

УДК [82.02:7.037]: 821(100)'06.09

Колошук Н. Г.,
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки,
м. Луцьк, Україна

Koloshuk N. G.,
the Lesya Ukrainka East European National University, Lutsk, Ukraine

Термін “авангард” в історії літератури ХХ століття

The term "avant-garde" in the history of literature of the twentieth century

Анотація: Модернізм – та культура, що прагне бути новою, «сучасною» і втілювати цю сучасність; тенденції, втілені в діяльності модерних напрямків та угруповань, притаманні багатьом митцям-новаторам епохи модерну, що прийшла на зміну реалістично-позитивістській добі ХІХ століття. Авангард – ультрасучасний, революційний вияв культури, що створює проекти її майбутнього й заради цього майбутнього заперечує не лише все традиційне, але й «наявний масив» культури загалом. Кожній мистецькій епосі притаманний свій авангард – мистецький рух бунту й оновлення, спрямований на подолання внутрішньої кризи, спричиненої нав'язуванням певних ідеологічних догм, естетичних канонів та обмежень від реципієнтів і традиції.

Ключові слова: модерн, модернізм, авангард, авангардизм, література ХХ століття.

Resume: Modernism is a culture that seeks to be new, "modern" and embody this modernity. Tendencies, embodied in the activities of modern trends and groups, are characteristic of many artists-innovators of the modernist era, which replaced the realist-positivist era of the nineteenth century. The avant-garde is a state-of-the-art,

revolutionary manifestation of culture that creates projects for its future and, for the sake of this future, denies not only all the traditional but also the "existing array" of culture in general. Each art era has its own vanguard – an artistic movement of rebellion and renewal aimed at overcoming the internal crisis caused by the imposition of certain ideological dogmas, aesthetic canons and restrictions from recipients and tradition.

Key words: modernity, modernism, avant-garde, vanguard / vanguardism, twentieth-century literature.

Постановка проблеми. Завдяки своєму загальному характерові терміни «модерн» / «модернізм» та «авангард» / «авангардизм» – настільки ж зручні, наскільки й розмиті. Вони стали розхожими ярликами, за якими не завжди стоїть чітко визначений зміст. Дослідники давно підкреслюють їхню нетотожність, однак в українських літературознавчих підручниках та довідниках (особливо шкільних) їх часто плутають або вживають як взаємозамінні. Невизначеність закріпилася через те, що в радянський час поняття були дискредитовані, заідеологізовані, адже їх вживали на позначення «буржуазної», чужої культури, а в пострадянський час настільки поспішно «реабілітували», що подекуди просто «поміняли знаки» – те, що було чужим і ворожим, стало привабливим. До того ж у радянському літературознавстві 1960-1980-х років від модернізму механічно відмежовувалися декаданс і властива йому стилістика, не враховувалися складні динамічні процеси перехідної доби декадансу (порубіжжя XIX-XX століть), в якій формувався модернізм, взаємодіючи з іншими сучасними йому напрямками культури (наприклад, натуралізмом).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні видання, в яких вживаються або й аналізуються названі терміни, недоцільно зводити під однією рубрикою: вони численні, різнорідні та різноякісні. Однак показова тенденція серед українських науковців проявляється у плутанині та змішуванні понять, які необхідно розрізняти, чітко означувати та логічно співвідносити.

Характерний приклад бачимо в «Літературознавчій енциклопедії» Юрія Коваліва: «Авангард... – жанрово-стильова якість літературно мистецького явища... на межі традиції і новаторських пошуків... <...> Авангардизм... – потужний антитрадиційний **напря́м** літератури й мистецтва ХХ ст., пов'язаний із руйнуванням звичних художніх форм та канонів. Складався з багатьох стильових течій...» [6, с. 13-14; виділення моє – Н. К.]. Незрозуміло, до чого тут «жанрово-стильова якість» і «напря́м», з якими означені поняття співвіднесені як видові (вужчі) з родовими (ширшими), і як вони пов'язані між собою.

Ціль статті (постановка завдання). Завдання нашої розвідки – розмежувати поняття «модерн» / «модернізм» та «авангард» / «авангардизм»; визначити авангард як спрямування мистецького руху до радикального оновлення традицій і канонів. Показати підстави для таких визначень, спираючись на приклади з літературно-мистецької історії ХХ століття.

Виклад основного матеріалу.

I. Співвідношення понять «модерн» / «модернізм» та «авангард» / «авангардизм». Огляд еволюції авангарду

Найзагальніші значення вказаних понять можна сформулювати таким чином: **модернізм** – та культура, що прагне бути новою, «сучасною» і втілювати цю сучасність; тенденції, втілені в діяльності модерних напрямків та угруповань, притаманні багатьом митцям-новаторам епохи **модерну**, що прийшла на зміну реалістично-позитивістській добі ХІХ століття (однак модерна епоха вмещала не лише модернізм, а й реалізм, який продовжував розвиватися); **авангард** – ультрасучасний, революційний вияв культури, що створює проекти її майбутнього й заради цього майбутнього заперечує не лише все традиційне, але й «наявний масив» культури загалом.

На ці значення напластувалося чимало інших смислів, відмінних в окремих національних контекстах. Наприклад, у Латинській Америці терміном «модернізм» позначають явища, котрі європейці звикли називати символізмом та декадансом.

Модернізм ніколи не існував як єдиний рух чи напрям із єдиним, спільним для всіх національних культур та регіонів набором ознак. Цим терміном умовно позначають культурну ситуацію, котра склалася відповідно до того, як західна культура усвідомила свою причетність до катаклізмів ХХ ст. і під його знаком переосмислювала минуле та шукала шляхи до майбутнього. Отже, модернізм – загальна культурологічна характеристика усього мистецтва кінця ХІХ та майже цілого ХХ ст. (принаймні першої його половини) як комплексу напрямів, течій, рухів, ідей культури. Вони й визначають обличчя **модерної епохи**, що охоплює кілька періодів від 1860-1870-х рр. упродовж століття до так званого постмодернізму (точніше – епохи **постмодерну**, оскільки термін «постмодернізм» доцільніше вживати на позначення одного з її напрямів, оскільки вона теж не гомогенна) – останньої третини ХХ ст. Модернові (тобто модерній епосі) належать не лише символізм чи імпресіонізм, але й натуралізм, впливовий і в часи Еміля Золя, і кілька десятиліть потому, зокрема у США – саме на початку ХХ століття. Кожній із цих епох (очевидно, й усім попереднім, але ця закономірність ще потребує конкретних досліджень, які виходять за рамки нашої розвідки) притаманний свій **авангард** – мистецький рух бунту й оновлення, спрямований на подолання внутрішньої кризи, спричиненої нав'язуванням певних ідеологічних догм, естетичних канонів та обмежень від реципієнтів і традиції.

Кульмінацією літературного модернізму на Заході часто вважають так званий «високий модернізм» – період від кінця 1900-х рр. та два міжвоєнних десятиліття, коли з'явилися проза Марселя Пруста, Франца Кафки, Джеймса Джойса, Вірджинії Вульф, поезія Гійома Аполлінера, Томаса Стернза Еліота, Езри Павнда, лірика і драматургія експресіоністів та Бертольда Брехта, широко розгорнувся сюрреалістський рух тощо. Саме в цей період найактивніше заявив про себе й авангард, до якого причетні більшість названих митців. Однак далеко не всі їхні не менш талановиті й відомі сучасники були авангардистами. Отож визначення авангарду може бути одним з інструментів диференціації напрямів модернізму та розуміння його складної історичної еволюції (від

символізму до постмодернізму). Модернізм передує авангардові, до того ж він ширший в усіх сенсах. Модернізм увібрав метаморфози західної культурної свідомості, не заперечуючи цілої культури минулого. Авангард як «найсучасніший», найбільш войовничий загін митців епохи модерну прагнув залишити все старе позаду, відмовитися від тяжіння культурної спадщини назавжди й безповоротно.

Загалом для будь-яких проявів авангарду притаманні три ознаки: 1) нігілістичне заперечення культури; 2) пошуки радикально нової художньої форми, експериментаторство; 3) претензії на елітарність мистецтва та епатажна поведінка митців. Показово, що всі три ознаки проявляються в життєдіяльності художника-авангардиста одночасно, цілеспрямовано, свідомо, однак дуже мало відомих авангардистів демонстрували їх у своїй творчості повсякчас, послідовно й незмінно. Більшість починають з авангардних експериментів та заяв у молодості, а потім стають більш поміркованими чи консервативними (наприклад, Т. С. Еліот). В авангарді важливою є поведінкова складова – «акційність» (тобто проведення різноманітних акцій, проголошення маніфестів, програм, декларацій), немислима без скандалів та епатажу. Здебільшого авангард виступає як політизований, згуртований рух, із ним пов'язані не лише зміни поетикальних форм, а й заклики до соціальних революцій, до війн та бунтів.

Модернізм та авангард були близькі неприйняттям суспільства й культури – таких, якими вони поставали на зламі XIX-XX століть. Однак у модерністів це могло вилитися у пасеїзм [від фр. *passé* – минуле] – тугу за «золотим віком», за етичним ідеалом (наприклад, пасеїзм виявився в англійських модерністів – поетів-георгіанців, частково в німецьких експресіоністів тощо). Із цього джерела походить культуртрегерство модерністів, а також авангардистський інтерес до «підпілля» народної та низової / масової культури. Модернізм – явище передусім естетичне – не стільки бунт проти традиційної культури, скільки внутрішня її трансформація, він міг бути навіть естетично консервативним (яскравий приклад – діяльність українських «неокласиків» у

1920-ті рр.). Приймаючи основні цінності традиційного мистецтва, він здебільшого був аполітичним, займався оновленням художніх засобів у вирішенні так званих вічних мистецьких завдань, тяжів до синкретизму творчості.

Авангард же проголошував бунт проти будь-яких традицій, щодо культури минулого він був програмово нігілістичний, а щодо політики – виразно ангажований. Авангардизм постійно шукав нових засобів, оновлюючи сам предмет мистецтва. Він прагнув стати філософією щойно народженого буття, революційно спрямованого в майбутнє, – буття принципово нового, експериментального, профанного (протилежного освяченому традицією). Його показові прикмети – урбаністичні проєкти, конструктивізм, одержимість технікою та науковими відкриттями [див.: 1; 2; 4; 5; 6, с. 13-15].

Співвідношення понять модернізм – авангард супроводжує всю історію культури ХХ ст. і повсякчас пов'язане з конфліктом традицій та революційних новацій. Дослідники вказують на хвилеподібний рух протистояння авангарду з традиціями: нігілістична хвиля високо піднімається у кризові періоди суспільного життя і через деякий час незмінно спадає. Перший такий період – на початку ХХ століття – передвоєння, війна та повоєнне десятиліття. За цей час проявили себе найбільш яскраві явища авангарду – італійський футуризм, космополітичний дадаїзм, французький сюрреалізм, іспансько-латиноамериканський креасьонізм та ультраїзм. Навіть якщо починалися вони в національному культурному масштабі, то згодом неминуче виливалися у світовий простір. Другий період авангарду – після Другої світової війни, теж не скрізь одночасно.

II. Авангард у першій половині ХХ століття

Якщо витoki модернізму лежать у культурі кінця ХІХ ст. (модернізм починався з різноманітних модифікацій символізму – від імпресіонізму до неоромантизму), то першим істинно авангардистським рухом, котрий протиставив себе символізові та всій культурі, був футуризм, що визначився в кінці 1900-х рр. Він виявився найбільш структурно оформленим та

задекларованим напрямом завдяки лідерові – італійському митцеві Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944). Перший маніфест, автором якого був Марінетті, – «Установчий маніфест футуризму» – з'явився 20 лютого 1909 року в Парижі, у газеті «Фігаро», створений під впливом модних ніцшеанських ідей та інших віянь, що «витали в повітрі» тодішньої культурної столиці світу. Тільки Париж міг узаконити нову авангардну течію. Однак у самій Франції маніфест не помітили, на відміну від Італії, де його поява в італійському перекладі була сприйнята як вибух бомби. Марінетті повставав проти «пасеїстичних» цінностей, прославляв динаміку сучасного життя, а також необхідне для її нагнітання насильство, кульмінацією котрого має бути війна («...нема шедевра, що не був би сповнений агресії»; «Мистецтво може бути лише насильством, жорстокістю та несправедливістю»). Незабаром активними учасниками руху стала група художників, з якими Марінетті об'єднався в 1910 р. Усі разом вони опублікували «Технічний маніфест футуристичного живопису» та інші численні маніфести [див.:4; 5; 8, с. 158-168, 540-541].

Завдяки маніфестам футуристи поширювали лозунги «тотального мистецтва», покликаною підкорити собі всі види творчості. Та передусім заявили про свій «іконоборчий» пафос: «Ми хочемо звільнити Італію від гангрені професорів, археологів, ораторів та антикварів» [5, с. 54] (не випадково футуризм проявив себе найактивніше у країнах із давньою культурною традицією, якій був притаманний консерватизм: в Італії, Росії, Польщі, Україні). Нігілістичні тези новітнього варварства були розвинуті в другому футуристському маніфесті – «Знищимо місячне сяйво» (1909), де дискредитувалася імпресіоністська та символістська чуттєвість, висміювалася епігонська поетична образність. Захоплення урбанізмом, найновішими науковими та технічними відкриттями (напр. електрика), авіацією відбилося в поетичних книгах «Електричні ляльки» (1909) та «Моноплан Папи» (1913) Марінетті, «Електричні вірші» (1911) Коррадо Говоні (1884-1965) та «Аероплани» Паоло Буцці (1874-1956) тощо. У 1912 році було видано

антологію «Поети-футуристи» (“I poeti futuristi”), де представлено ці нові поетичні імена (Говоні, Палаццескі, Буцці) [див.: 4; 5].

На той час у європейську культуру вже міцно увійшла тема насильства – Європа жила під вибухи анархістських бомб, невпинно наближалася світова війна. Ніцшеанське розуміння війни як «гігієни світу» наклало свій відбиток на маніфести футуризму та творчість Марінетті. Очевидним у них є вплив «Міркувань про насильство» (“Réflexions sur la violence”, 1908) французького філософа й соціолога, теоретика анархізму Жоржа Сореля (1847-1922), сповнених гострих критичних стріл на адресу декадентського «аполонізму», «односторонньої раціональності культури» з її культом музеїв; та вплив книги італійського журналіста, філософа й письменника Джованні Папіні (1881-1956) «Сутінки філософів» (“Il crepuscolo dei filosofi”, 1906), де в ім’я життєвого пориву відкидалася вся традиція філософської думки, у тому числі й Ніцше – автор вимагав «повного перевороту, Бурі й натиску в царині ідей, 1793-го року в царині мислі» [цит. за: 5, с. 53].

Уперше зазначені в маніфестах 1909 р. естетичні засади – вільне письмо, не скуте владою розуму, вимоги «знищити Я в літературі», відмовитися від психологізму – знайшли продовження у формальних новаціях, декларованих численними «технічними» маніфестами італійських футуристів, які стосувалися різних мистецтв – театру, драматургії, літератури тощо. Експериментальні пошуки в царині слова розвивалися у двох площинах: візуальній – відмова від правил синтаксису, пунктуації, типографіки (приклад – збірка «Звільнення слова у футуризмі», 1919) та фонетичній – використання звуконаслідування (напр. для опису битви чи роботи мотора).

Особлива увага футуристів була спрямована на публіку / реципієнтів. У «Маніфесті драматургів-футуристів» (1911) Марінетті писав про свій страх «перед миттєвим успіхом» і про «солодке бажання бути освистаним», а водночас «вирвати душу глядача з повсякденної реальності, привести її у... стан інтелектуального сп’яніння» [цит. за: 5, с. 54].

Із початком війни посилюються політичні амбіції італійських футуристів. У 1915 р. Марінетті пропонує синтез своїх ідей у маніфесті «Війна – єдина гігієна світу» (“Guerra, sola igiene del mondo”). Цілком згідно зі своїми заявами Марінетті пішов добровольцем на фронт, а пізніше, у 1922-1924 рр., підтримав фашистів, хоча й не відмовився від суто поетичних експериментів (збірка «Аеропоезія», 1931). Об’єднання футуристів із фашистами було передбачуваним: Марінетті схилився перед Беніто Муссоліні і згодом навіть дружив із ним. Ще в маніфесті 1911 р. Марінетті заявив, що «слово Італія треба ставити куди вище, ніж слово свобода» [цит. за: 5, с. 55]. Часто звучали в його писаннях і вислови проти європейського лібералізму. Парадоксально, однак, що саме з початком війни італійський футуризм припинив своє існування як єдиний організований рух.

Маніфести та творчість італійських футуристів попередили новації майже всіх рухів поетичного авангарду у ХХ ст. Їхні знахідки – неологізми, гра слів, вільні асоціації, мовні експерименти, «розірваний» синтаксис, відмова від упорядкованого уявлення про авторське «я» – неодноразово наслідувалися. Однак вплив футуристського руху – це передусім ефект маніфестів, а не значних художніх творів, надалі він очевидний у діяльності європейських експресіоністів, дадаїстів, сюрреалістів, американських імажистів та вортицистів, угруповань російського авангарду («будетляни», «Центрифуга», конструктивісти, лефівці тощо), креасьоністів та ультраїстів в Іспанії та в Латинській Америці. Вплив футуризму відчутний у творчості багатьох видатних європейських та американських митців: предтечі сюрреалізму Гійома Аполлінера (збірки «Алкоголі» 1913 та «Каліграми» 1918 рр.), кубістів Макса Жакоба та П’єра Реверді, німецьких експресіоністів Августа Штрамма та Ганса Арпа, португальського поета Фернандо Пессоа, американських апологетів авангарду – «вортициста» Езри Павнда та «футуриста» Едварда Каммінгса тощо [див: 5, с. 55-62].

Італійський футуризм вийшов далеко за межі Італії і став першим у цілій Європі оформленим авангардним рухом. Головні заслуги футуристів –

трансформація естетичного поділу мистецтва на «високе» й «низьке», реформа глядацького сприйняття сценічної дії, реформа сценічного простору тощо. Значною мірою нові засади, запроваджені футуристами, вплинули на багатьох сучасників, навіть далеких від них – наприклад на Луїджі Піранделло (як драматурга), пізніше на Хорхе Луїса Борхеса (як поета) та ін.

Чи не найпотужніший вияв авангарду у ХХ столітті тривав у розвитку такого складного й суперечливого у трактуванні мистецтвознавців явища, як **абстракціонізм** (від франц. *abstractionisme* < лат. *abstractio* – віддалення), або абстрактне мистецтво, безпредметне мистецтво, конфігуративне мистецтво – напрям (на думку деяких теоретиків – стильова течія) авангардного мистецтва, що формувався від початку ХХ ст., так і не ставши цілісним та однозначно визнаним феноменом. Переважно поняття «абстракціонізм» використовується як загальна назва ряду течій в образотворчому мистецтві упродовж ХХ ст., представники яких відмовлялися від предметності й конкретики зображення, відкидали відтворення форм об'єктивної дійсності, тобто заперечували аристотелівську міметичну концепцію мистецтва як наслідування природи. Вони вважали таке абстрагування шляхом до глибшого художнього осягнення онтологічної та екзистенційної сутності буття. Упродовж минулого століття абстракціонізм поширився майже на всі види мистецтва – архітектуру, дизайн, музику, театр, літературу [див.: 1; 2; 10].

Філософська основа абстракціонізму полягала в утвердженні позапредметного творчого мислення, у відході від натуралістичного зображення та прагненні до «чистого» вираження / самовираження митця через геометричні форми й об'єми, лінії, кольорові плями, звуки та їхні довільні сполуки, яким надавалося самостійне значення. У ширшому значенні абстракціонізм – найпоказовіший вияв авангардного мистецтва, що передбачає виключення раціонально сприйнятого ідейного змісту та предметної образної форми й заперечує зв'язок із видимою реальністю. Як будь-який авангардизм, абстракціонізм поєднує три радикальні кроки у зміні системи «автор – текст / твір – реципієнт»: а) нігілістичне заперечення класичних традицій мистецтва

через їхню нібито вичерпаність; б) формальні експерименти у діяльності митця; в) епатаж у його стосунках із реципієнтами / публікою. Однак від інших авангардних проявів мистецтва абстракціонізм відрізняється тим, наскільки несподіваної форми він здебільшого набував, приєднуючись чи відділяючись від інших модерних течій та напрямків (фовізму, примітивізму, кубізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму тощо), заявляючи про себе під різними іменами, які вигадували його представники або критики: супрематизм (К. Малевич), неопластицизм (П. Мондріан), променізм / лучизм (М. Ларіонов та Н. Гончарова), конструктивізм (В. Татлін), ташизм (М. Сейфор) тощо. Через те тяглість у розвитку абстракціонізму важко простежити.

Виникнення та розвиток абстрактного мистецтва пов'язані з духовними ідеями, котрі хвилювали уми європейців на межі ХІХ – початку ХХ століття. Захоплення метафізичними й утопічними теоріями охопило як філософів, так і живописців, літераторів, музикантів. Прагнення висловити невимовне, передати відчуття єдності людської душі і всесвіту, космосу привело художників до пошуку нової, нетрадиційної образотворчої мови, сповненої для них глибокого сенсу [див.: 1; 2; 10].

Попередниками абстракціонізму або тісно пов'язаними з ним були авангардистські течії й угруповання в образотворчому мистецтві, які заявили про себе на зламі ХІХ-ХХ ст. та в першій третині ХХ ст.; чимало їхніх adeptів тяжіли до авангардистських шукань: фовісти, кубісти, експресіоністи, футуристи, дадаїсти, сюрреалісти, представники умовно означеної «паризької школи», російських угруповань «Бубновий валет» та «Ослячий хвіст», німецького Баугаузу, радянського конструктивізму тощо. По суті, абстрактне мистецтво – це не просто художня творчість, а багатогранна ідея авангардистської творчості, яка втілюється в реальність неповторними засобами. Кожен напрям мистецтва виявляє єдність світосприймання, естетичних поглядів та шляхів відображення дійсності, вибраних митцями. Безпредметна творчість, котра здавна існувала як орнамент чи нонфініто, у

новітній історії оформилася в особливу естетичну програму, яку й було названо абстракціонізмом [див.: там само].

Не існує єдиної думки про початок абстракціонізму та про його основоположників. Троє найвідоміших художників, які починали шлях до абстракції як неминучого й необхідного, на їхню думку, кроку відречення від предметності / фігуративності, – це Василь Кандінський, Казимир Малевич та Пітер Мондріан. Якщо все-таки узагальнити історію абстракціоністських ідей і вести мову про абстракціонізм як напрям, то його початок – у європейських скульптурі та малярстві 1910-1920-х рр., а після Другої світової війни він перемістився в Північну Америку. Наступна хвиля абстракціонізму піднялася на пострадянських теренах після розвалу Союзу. Найбільшу популярність абстракціонізм отримав в епоху високого модернізму (1910-1940 рр.) як відхід від «несправжнього», «ілюзорного» за допомогою «чистих» геометричних форм, через які, вважали його творці, можна побачити й виразити все на світі [див.: там само].

У період від 1900-х рр. до середини ХХ ст. в розвитку абстракціонізму одна за одною змінювалися численні течії, представлені переважно експериментами в царині малярства та скульптури: абстрактний імпресіонізм, лучизм (від рос. «луч», франц. районізм від гауон – «промінь»), супрематизм, орфізм, неопластицизм, ташизм та нюажизм тощо. Активну участь у формуванні та втіленні абстракціоністських ідей брали представники космополітичних мистецьких осередків у культурних центрах Європи (передусім у Парижі), серед них і українці або з українських теренів – Казимир Малевич (1878-1935), Олександр Богомазов (1880-1930), Олександра Екстер (1882-1949), Володимир Татлін (1885-1953), Олександр Архипенко (1887-1964).

Доля абстрактного мистецтва в післяреволюційній Росії та окупованих землях, як відомо, склалася трагічно. Після революції 1917 р. В. Кандінський – ультралівий художник, який прагнув заснувати нове, революційне мистецтво на ідеалістично-релігійних засадах, – не знайшов підтримки на батьківщині і невдовзі емігрував. Вільнодумні художники заважали радянській владі;

вибравши наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років курс на керований, тематично контрольований «соцреалізм», вона оголосила абстракціонізм ворожим «буржуазним» напрямом. На той час багато авангардистів з України й Росії емігрували в інші країни, більшість об'єднань розпалися, чимало митців було знищено репресіями.

Основне протиріччя, яке намагалися вирішити своєю творчістю американські митці-абстракціоністи, починаючи від 1940-х років, – усунути дихотомію (роз'єднання) тіла і духу. Саме вона (принаймні на думку покоління, чия молодість припала на роки Другої світової війни) привела до жахливих наслідків, до агресії заради тоталітарної ідеї (у тоталітарній Німеччині та СРСР). Масові знищення людей у концтаборах і внаслідок воєнних дій відбулися як вислід ідейного фанатизму, результат роз'єднання тіла й духу. Розчарування в цінностях цивілізації підштовхнули митців до пошуку інших, безконфліктних форм людського існування. Художники зацікавилися африканською культурою, здобутками індіанських племен та східною традицією дзен-буддизму. Традиційне реалістичне мистецтво, котре стверджує існування реального світу (з його війнами, воєнною промисловістю, арміями тощо), у нових художників асоціювалося з брехнею, тоді як найбільш чесним уявлялося абстрактне, безпредметне зображення. Як заявили Барнет Ньюмен, Марк Ротко та Адольф Готтліб у 1943 р., їм хотілося «заново затвердити площину картини». Вони виступали «за пласкі форми, тому що вони руйнують ілюзію і відкривають істину» [див.: 1; 2; 10].

Найближчим до літератури виявом абстракціонізму в першій половині ХХ ст. став **конструктивізм** (від лат. constructio – побудова). Він зародився в образотворчому мистецтві й архітектурі у 1920-х – першій половині 1930 рр. в СРСР (деякі мистецтвознавці називають «винахідником» конструктивізму В. Татліна). Подеколи конструктивізм розглядають як складову так званого інтернаціонального стилю в радянському мистецтві. Найвідоміший представник конструктивізму в архітектурі – швейцарсько-французький

архітектор-авангардист Ле Корбюзьє (Le Corbusier; справжнє ім'я – Шарль-Едуар Жаннере-Грі, 1887-1965).

Більшість тих, хто мав стосунок до конструктивізму, були прибічниками утилітаризму, тобто так званого «виробничого мистецтва», про яке особливо багато говорили в СРСР у роки перших п'ятирічок. Партійні ідеологи закликали митців свідомо створювати «корисні речі» на противагу «буржуазному» мистецтву. А митці мріяли про нову гармонійну людину, яка користуватиметься зручними речами в побуті «комуністичного майбутнього». Ішлося про утопічне злиття міста й села, перетворення природи й т. п. «Виробниче мистецтво» було лише концепцією, однак термін «конструктивізм» з'явився саме в середовищі його ідеологів, де постійно лунали терміни «конструкція», «конструктивний», «конструювання простору» і т. п. Величезний вплив на формування нового стилю мали футуризм, супрематизм, пуризм та інші модерні попередники.

III. Авангард у другій половині ХХ століття

Прикладів повоєнного авангардизму в історії літератури різних країн Заходу теж чимало. Показова закономірність: чим далі суспільство певної країни / регіону відходило від тоталітарної дійсності, тим швидше і яскравіше проявлялася авангардистська тенденція після Другої світової війни. І навпаки: у посттоталітарних суспільствах (повоєнна Італія, країни СРСР, починаючи з періоду «відлиги», Польща) очевидними є тенденції **неореалізму** – як потреба звільнитися від тоталітарних міфів через «правдиве зображення дійсності». Але згодом настає черга авангардистських шукань та формальних експериментів.

Після перемоги антигітлерівської коаліції над нацизмом внутрішні протиріччя в західних країнах скоро призвели до нової суспільної кризи – її піком стала так звана «молодіжна революція» 1968 року, котра проявилася як хвиля масових демонстрацій та інших акцій протесту (у тому числі й екстремістських) передусім серед студентства та молоді. Ці події стали переломними у повоєнному житті цілого світу, оскільки поставили під сумнів міцність завоювань буржуазної демократії, у черговий раз загострили воєнне

протистояння в «холодній війні» та ідеологічне протистояння двох суспільно-політичних систем – капіталізму й соціалізму. Авангардизм, як правило, декларує аполітичну позицію в суспільному житті, однак із цією кризою опосередковано пов'язані потужні авангардні явища – французькі театр абсурду та «новий роман».

Філософія екзистенціалізму у повоєнний час була на пікові своєї популярності і стала винятково впливовою. З одного боку, абсурдисти та «новороманісти» виходили з екзистенціалістських тез, що світ абсурдний, а людське життя трагічне й приречене на хаос, з іншого боку – заперечували досягнення екзистенціалістів. Новий французький авангард починав із заперечення мистецьких традицій.

Назва «театр абсурду» закріпилася завдяки монографії (з однойменною назвою) англійського літературознавця Мартіна Ессліна, котра вийшла в 1961 році [12]. На той час театр абсурду вже прикував увагу багатьох цінителів нового мистецтва. Його естетичне кредо було близьке до екзистенціалістської естетики, однак не тотожне їй. Митців-абсурдистів зближувало з екзистенціалістами філософське підґрунтя світогляду: передусім усвідомлення людського життя як абсурду, як хаосу, що втратило смисл і цінності; провідними темами стали теми смерті, деградації людини й суспільства (практично всі п'єси Семюела Беккета, п'єси Ежена Йонеско «Носоріг» та «Король помирає» тощо).

Театр абсурду не був ні угрупованням (бо навіть у самій Франції його представники – Артюр Адамов, Ежен Йонеско, Семюел Беккет, Жан Жене – творили окремо), ні напрямком чи течією у модерністському розумінні цих понять, оскільки автори не виступали із програмами чи деклараціями, не оголошували про свій рух, не організовували спільних часописів та видавництв. Їхній стиль був яскраво індивідуальним. Об'єднували їх швидше світоглядні засади (передусім доведені до своєрідного логічного загострення екзистенціалістські постулати абсурдності людського існування, безперспективності пошуків його сенсу), а також загальні риси поетики, що

виявилися близькими за своїми естетичними параметрами водночас у багатьох майстрів абсурдистської драми.

Театр абсурду – авангардистське явище світових масштабів. Епоха його розквіту – 1950-1960-ті роки. Виник на рубежі 1940-1950-х у Франції, але обмежувати це явище лише рамками французької літератури було би неправомірно: воно значною мірою космополітичне ще у своїх витоках та інтернаціональне в подальшому розвитку. Продовженням театру абсурду або й одночасним із ним явищем стала творчість визначних драматургів молодшого покоління в Англії (представники «нової хвилі» Гарольд Пінтер та Норман Фредерік Сімпсон), Польщі (Тадеуш Ружевич, Славомір Мрожек), США (Едвард Олбі), Чехії (Вацлав Гавел), а пізніше й у Росії (починаючи з 1960-1970-х років: Людмила Петрушевська, Йосип Бродський) та інших країнах.

Появу театру абсурду радянські літературознавці пояснювали «кризою буржуазної цивілізації», викликаною соціально-політичними повоєнними обставинами у буржуазній Франції (А. Михеєва [7]). Вважали його явищем модерністським і до того ж таким, що підтверджує вичерпаність модернізму через його «антисоціальність» [там само]. Провали перших абсурдистських п'єс, їхню незрозумілість широкій публіці трактували як симптом хвороби буржуазного мистецтва на «крайній суб'єктивізм», що нібито призвів до «занепаду» модернізму. Тобто те явище, яке для всього світу було новаторським і відкривало світовій драматургії та театрові нові шляхи, за «залізною завісою» трактувалося як передвістя їхнього кінця [див.: 9].

Французькі новороманісти вийшли на авансцену суспільного й культурного життя Франції у 1960-х роках, хоча чільні представники цієї стильової течії (як от Наталі Саррот) починали писати прозу ще до війни. Утвердження «нового роману» як чогось єдиного в уявленні критики та читачів зумовлене формуванням нових світоглядних / філософських засад, притаманних письменникам, котрих критика називала авторами «нового роману». До них були зараховані найвидатніші майстри французької прози

повоєнних поколінь. «Новий роман» у радянському літературознавстві розглядався як вияв «модерністських суперечностей» зарубіжної літератури (так званої «буржуазної», якій радянські ідеологи намагалися протиставити «прогресивну літературу», намагалися відшукати її в сучасному літературному процесі зарубіжних країн). «Модерністські» характеристики, які виявили в «новороманістів»: різка опозиція у ставленні до літературних традицій та вимога кардинальної ломки художньої форми; спроби витіснити людський образ за рамки художньої оповіді; своєрідна «речова міфотворчість». Власне, це й були характеристики, притаманні авангардистським явищам.

Рецепція французьких театру абсурду та «нового роману» на теренах СРСР показова тим, що свідчить про ставлення радянських ідеологів до модернізму й авангардизму як «чужого», ідеологічно «ворожого» й тому підозрілого (та навіть очевидно «несправжнього» і шкідливого) мистецтва. Радянські літературознавці наполегливо доводили «ущербність», «безперспективність», «неспроможність» авангардистських тенденцій [див.: 7; 9; 11].

Ще один показовий приклад авангардизму повоєнної / постмодерної доби бачимо в американській повоєнній літературі. Молоді американські митці, які назвали себе бітниками, рішуче заявили про розрив із класичною традицією та з цінностями споживацького суспільства. Рух бітництва (beat movement) виник у кінці 1940-х – на початку 1950-х і значною мірою вплинув не лише на повоєнне культурне життя, але й на подальшу культурну / суспільно-духовну ситуацію в Америці. Він продовжився в 1960-ті рухом хіппі / хіпі, який, у свою чергу, став не власне мистецькою течією, а широким умонастроєм та модою / брендом епохи так званої «молодіжної революції» кінця 1960-х рр.

Бітники висунули на авансцену культурного життя образ соціального маргінала; це явище швидко здобуло загальнокультурний резонанс та опосередковано сприяло оновленню літературних форм. Бітницький умонастрій – водночас войовничий (він народився на перехресті трьох реальних воєн: «холодної», «гарячої» війни в Кореї у 1950-1953 рр. та «поліцейської» всередині американського суспільства) і разом із тим «пораженський». Це не

так бунт, як спосіб відособлення, «випадання» зі суспільної системи. Бітники відчували себе «втомленими» [від суспільства], «розбитими» (beaten) і водночас натхненними носіями благодаті (beatitude), потайного творчого ритму (beat) життя серед духовно змертвілих обивателів; вони протиставили себе «втраченому» поколінню батьків як покоління «віруючих» (сповідуючи здебільшого нетрадиційні для Америки вірування, наприклад дзен-буддизм). Ставку робили на подолання буржуазних / обивательських / пуританських табу, на експеримент у житті та мистецтві. Головним у цьому експерименті був культ «нової чуттєвості», емоційної безпосередності; докладалися творчі зусилля, щоб поєднати виразні можливості слова, звуку, візуального образу. Щоб змінити художницьке сприйняття реальності, застосовувалися алкоголь, наркотики, галюциногени – це, мовляв, допомагає творчому самовираженню й розкріпаченню (із передмови нині знаменитого поета Алена Гінзберга до «Книги біт») [3, с. 185].

У 1960 рр. на Заході став помітним новий підйом абстракціонізму в образотворчому мистецтві. Представники «культури спонтанності», що включала бібоп-музику, «спонтанну» літературу і весь т. зв. бітницький спосіб життя, були попередниками нонконформістського культурного руху хіпі, а в СРСР його аналогом став рух шістдесятників. І бітники, і хіпі не зараховували себе ні до «високочолих» інтелектуалів з їхнім прагненням до чистої духовності, ні до маси обивателів з їхнім кітчем і приземленим «здоровим глуздом», шукаючи «третій» шлях розвитку. У їхньому нонконформізмі була схожість зі світоглядом художників андеграунду, які з'явилися в нашій країні.

В СРСР друга хвиля безпредметності розпочалася під час хрущовської «відлиги» 1960-х років і з певними відступами триває донині. Художники другої хвилі абстракціонізму кожен по-своєму трактували необхідність відмови від предметності. Праці попередників тоді не друкувалися в Радянському Союзі, але уявлення про них можна було отримати через статті, де критикувалося «буржуазне мистецтво».

«Своїм» воно стало набагато пізніше, починаючи з 1990-х, після розпаду Союзу і скасування тоталітарної цензури. Склалися передумови для сплеску третьої хвилі абстрактного мистецтва. Стримуваний ентузіазм безпредметної стихійної енергії виплеснувся на полотна художників наступного покоління. Абстракціоністський напрям у мистецтві і сьогодні залишається актуальним, проте вже не займає чільних позицій, як на початку ХХ ст. До 100-річного ювілею абстракціонізму (2010) пройшли виставки в Києві, Севастополі, Львові та інших містах України, у Росії та інших країнах. Природно, що ніхто з глядачів уже не обурювався абстрактними творами, як багато років тому. Авангард рано чи пізно стає історією мистецтва, а нові авангардисти шукають шляхи самоствердження через заперечення попередників.

Висновки. Терміни «авангард» та «авангардизм» в українських підручниках та довідниках, у свідомості науковців, учителів і всіх реципієнтів давно пора визначити чітко. Авангардом доцільно називати мистецький рух оновлення традиції, авангардизмом – конкретні мистецькі прояви цього руху. Будь-яким проявам авангарду притаманні три ознаки (відповідно до трьох онтологічних площин мистецтва як сфери людської діяльності: автор – текст – читач): 1) нігілістичне заперечення культури, радикальне відкидання традицій (це характеристика світогляду автора-авангардиста, авторської інтенції); 2) пошуки радикально нових художніх форм, передусім формальне експериментаторство (виявлене в тексті / творчості); 3) епатаж у стосунках з реципієнтами. Здебільшого авангард виступає як політизований, згуртований рух / рухи, із ними пов'язані не тільки зміни поетикальних форм, але й заклики до соціальних революцій, до війн та бунтів. Поява абстракціонізму та інших течій, причетних до авангарду на переломі історичних епох, у кризові моменти (Перша світова війна, російські революції 1905-1917, розпад імперій, Друга світова війна, «молодіжна революція», розвал СРСР тощо) зумовлена багатьма закономірностями, передусім – логікою саморозвитку модерного мистецтва. У ньому настає момент, коли художник, який веде за собою реципієнта, перестає грати щодо природи підлеглу роль (копіюючи або прикрашаючи її) та щодо

традиції, підкоряючись їй. Віднині художник проголошує людину повноправним творцем іншого світу. І радикально міняє традиції й канони творення.

Література

1. Абстракціонізм як напрям мистецтва // Естетика у сучасному світі [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://estetica.etica.in.ua/abstraktsionizm-yak-napryam-mistetstva/> – Назва з екрана (01.03.2020).
2. Абстракціонізм як одна з течій авангардистського мистецтва // Культура [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10671/> – Назва з екрана (01.03.2020).
3. День смерті Пані День: Американська поезія 1950-60-х років у перекладах Юрія Андруховича: [антологія] / пер. та передм. Ю. Андруховича; дизайн О. С. Рубановської. Харків: Фоліо, 2007. 207 с.
4. Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). Одесса: Астропринт, 2003. 125 с., ил.
5. Горизонты европейского авангарда / [С. Б. Дубин] // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под. ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. С. 44-78.
6. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1: А – Л / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
7. Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги...: Театр абсурда Э. Ионеско. Москва : Искусство, 1967. 175 с.
8. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. Москва: Прогресс, 1986. 640 с.
9. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50-60-е годы). Москва: Высшая школа, 1968. 104 с.

10. Савельева А. Мировое искусство. Направления и течения от импрессионизма до наших дней: иллюстрированная энциклопедия. Санкт-Петербург; Москва: Оникс, 2005 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rulit.me/author/saveleva-a/mirovoe-iskusstvo-napravleniya-i-techeniya-ot-impressionizma-do-nashih-dnej-download-free-341049.html> – Назва з екрана (01.02.2020).
11. Якимович Т. К. З художнього світу Франції. Класика. Антикласика. Творчий жерміналь: зб. статей. Київ: Дніпро, 1981. 276 с.
12. Эслин М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.

References

1. Абстрактіонізм як напрям мистецтва // Естетика у сучасному світі. URL: <http://estetica.etica.in.ua/abstraktsionizm-yak-napryam-mistetstva/> (01.03.2020).
2. Абстрактіонізм як одна з технік авангардистського мистецтва // Культура. URL: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10671/> (01.03.2020).
3. Den smerti Pani Den: Amerykanska poeziiia 1950-60-kh rokiv u perekladakh Yuriiia Andrukhovycha: [antolohiia] / per. ta peredm. Yu. Andrukhovycha; dizain O. S. Rubanovskoi. Kharkiv: Folio, 2007. 207 s.
4. Dudakov-Kashuro K. V. Eksperimentalnaia poeziiia v zapadnoevropejskikh avangardnykh technikakh nachala XX veka (futurizm i dadaizm). Odessa: Astroprint, 2003. 125 s., il.
5. Gorizonty evropejskoho avangarda / [S. B. Dubin] // Zarubezhnaia literatura XX veka: ucheb. posobiie dlia stud. vyssh. ucheb. zavedeniy / V. M. Tolmachov, V. D. Sedelnik, D. A. Ivanov i dr.; pod. red. V. M. Tolmachova. Moskva: Izd. tsentr «Akademiiia», 2003. S. 44-78.
6. Literaturoznavcha entsyklopediia: u 2 t. T. 1: A – L / avt.-uklad. Yu. I. Kovaliv. Kyiv: VTs «Akademiiia», 2007. 608 s.
7. Mikheeva A. N. Kogda po stsene khodiat nosorogi...: Teatr absurda E. Ionesko. Moskva : Iskusstvo, 1967. 175 s.

8. Nazyvati veshchi svoimi imenami: Programmnyie vystupleniia masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka / sost., predisl., obshch. red. L. G. Andreieva. Moskva: Prohress, 1986. 640 s.
9. Proskurnikova T. B. Frantsuzskaia antidrama (50-60-e gody). Moskva: Vysshaia shkola, 1968. 104 s.
10. Savel'eva A. Mirovoie iskusstvo. Napravleniia i techeniia ot impressionizma do nashykh dnei: illiustrirovannaia entsyklopediia. Sankt-Peterburg; Moskva: Oniks, 2005. URL: <http://www.rulit.me/author/saveleva-a/mirovoe-iskusstvo-napravleniya-i-techeniya-ot-impressionizma-do-nashih-dnej-download-free-341049.html> (01.02.2020).
11. Yakymovych T. K. Z khudozhniogo svitu Frantsii. Klasyka. Antyklasyka. Tvorchyi zherminal: zb. statei. Kyiv: Dnipro, 1981. 276 s.
12. Esslin M. Teatr absurda / per. s angl. G. Kovalenko. Sankt-Peterburg: Baltijskii sezon, 2010. 528 s.