів майже двадцять років. Одні намагалися розкрити секрети його літературного таланту, а інші відверто насміхалися з нього, вважаючи схибленим. З 1930 року припиняється його літературна діяльність. Власне, тільки це і дозволило йому пережити сталінські чистки та не потрапити у табори. До кінця свого життя О.Кручоних займається колекціонуванням та архівацією автографів відомих поетів, їх літературних доробків, що послужило наповненням для багатьох державних літературних та музейних фондів. А найточніше формулювання його найвідомішого вірша «Дир бул щир» надав його учень Ігор Тереньтьєв. Він сказав, що «Дир бул щир» - це «дірка у майбутнє».

2.2.3. Протистояння мистецьких та соціально – політичних чинників у живописі Давида Бурлюка

У даному підрозділі ми маємо на меті простежити історичний шлях авангардизму в живописі. Авангардизм з'явився у Франції, потім виник в Німеччині, Італії, Росії. У першій третині ХХ століття нові напрямки авангардизму з'являлися одна за одною в широкому географічному охопленні - від Росії до Нового Світу. Експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм – з їх тяжінням до несвідомого в психіці людини – позначили трансцендентну лінію авангардизму, в конструктивізмі ж, навпаки, втілилася його раціональна, будівельна воля. Е. Гомбріх вказує, що в умовах нестабільності 1920 - х рр. авангардизм втрачає попередню височинь протиборства, створює союз з модерном, налагоджує контакт з масовою культурою. Авангард часто виявляється в стані андеграунду, правда вже тільки духовного, а не соціального (в таких його пізніх проявах, як абстрактний експресіонізм або «нова фігурація», часто переважають песимістичні настрої: самотності, відчаю, містичного трансу). Криза авангарду до середини ХХ століття в якійсь мірі розплесує свою колишню «бунтарську» енергію, стає стимулом для становлення постмодернізму як основної йому альтернативи [32, с.160]. Авангардисти істотно збагатили мову мистецтва, виробили широкий спектр нових ідей. Серед них були великі майстри: П. Пікассо, А. Матісс, В. В. Кандинський, К. С. Малевич, М. З. Шагал, С. Далі. При всій множинності індивідуальних стилів спільними зусиллями вони створили нову художню систему, основою якої було не наслідування природі, а творчий пошук художника. Авангардисти пристосували публіку до різких, вибухових естетичних вражень, до активної співучасті в сприйнятті картин, до «розумової гри». Вони стали справжніми першопрохідцями сучасного мистецтва. Так П. Пікассо в картині «Жінка, яка плаче» в химерних колірних поєднаннях, в різких зламах ліній показав сильний біль, що спотворив обличчя страждаючої жінки. Погляд глядача затримується на бляклій блакиті навколо рота і зубів; форми очей і лоба розсічені – буквально зламани горем

[33, с.110]. Якщо згадати картину А. Матісса «Червона кімната», то можна відзначити, що на глядача в цій незвичайній картині обрушується колірний вихор, що зображує оздоблення кімнати і жінку, і сервірований стіл. Мальовнича поверхня полотна і вібрація чистого кольору гармонійні, химерно вписані в композиційну структуру і заповнюють собою весь простір приміщення. Скатертина зливається зі стіною, предмети виглядають зовсім плоскими, художник навмисно деформує їх, спотворює форму. Це подвоює враження від ліричного напливу орнаментальних форм, що переливаються веселкою барв. Колір для А. Матісса – не стільки засіб зображення, скільки засіб вираження, він свідомо уникає традиційних правил малюнка і перспективи [34, с.87].

Російський та український футуристичний живопис, перш за все, асоціюються з іменем Давида Давидович Бурлюка.

Давид Бурлюк народився 9 (21) липня 1882 р. на хуторі Семиротівщина Харківської губернії, у старій козацькій родині, про що у автобіографічній книзі "Сходинки моїх років" у главі "Однофамільців у нас немає" Давид Бурлюк писав: "Друге наше прізвисько – "писарчуки", бо прашури наші були запорізького вільного війська писарями". Його батько був управителем маєтку графа Мордвинова під Херсоном. У дитинстві молодший брат необережно вистрелив із іграшкової гармати та серйозно пошкодив Давидові зір, з того часу майбутній художник замість лівого ока мав штучне [35]. Пройдуть роки і Бенедикт Ліфшиць напише книгу "Півтораокий стрілок". Гімназійну освіту Давид Бурлюк одержав у селі, а далі було навчання в художніх училищах Казані, Одеси, студії в Мюнхені, Парижі. У столиці Франції він захопився імпресіонізмом; одна з картин цього періоду є в Запорізькому художньому музеї. Після закордонного життя Давид Бурлюк мав вельми епатажний вигляд: із узором на щоці, ковтком у вусі та незмінним лорнетом. Давид Давидович почав писати картини ще з дитячих років, змушуючи своїх братів та сестер копіювати свої перші шедеври. Проте, його щасливе дитинство було затьмарене страшною трагедією – під

час гри, його молодший брат вибив Д.Бурлюку ліве око іграшковою гарматою. Натомість, Бурлюк вставив собі скляне око та поїхав вступати до Академії мистецтв у Москві. Головуючим комісії був Ілля Рєпін, який підкреслив здібності Д.Бурлюка, але до академії не прийняв. Він посміявся над бажанням одноокрого юнака стати художником. Закінчивши декілька художніх шкіл за кордоном, Д.Бурлюк починає брати участь у виставках разом із численними братами та сестрами. Тогочасні критики писали, що неможливо було зайти на виставку, адже складалося таке враження, наче окрім Бурлюків там більше нікого немає. І твори кожного із родини Давида Давидовича носили, безсумнівно, абсолютно новаторський характер. Роботи Бурлюків не сприймали серйозно, вважаючи, що їхнього авангардистського запалу не вистачить надовго. Критики дуже дратували Давида Давидовича тому, що не давали молодим художникам заходити на виставки. Тоді Д.Бурлюк наприкінці 1907 року сам організовує у Москві виставку під назвою «Вінок», яка стала першим криком російського живописного авангарду. Глядачі були шоковані, критики знову накинулися на молодих художників.

Також у Бурлюка були спроби у поезії. Проте, авторитетні журнали відмовлялися друкувати вірші Бурлюка, адже вони були надто новаторськими для свого часу. У той час у поезії панували символісти. Місце у розумі людей було зайняти ними. Це могло зупинити кого завгодно, але не Бурлюка. Символісти писали про смерть та проповідували любов до минулого. Бурлюк був людиною життєлюбною та хотів затвердити любов до майбутнього – футуризму. У 1910 році Бурлюк, об'єднавшись зі своїм братом – Миколою Бурлюком та товаришами по футуристичній боротьбі – Василем Каменським, Оленою Гуро, Велемиром Хлебніковим, Михайлом Матюшиним та Катериною Нізен випускає збірку віршів під назвою «Садок судей». Бурлюк, проникнувши на зібрання символістів, поклав до кишень верхнього одягу присутніх примірники цієї збірки. Це здійняло величезний скандал. Символісти заявили, що футуристи перебувають за межами

російської літератури, а її авторів назвали «шпалерними поетами» (300 екземплярів збірки були надруковані на звичайних шпалерах), «бездарними шарлатанами» та «лицарями віслучого хвоста». Автори цієї збірки проголосили дату її публікації – народженням російського футуризму.

Не можна не зазначити що, окрім того, що Д.Бурлюк був талановитим художником, поетом та теоретиком мистецтва, він давав старт для народження тогочасних зірок літератури та живопису. Зокрема, Володимира Маяковського. Вони познайомилися під час навчання в Академії мистецтв у Москві. Перша їх зустріч справила одне на одного не дуже приємне враження. Але випадково перетнувшись на концерті Рахманінова, вони зрозуміли, що мають багато спільного. І цього ж дня Володимир Маяковський прочитав Давиду Бурлюку свій вірш, прикриваючись тим, що його, начебто, написав один його знайомий. Давид Бурлюк одразу ж зрозумів що цей вірш належить самому Маяковському. Згодом, коли Д.Бурлюк представляв комусь В.Маяковського, завжди говорив, що він – геніальний поет. Так запалилася зірка Володимира Маяковського. Ось що сам писав В.Маяковський про їх стосунки із Д.Бурлюком: «Повсякчас любов'ю думаю про Давида. Прекрасний друг. Мій дійсний учитель. Бурлюк зробив мене поетом. Читав мені французів і німців. Всовував книги. Ходив і говорив без кінця. Чи не відпускав ні на крок. Видавав щодня 50 копійок. Щоб писати не голодуючи (...)»[36].

Після низки провокаційних викидів в бік футуристів, Д.Бурлюк вирішує разом із В.Каменським та В.Маяковським поїхати з Москви у турне 17 – ма містами Росії. Приїздивши до нового міста, вони влаштовували небувалі на той час і якби зараз сказали «перформанси». Одягаючись у різнокольорові халати та фраки, розмальовуючи обличчя, вони йшли у натовп. Все це викликало масу суперечливих емоцій. Одні – захоплювалися їхньою зарозумілістю та нахабством, а інші – ненавиділи. З цієї точки зору, ми можемо сказати, що Д.Бурлюк з товаришами закладали своєю діяльністю основу для всього сучасного мистецтва. Перебуваючи у Тифлісі, Д.Бурлюк

дізнався, що їх виключили з академії мистецтв. Однак, друзі продовжили свою мандрівку. Слава про їхню діяльність дійшла і до Москви. Футуризм почав входити у моду. А після того, як Максим Горькій купив кілька картин Д.Бурлюка, всім стало очевидно, що футуризм – це досить вагоме явище. Навіть Ілля Рєпін, незважаючи на тонкощі його стосунків з футуристами, запрошує їх до свого дому. Такий епатаж не міг довго залишатися непоміченим новою владою, яка із великим задоволенням воліла би мати на своєму боці такий інструмент політичної пропаганди. І дійсно, політична активність футуристів виражалася в написанні ними агітаційних творів. Футуризм розглядався, як явище, народжене з революційним настроєм. Але в книзі «Історія російського футуризму» (2000) Володимира Маркова є інша думка. В. Марков розглядає футуризм «...тільки як культурний рух, заперечує існування будь-яких політичних тенденцій в російському футуризмі і не простежує сприйняття футуристами революції навіть в естетичному плані. (...) Футуристи намагалися висловлювати через своє мистецтво прийдешній перевороті народження нової людини. Футуристи як ніхто інші поставили себе в один ряд з явищами політичного і громадського порядку»[37]. Спочатку в 20-х роках сутність футуризму розглядалася як «футуризм і революція». Власне у літературі 20-х йшлося в основному про події Лютневої і Жовтневої революції, сама по собі подія, звичайно ж не вказувалося, але в той же час сприйняття її розглядалася не з боку сприйняття людиною революції, а ступінь значення ідеології «революційного футуризму» відповідно до ідей більшовиків. Мабуть тут можна сказати, що футуризм як явище, народжене революцією – це і є футуристи, які роблять революцію, що і більшовики, але з іншого кінця. «Ще до революції, виступи футуристів супроводжувалися численними скандалами, які вони самі ж, як правило, провокували. Коли сталася Лютнева революція, російські поети брали участь в різного роду політичних комітетах, зборах і також займали важливі посади в державних установах»[39]. Після Жовтневої революції 1917 року більшість футуристів активно брали участь в політико-агітаційних

починаннях Радянської влади, і саме в цей момент виникло питання про зв'язок революції і футуризму. Сам революційний футуризм не розглядається, як відкриті дії, він виражається через їх мистецтво, через їх творчість. Через свої картини письменники, художники розкривають свої думки, ідеї, погляди, передаючи їх світу, тим самим приваблюючи його.

У 1914 році розпочалася Перша світова війна. Вже з початком війни, футуристи розглядали ці військові роки, як кінець футуризму. В цей період знизилася публічна активність футуристів – настільки сильно суспільство перестало цікавитися їхньою творчістю. Ряд представників футуристичного напрямку взагалі відмовилися від участі в ньому. Багато, звичайно, продовжували себе вважати футуристами, навколо них зібралася певна група, але це було ні що, у порівнянні з довоєнним футуризмом. Багато хто відмовився від скандалів, і вони вже не впливали на виставки і публікації інших футуристичних угруповань. В цілому можна вважати, що формально футуризм згасав. Усіх братів та друзів Д.Бурлюка забрали до лав армії, В.Маяковський потрапив до автомобільної роти. Військовий комендант погрожував забрати і Д.Бурлюка, але дитяча травма звільняла його від несення військової служби. Аби не спокушувати долю, Д.Бурлюк забирає родину та їде до родичів в Уфі. Там його заскочив голод. Давид Давидович зайнявся заготівлею сіна для армії, а мішки від сіна використовував як полотно. Проте, написані ним у цей період картини були зовсім не авангардними. У час війни та голоду єдине, що могло його прогодувати – це реалістичний живопис. І не варто забувати про політичну кон'юнктуру. Початок ХХ століття – період активних політичних зрушень. І будь-яка форма інакомислення жорстко заборонялася. Пізніше відбулася революція, яка дала футуристам надію на абсолютну свободу творчості та розвитку футуристичного руху. Д.Бурлюк, В.Маяковський та В.Каменський знову об'єдналися та відкрили у Москві літературне кафе. Оформленням цього місця зайнявся сам Бурлюк. Він розписав стіни своїми малюнками. Це тривало недовго. В ніч на 1 квітня 1918 року у Москві розстрілювали

анархістів. Д.Бурлюк якраз проживав у будинку, який захопили анархісти. Його врятувало лише те, що цю ніч він провів у кафе. Зранку його арештували та допитали. А кафе оголосили політично неблагонадійним місцем та закрили. Аби врятувати кафе, В.Маяковський та Д. Бурлюк запрошують до нього наркома Луначарського. Але це не допомогло. Кафе закрили, заявляючи, що мистецтво повинно бути партійним. Д. Бурлюк поспіхом виїздить із Москви та повертається до родини в Уфу. Таким чином, революція спочатку об'єднала друзів, а потім розлучила. Дізнавшись про смерть брата Миколи, Д. Бурлюк приймає рішення виїхати із Росії. Так він потрапив до Японії, де став придворним художником та дав багатьом молодим живописцям новий поштовх для розвитку. Але буття придворним художником суперечило життєвій філософії Д.Бурлюка, тому він вирішує переїхати до Америки, де, на його думку, територія абсолютної свободи. І дуже швидко розчаровується. Капіталістичний лад та культ наживи не припав йому до душі, тому Д. Бурлюк став чекати світової революції. У 40-х роках Бурлюк намагався приїхати до Росії, але його не пустили, викресливши усі згадки про його існування з історії мистецтвознавства. І лише перед смертю йому вдалося приїхати до Москви на запрошення Спілки письменників. Він відвідав музей, присвячений В.Маяковському, де ніде в експозиції не було ні єдиної згадки про нього.

2.3. Антиконформістські, антивоєнні та антимистецькі маніфести дадаїзму

XX століття – це століття становлення некласичної філософії, науки, мистецтва. Цей час ознаменований безліччю інновацій в області художньої творчості. Поява і бурхливий розвиток принципово нових художніх форм виявили найвищий потенціал мистецтва. Сталося розширення його видової, жанрової, стильової різноманітності. Змінилися не лише межі художності, але і саме поняття витвору мистецтва. Їх смислове наповнення і інтерпретація стало однією з актуальних проблем мистецтвознавства. У

зв'язку з цим переосмисленню піддається і сама наука про мистецтво: її методи, функції, завдання і навіть сам предмет. У першій половині ХХ століття єдині уявлення про достовірність та істину руйнувалися, а суб'єктивність в мистецтві поступово ставала усе більш неминучою даністю. У контексті цих кризових для теорії мистецтва умов почали виникати численні мистецтвознавчі і естетичні концепції

У 1916 – 1920-х рр. на художній сцені Європи, а згодом й Америки, з'являється екстравагантний рух, який назвав себе словом «дада» (Dada). Існує декілька версій походження цього слова. За однією – це перше слово, яке побачив румунський поет Трістан Тцара, коли розкрив словник Лярусса. Один із засновників дадаїзму німецький поет та музикант Хьюго Балл казав: «Те, що ми називаємо «дада» – це дурачі, взяті із порожнечі, якою огорнуті всі більш високі проблеми»[40]. Прямим джерелом ідеї дадаїзму вважають Марселя Дюшана, який з 1915 року проживав у Нью-Йорку і експозиціонував там власні реди-мейд композиції з предметів повсякденного ужитку та їх складових. Вважаючи їх істинними творами мистецтва, М.Дюшан заперечував традиційні естетичні цінності. Цією лінію він власне і розкрив дада-рух, що виник в Цюріху в 1916 році, на території нейтральної Швейцарії, в оазисі миру і спокою серед охопленої війною Європи. Це місто називали «столицею вигнання», сюди приїжджали численні емігранти, які покинули свої країни з ідейних міркувань або просто намагалися уникнути мобілізації і жахів війни. За ініціативою Хуго Балла, румунського поета і засновника журналу «Дада» Трістана Тцара, німецького письменника Ріхарда Хюльзенбека, художника Ханса Арпа. Ханс Арп, один із зачинателів дадаїзму, згадував: «У той час Цюріх був окупований армією революціонерів, реформаторів, поетів, художників, композиторів-модерністів, філософів, політиків і апостолів світу з різних країн». Відмінність дадаїзму від інших авангардних рухів полягає в тому, що у нього немає програми. Це мистецтво спочатку було антипрограмною. Воно виступало проти будь-яких обмежень. Відсутність приписів зробила його

гнучкою, універсальною, інтернаціональною художньою течією. Один з представників швейцарського дадаїзму Трістан Тцара пише у своєму маніфесті: «ДАДА виникла з прагнення до незалежності, з потреби не довіряти суспільству. Той, хто не з нами, то все одно вільний. Ми не визнаємо ніяких теорій. З нас вистачить академій, кубізму і футуризму : це лабораторії для нормальних ідей" [41]. Не існує певної теорії дадаїзму, проте можливо виділити теоретичні положення з маніфестів окремих дадаїстів і розглянути їх в контексті теорії авангарду. На світогляд дадаїстів вплинули різні літературно-художні джерела, філософські ідеї, теорії З.Фрейда і Ф. Ніцше, Ш. Бодлера і В. Кандинського, програми комунізму, марксизму, містичні і нігілістичні погляди. Велику роль у формуванні теорії дадаїзму відіграв анархізм, особливо, твори Макса Штирнера і його послідовника – Саломо Фридендера, який вважався теоретиком берлінської групи інтелектуалів. Дадаїстів притягнуло поняття "Творче ніщо". "Ніщо" як окрема субстанція у світі хаосу, початкова точка для створення нового всесвіту, прагнення до чистоти, свободи, абсолюту. "Ніщо" як позбавлення від побитих формул і нав'язаних уявлень про всевладдя вищих сил. "Ніщо" як самоідентифікація, визнання своєї унікальності. Індивід усвідомлює себе творцем нового всесвіту. Досягнення божественної волі можливе, за М.Фридендером, через байдужість до світових проблем. Часто дадаїзм розглядається паралельно з сюрреалізмом. Девід Хопкінс проводить порівняльний аналіз двох цих напрямів: перераховує їх схожість і відмінності, розкриває проблематику кожного окремо. Центральною концепцією його дослідження являються проблеми антихудожності і питання естетики на прикладі дадаїстської поезії, колажу і фотомонтажу. Д.Хопкінс приходить до висновку, що дада прагнуло до синтезу суспільно-політичного радикалізму і художніх реформ. "Завдання художника – вийти за межі естетичного задоволення і впливати на життя людей, змусивши їх бачити і відчувати світ по-новому" [42].

Зважаючи на тематику нашого дослідження нас більше цікавить німецька школа дадаїзму, яка виникла на підґрунті не тільки мистецької революції, але й тектонічних політичних зрушень усередині самої Німеччини. Берлінський дадаїзм у зв'язку з іншим політичним контекстом є ліворадикальним рухом. Історична ситуація в Німеччині була особливо важкою. Поразка в першій світовій війні, безробіття, економічна нестабільність, політичні конфронтації – все створювало атмосферу неминучої революції, що відбивалося на духовному житті країни. Дадаїсти вступили у відкриту опозицію нинішньої влади і попередньому поколінню художників. Внаслідок цього німці віддають перевагу іншим образотворчим прийомам і техніці, ніж швейцарці. Авангардні рухи одночасно використовують радикально різні методи і стилі, що привело до того, що жоден художній засіб не вважається прогресивніше за інших. Змішення абсолютно різних прийомів характерне і для дадаїзму. Німецькі дадаїсти удосконалюють цюрихський абстрактний колаж. Берлінський фотомонтаж набагато наочніше символізував громадські стосунки, ніж живопис. Тепер ніхто не намагався створити спокійне життєподібне зображення. Головною метою стало прагнення викликати яскравий емоційний відгук, шокувати публіку, оглушити її несподіваними контрастами, неймовірними зіставленнями. Фотографія, як гарантія об'єктивності, володіла силою переконання, а її зіставлення з документами, газетними заголовками і іншими свідченнями часу виражало сильну пропагандистську дію. Широке використання фотомонтаж знайшов в оформленні журналів і обкладинок книг, виконаних Джоном Хартфілдом, одним з лідерів берлінського дадаїзму. Він зробив великий внесок у розвиток цієї нової форми мистецтва, створивши свій унікальний художній метод і досконалу техніку. Монтажі Д. Хартфілда були більше класичними, в порівнянні з творами Хаусмана, менш злісними і вільними. Д. Хартфілд, як графік, втілював свої фотомонтажні роботи також за допомогою плакату. Цей вид графічного мистецтва постійно знаходиться в пошуку нових засобів вираження, тому

завжди актуальний. Його специфіка пов'язана з прямою і швидкою дією на глядача. Плакат сполучав в собі не лише художню, але і інформаційну, рекламну, агітаційну функцію, що було відповідним для пропаганди дадаїстських ідей. Одним з перших фотомонтажів Д. Хартфілда став плакат "Nach zehn Jahren: Väter und Söhne" ("Через 10 років: батьки і сини") 1924 року. Він є відправною точкою подальшої творчості дадаїста. Його слід розглядати як початок розвитку технічних і композиційних прийомів, політичних і філософських поглядів художника. Дослідник Третьяков пише, що перші дадаїстські фотомонтажі Д. Хартфілда відрізняються безпредметністю: фрагменти змонтовані не стільки по сенсу, скільки виходячи з естетичної спрямованості. Вони склалися з великої кількості дрібних деталей. Але надалі художня мова Д. Хартфілда робиться лаконічнішою і в той же час виразнішою [43].

Унікальна техніка монтажу використана Д. Хартфілдом в створенні агресивних і красномовних плакатів з політичними лідерами. Фотомонтаж "Der Sinn des Hitler grüßes" ("Сенс вітання Гітлера") 1932 року посиляє до поняття "Німецького вітання", яке в даному випадку трактується як характерна форма підкупу. Д. Хартфілд шукає різні зачіпки для характеристики особи Гітлера, як пожадливої, ненаситної, але при цьому залежної і нікчемної політичної фігурки. Різномасштабність фігур вказує на впливовість капіталіста. Художник відрізає спонсорів особу, тим самим робить з нього узагальнений символ німецького капіталу. "Якщо класик визнає і поважає матеріал як носій значення, авангардист бачить в нім лише порожній знак, якому тільки він здатний надати значення. Примітний портрет Гітлера на плакаті "Adolf der Übermensch-schluckt Goldundredet Blech" ("Адольф -надлюдина, ковтає золото і базикає нісенітниця") 1932 року, де він зображений у момент виголошування промови, його обличчя експресивно і рішуче. Для розкриття справжніх планів оратора Д. Хартфілд трактує його тіло як рентген.

Також, однією із найпоширеніших форм мистецтва в живописі дадаїстів був колаж. Технічний прийом формування твору із з'єднання шматочків різних матеріалів на плоскій основі був збагачений творчістю Ханни Хех. Вона доповнює техніку колажу принципами фотомонтажу і графіки. У техніці фотомонтажу працювали багато дадаїстів: Джон Хартфілд, Рауль Хаусман, Ріхард Хюльзенбек, Йоханнес Баадер. Х. Хех стала однією з перших застосовувати його в якості усвідомленої творчої практики. Вона експериментує з різними матеріалами і технікою, синтезуючи їх і створюючи, таким чином, свій унікальний художній стиль. На його формування вплинуло те, що дадаїстка вчилася декоративно-прикладному мистецтву, займалася рукоділлям і працювала у видавництві журналів. У творчості Х. Хех домінує декілька тем. Проблема жіночої ролі в сучасному суспільстві була близька для художниці. Вона була єдиною жінкою серед берлінських дадаїстів, що регулярно брала участь у виставках і перформенсах. Тема дії засобів масової інформації на свідомість людей була важливою для авторки. Х. Хех, працюючи в цій сфері, знала про можливість маніпуляції через журнальні ілюстрації і монтажі. Вона піднімала цю проблему в сюжетах своїх композицій, але також використовувала закони реклами дії своїх робіт на глядача. У дусі ліворадикального дадаїзму, вона виражає в творах своє ставлення до політики. Колаж "Staatshäupter" ("Глави держави"), виконаний у 1919-1920 роках, досить примітивний, але наочно демонструє принцип робіт художниці. Він складається з поєднання фрагментів фото двох німецьких політиків, розташованих в центрі аркуша, і газетних вирізок, що імітують море. Фон заповнений малюнками: метелики, квіти, кокетлива дівчина в капелюсі з парасолькою. Вони навмисно виконані примітивно, в дитячій манері. Ймовірно, цією роботою Х. Хех виразила своє ставлення до політичного марнослів'я і бездіяльності. Не випадково вибраний образ саме безтурботних політиків на курорті. Колаж виконаний після закінчення першої світової війни, тому сюжет відпочиваючих політиків в ситуації світового хаосу виглядає парадоксальним. Головний принцип

колажу – сатира. Художниця висміює зарозумілість політиків і дурість обивателів, які перебільшують важливість влади. Через сміх, проте, вона висловлює своє негативне відношення.

Підсумовуючи сказане, ми звертаємось до думки філософа П.Слотердайка, який виділяє два аспекти дадаїзму: клінічний і цинічний. З одного боку, рух дада іронічний і легковажний, з іншою – існує за рахунок прояву ненависті і агресії. Мистецтво – це система стосунків, існуючих в суспільстві конвенції. Мистецтво – це не арт-об'єкти, а деяка концептуальна матриця, що визначає механізми їх виробництва і споживання. Дадаїсти зрозуміли це одні з перших. Таким чином, теорія дадаїзму стала університетською, посівши своє місце в теорії сучасного мистецтва.

ВИСНОВКИ

Обрана тема дослідження є актуальною та несе в собі низку питань, що вимагають відповідей і сьогодні. Історія цивілізації будується на взаємопов'язаних між собою чинниках, що стосуються абсолютно всіх сфер життя. Тому, безумовно, розвиток мистецтва та культури напряму залежить від ряду інших, більш загальних факторів, таких як: історія, економіка, політика. Будь-яка культурно-історична епоха формувалася та розвивалася в умовах конкретних економічних та політичних моделей, що існували в той чи інший період історії. Це також мало прямий вплив на формування порядку денного у мистецькому середовищі, яке найгостріше реагує на будь-які зміни в соціальній атмосфері.

У ході дослідження ми звернулись до аналізу окремих історико - політичних процесів кінця XIX – початку XX століття, що, на нашу думку, вплинули на розвиток мистецтва. Ми з'ясували, що процеси індустріалізації торкнулися і сфери мистецтва. XIX століття характеризується прогресивними мистецькими ідеями та, перш за все, модернізмом. Під модернізмом (у широкому сенсі) розуміють загальну назву напрямів, що розвивалися в мистецтві і архітектурі кінця XIX – першої половини XX століття. Базуючись на виконаному аналізі, ми можемо стверджувати, що мистецтво розвивалося на рівні із суспільними, політичними та економічними сегментами життя людини. Мистецтво часів індустріалізації проявило себе у якості динамічної структури, яка відповідає на виклики епохи. Такі висновки ми можемо зробити на основі достатньо радикальної зміни в інструментарії митців та тематики творів. Індустріалізація вимагала відмову від усього обтяжуючого та застарілого, що помітно заважало суспільству прогресувати за багатьма показниками. Таким чином змінювалася філософська парадигма і у мистецтві, зважаючи на відмову від академічності і традицій, використання нових технік та форм, які не сприймалися представниками класичного мистецтва.

Характеризуючи сутність поняття «авангардне мистецтво», ми дійшли висновку, що науковий та технічний прогрес знайшов свій відклик у мистецтві, яке століттями існувало за суворими канонами. Ідеї всього прогресивного та сучасного надихали митців, які прагнули зазирнути у майбутнє та позбутися кайданів класичного мистецтва, яке було канонічним та обмеженим власними рамками. Саме у цей час і за цих умов з'являється поняття «авангард».

Нами були проаналізовані умови та чинники, за яких зародилися такі авангардні рухи як футуризм та дадаїзм. Футуризм претендував на побудову нового мистецтва – «мистецтва майбутнього», виступаючи під гаслом нігілістичного заперечення всього попереднього художнього досвіду. Серед людей мистецтва, футуристи стали своєрідними революціонерами, які намагалися змусити людей забути минуле, відсторонитися від колишніх ідеалів і правил, а замість цього з чистого аркуша створювати майбутнє.

У свою чергу, відмінність дадаїзму від інших авангардних рухів полягає в тому, що у нього немає програми. Це мистецтво спочатку було антипрограмним. Воно виступало проти будь-яких обмежень. Відсутність приписів зробила його гнучкою, універсальною, інтернаціональною художньою течією. Один з представників швейцарського дадаїзму Трістан Тцара пише у своєму маніфесті: «ДАДА виникла з прагнення до незалежності, з потреби не довіряти суспільству. Той, хто не з нами, то все одно вільний. Ми не визнаємо ніяких теорій. З нас вистачить академій, кубізму і футуризму: це лабораторії для нормальних ідей" [43].

Генеральним результатом дослідження став висновок щодо взаємопроникнення мистецької та політичної сфери. Це пояснюється прагненням політики естетизувати власні процеси, а митці намагаються висловитися стосовно подій пов'язаних із політичною діяльністю, засуджуючи, або виказуючи свою прихильність.

Таким чином, виходячи з усього вищеперерахованого, ми можемо зробити узагальнюючий висновок, що політика та мистецтво – це дві

категорії суспільного життя, які не просто існують паралельно, але й мають вплив один на одного, в залежності від поточної кон'юнктури. Нам вдалося з'ясувати, що мистецтво, не як явище, а як інструмент – часто виступає посередником та інтерпретатором політичних ідеологій. Так само і політика запозичує з мистецтва художньо – образний інструментарій задля передачі ним завуальованих або відкритих політичних меседжів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Angolia, John. For Führer and Fatherland: Political & Civil Awards of the Third Reich / 1. Angolia, John., 1989, p.21
2. Пропаганда в Третьем рейхе [Электронный ресурс] // Историк – общественно-политический журнал – Режим доступа: <http://www.historicus.ru/propaganda/>. – Название с экрана.
3. Так говорил Геббельс. Так избранные речи и статьи министра пропаганды и просвещения Третьего рейха. //URL:<http://hedrook.vho.org/goebbels/index.htm> (дата звернення: 13.04.2020)
4. главн. ред. А. М. Прохоров. Большая советская энциклопедия / главн. ред. А. М. Прохоров., 1969. – 326 с.
5. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б)"О перестройке литературно-художественных организаций" 23 апреля 1932 г. СТР 172. № 97. п. 21 — Организационные вопросы в литературе и искусстве (ПБ от 8.III.1932 г., пр. № 91, п. 50/18) (тт. Каганович. Авербах. Панферов)
6. Г. С. Мельник .Психологические процессы и эффекты.; С.-Петербург. гос. ун-т. - СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. - 159 с.
7. URL: <https://discoursfrontend.netlify.app/articles/theory/iskusstvo-politika-i-informatsiya-v-potoke-borisa-groysa> (дата звернення: 15.04.2020)
8. Кошелев В. С. Всемирная история Нового времени XIX - нач. XX в / В. С. Кошелев, И. В. Оржеховский, В. И. Сеница., 1998. – 436 с.
9. Кривонос А. Бюлов Бернхард Генрих Мартин // Українська дипломатична енциклопедія: у 2-х т. — К: Знання України, 2004 — Т.1 — 760 с.
10. Валіцький А.В. полоні консервативної утопії. К., 1998, – 312 с.
11. Людвиг фон Мизес. Либерализм. – Челябинск: Социум, 2014. – 304 с.
12. Багмут Й. А.: Українські Переклади «Капіталу» К. Маркса. Мовознавство 1967, – 658 с.

13. Первая мировая война. Энциклопедический словарь. М.: Издательство «Весь Мир», 2014. — 481 с.
14. URL: [Genuki.org.uk Lincolnshire School Resources](http://Genuki.org.uk/Lincolnshire_School_Resources) (дата звернення 20.04.2020)
15. Кошелев В. С. Всемирная история Нового времени XIX - нач. XX в / В. С. Кошелев, И. В. Оржеховский, В. И. Саница., 1998. – 436 с.
16. URL:https://pidruchniki.com/14131112/literatura/ponyattya_modernizmu_te_chiyyi_modernizmu_yihnya_harakteristika(дата звернення 20.04.2020)
17. Topchiiev O. H. *Osnovy suspilnoi heohrafii* [Foundations of social geography] / O. H. Topchiiev. – Odessa: Astroprynt, 2001. – 560 с.
18. *Saint-Simon H. de. Opinions litteraires, philosophiques et industrielles.* — P., 1825.
19. *Egbert D. The idea of «Avant-garde» in Art and Politics // The American Historical Review.* — Vol. LXXIII. — P. 343.
20. Акимова Г. М. Сборник «Художники 20 века» / Г. М. Акимова., 1974. – 156 с.
21. URL:<https://ukrlit.net/info/criticism/expressionism.html> (дата звернення: 20.04.2020)
22. Казимир Малевич. Собрание сочинений в пяти томах. Т.2, 1998 – 323 с.
23. Manifesto du Futurisme, Le Figaro 1909/02/20 (Numéro 51). Gallica, Bibliothèque nationale de France
24. Вітик І.Р., Туренко О. - До питання визначення “фашизму”, с.14
25. Tonini P. *I manifesti del futurismo italiano: catalogo dei manifesti, proclami e lanci pubblicitari stampati su volantini, opuscoli e riviste (1909-1945).* Gussago: Edizione Dell'Arengario, 2011. - 127 p.
26. Лзарева Е. Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма / Е. Лзарева., 2013. – 353 с.
27. URL:<http://rusavangard.ru/online/history/futurizm> (дата звернення: 21.04.2020)

28. Алексей Елисеевич Кручёных (1886—1968). Русские советские писатели, поэты: Библиографический указатель. Т. II. М.: Книжная палата, 1988. – 459 с.
29. Сухопаров С. Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарии / С. Сухопаров // Алексей Кручёных в свидетельствах современников / С. Сухопаров. – Мюнхен, 1994. – 344 с.
30. [URL:https://451l.net/konstantin_kedrov/kruche_kruchenykh](https://451l.net/konstantin_kedrov/kruche_kruchenykh) (20.04.2020)
31. Гомбрих Э. История искусства: Учебное пособие. / Ред. Н. А. Борисовская; пер. с англ. В. А. Крючкова, М. И. Майская. — М.: АСТ, 2008. – 400 с.
32. Дмитриева Н. Пикассо: Очерки. — М.: Наука, 2011. — 200 с.
33. Алпатов М. В. Матисс: Очерки. — М.: Искусство, 2009. – 260 с.
34. Лабінський М. Г. Бурлюк Давид Давидович // Митці України / М. Г. Лабінський, В. С. Мурза., 1992. – 92 с. – (Українська енциклопедія).
35. Я сам (В. Маяковский «Отрывки из автобиографической прозы», 1922, 1928 – в сокращении)
- 36.. Крючков В.П. Русская поэзия XX века: Очерки поэтики. Саратов, 2002. – 41 с.
37. Баснер Е. Русский футуризм и Давид Бурлюк, «отец русского футуризма» / Е. Баснер, О. Шихрева. – СПб, 2000. – 239 с.
38. Сироткин Н.С. Эстетика авангарда: футуризм, экспрессионизм, дадаизм. // Вестник Челябинского университета. 1999. №2. С.119-128.
39. Бычков В. Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М., Издательство МБА, 2010. – 656 с.
40. Рихтер Х. Дада. Искусство и антиискусство. М., 2014. – 156 с.
41. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. М., 2009. – 15 с.
42. Шаршун С. «Дадаизм» (компиляция). Берлин: Европа Гомеопат, 1922. – 556 с.
43. Сануйе М. Дада в Париже. — М.: Ладомир, 1999. — 638 с.

ДОДАТКИ

Додаток А. Вірш Олексія Кручоних «Дир бул шир», «Заумная гніга»

1) Дыр бул шыл
убеш щур
скуп
вы со бу
р л эз

2) щюсель бюзи нябе
кхточ в сирмо тоцилк
шунды пунды

ени вони
се и тся,

харлами вою сапульную
процедай
маленькая пу

йьып чорток зьв
гвоздей ри гиншдрв
пеплем нюхиой

допинг
аки рчий
рюмка коньяку

Додаток Б. Репродукції картин Давида Бурлюка

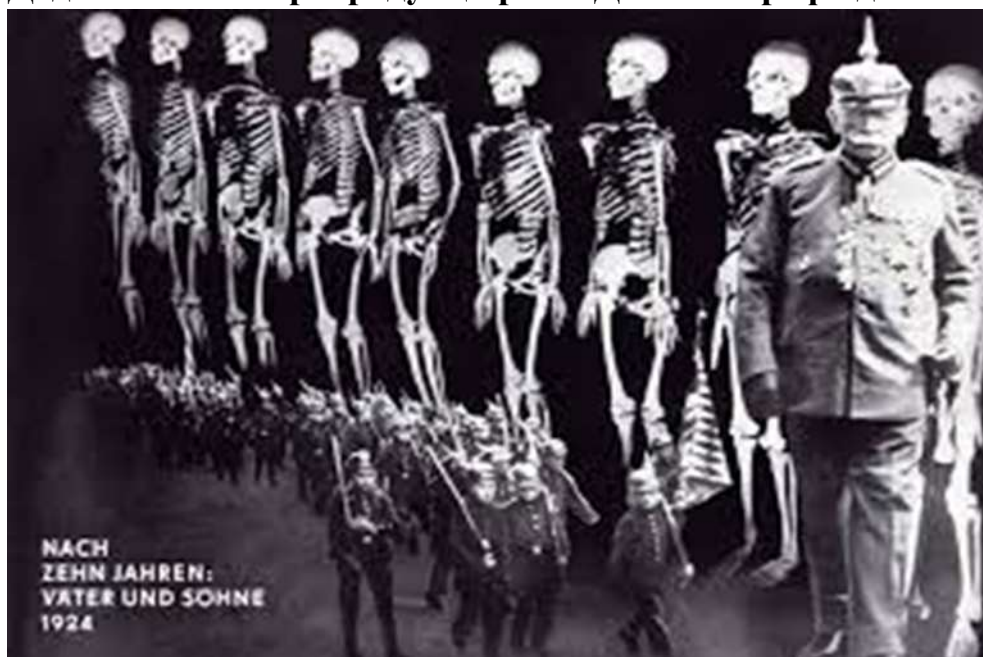


Давид Давидович Бурлюк. «Чёрная лошадь»



Давид Давидович Бурлюк. Мост. Пейзаж с четырех точек зрения

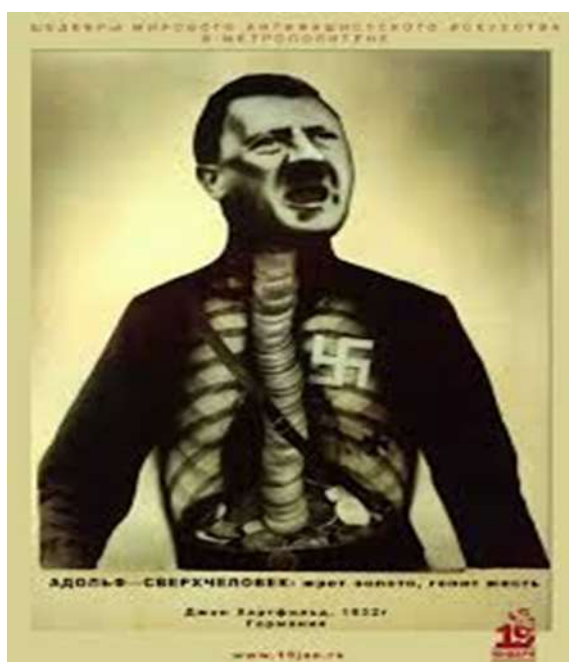
Додаток В. Фоторепродукції робіт Джона Хартфілда та Ханни Хьох



Джон Хартфілд. Nachv zehn Jahren: Väter und Söhne(Через 10 лет: батьки та сини 1920)



Джон Хартфілд. Der Sinn des Hitler grüßes(Сенс привітання Гітлера). 1932.



Джон Хартфилд. Adolfer Übermensch-schluckt Goldundredet Blech (Адольф – надлюдина, ковтає золото та верзе нісенітниці) 1932.



Ханна Хьох. Staatshäupter(Глави держави). 1919-1920