

системе формирования идеалов личности. – К., 1986.– С.7; 6. Україна: друга половина ХХ століття. Нариси історії. – С.224; 7. Социалистическая обрядность и формирование нового человека. – К., 1979. – С.20; 8.ЦДАВО України. – Ф.27. – Оп.22. – Спр.6421. – Арк.81; 9. Рутковська О. Свята різдвяного і новорічного фольклору//Народна творчість та етнографія.– 1991. – №1. – С.94; 10. Соціалістична обрядовість на Україні. Історичний досвід та сучасні проблеми. – К., 1983. – С.74; 11.Традиции, обряды, современность. – К., 1983.– С.250; 12.Тульцева Л.А. Современные традиции и обряды народов СССР. – М., 1985.–С.77-78; 13.Гапончук Т.Г.,Черній А.М. Радянська обрядовість як форма атеїстичного виховання молоді. – К., 1979. – С.28; 14.Село міняє обличчя // Київська правда. – 1980. – 10 жовтня.; 15.Державний архів Харківської області. – Ф. 3858. – Оп. 13. – Спр. 805. – Арк. 12; 16.Борисенко В.К. Нова весільна обрядовість в сучасному селі. – К., 1979.– С. 110; 17.Гаврилук Н. Сімейні обряди нашої доби // Людина і світ. –1989. –№3. – С.12; 18.ЦДАВО України. – Ф.27. – Оп.22. – Спр.6421. – Арк.78; 19.Пархоменко Т.В. Обряди в нашому житті. – К., 1988. – С.11; 20.Дарманський П. Обряд в житті людини. – К., 1974.– С.190; 21.Конкретно-социологические исследования в сельских очагах культуры. – Днепропетровск, 1979.– С.148; 22.Агеев Ю. Социально-культурное развитие села // Южная правда. –1982. – 6 октября.; Матердей. В. Біля народних джерел // Радянська Волинь. –1989. – 3 січня; Затулівітер В. Весілля з циганами // Сільські вісті. – 1985. – 11 липня.; 23.Олейник Б. Гадание на кофейной гуще // Правда. – 1989. –22 августа; 24.Оверчук В. Обряды: возрождение и обновление// Под знаменем ленинизма.–1990.–№12.– С.53.

О.А.Коляструк

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД ЯК ЄВРОПЕЙСЬКЕ ЯВИЩЕ

Проблема історії українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. належить до числа актуальних з огляду на з'ясування місця і ролі українського внеску у загальноєвропейську мистецьку скарбницю. Час доводить, що художньо-мистецький спосіб оприявлення менталітету народу на зламних етапах його історії почасти є точним індикатором не тільки безпосереднього стану суспільства, що його спродукувало, а й показником його генетичної пам'яті та креативних потенцій у майбутньому. У контексті відроджуваної незалежної України така обізнаність сприятиме повноті гідного самопочування нації.

Про феномен українського авангарду вперше заявив у 1973 р. французький мистецтвознавець О. Наков¹. Але Україна була тоді в статусі радянської республіки і її національна історія була знівельована. Тому таке повідомлення залишилось поза увагою української мистецької критики. Більше того, національно орієнтовані мистецтвознавці тривалий час ігнорували авангардне мистецтво України, розцінюючи його як космополітичне або російське явище. Нічого й говорити про марксистських критиків, які повністю залишались у народницькому традиціоналізмі.

Радянські російські мистецтвознавці оцінювали авангардизм як прогресивне явище художньої культури Росії, а потому і радянської держави. Консервативніші східноєвропейські дослідники, проте, рішуче не згоджувалися з такою оцінкою авангарду в цілому, у тому числі й українського. Переконані традиціоналісти (Н.Мандельштам, О.Солженіцин, А.Синявський) звинувачували авангардистів у безвідповідальному фліртуванні з культурним нігілізмом та причетності до утвердження сталінщини². Вказуючи з певної часової віддалі на ті результати, до яких призвів антитрадиціоналізм, вони спрямовували найгострішу критику саме проти специфічно авангардистського політичного активізму, проти прагнення авангардистів зробити з мистецтва засіб перетворення, а не відображення світу.

На початку 1990-х рр. європейська громадськість отримала можливість ознайомитися з ґрунтовною монографією паризької дослідниці Валентини Маркаде про українське мистецтво першої третини ХХ ст.³ В лютому 1991 р. у Загребі відбувся міжнародний семінар з приводу виставки в Музеї сучасного мистецтва “Український авангард. 1910-1930”, де було представлено 29 митців понад двома сотнями картин. Ця подія, на думку українських дослідників, мала і політичне значення. Ясна річ, вона не стала каталізатором тих радикальних змін, що призвели до краху тоталітарних режимів, але

засвідчила – особливо наслідки виставки і симпозіуму – зміну самосвідомості народів, котрі у визнанні своєї культурної спадщини віднайшли зруйновану самоповагу⁴.

У 1990-і рр. в Україні відбувся бурхливий сплеск зацікавленості модерністичним мистецтвом початку ХХ ст. Журнал “Всесвіт” надав свої сторінки зарубіжним дослідникам⁵. Західні дослідники досить прихильно оцінювали український авангард за новаторство, намагання відкрити приховані структури й глибинні закони, що лежать в основі мистецького твору⁶. Серед вітчизняних авторів особливо варто відзначити публікації знаного історика С.Білоконя й авторитетного київського мистецтвознавця Д.Горбачова. Гідний внесок зробили такі дослідники як Л.Канішина, О.Кашуба, М.Шкандрій та інші. Були надруковані програмні документи авангардистських організацій, епістолярні і мемуарні матеріали з архівів О.Архипенка, О.Богомазова, Т.і М.Бойчуків, Д.Бурлюка, О.Екстер, Б.Лівшиця, К.Малеви́ча, В.Мелера, А.Петрицького тощо.

До проблеми історії українського авангарду звертався і автор даної статті⁷, але у попередній публікації ставились питання хронологічних меж українського авангарду, його витоків та особливостей. Проблема місця і ролі українського авангарду у полікультурному мистецькому просторі не розроблялася, хоча і була позначена як перспективна для вивчення. Тому це і стало головним завданням даної публікації. Річ у тому, що ідентифікації та інституювання українського авангарду виявилось справою складною і неоднозначною. Так, визнаний культуролог М.Попович оцінює авангард в Україні як проникнутий загальноєвропейськими настроями і баченнями новий художній світ, але вважає, що його неможливо атрибуувати однозначно, оскільки він є явищем маргінальної україно-російської культури загальноімперського характеру⁸.

Серед дослідників сьогодні вже, по суті, не викликає заперечень самодостатність українського авангардного руху в літературі. Говорити ж про наповнення поняття “український авангард” в зображувальному мистецтві набагато важче. Малярство не послуговується національною мовою, більше того, мистецтво авангарду зумисно тяжіло до універсального, наднаціонального вираження⁹. Більшість авангардистів вкрай вороже ставились до будь-яких згадок про національність. Б.Лівшиць згадує, що футуристи були “як марсіани, не зв’язані з жодною країною, національністю і, взагалі, з цією планетою... як істоти, позбавлені спинних хребтів... алгебраїчні формули, наділені з волі деміурга, людськими личинами, двовимірні тіні, вічні абстракції”¹⁰.

Уважно оглянувши українську історію мистецтва, можна помітити чимало пріоритетів у російському державному просторі. Перший друк абстракціоністської роботи з’явився тут – малюнок В. Кандинського на обкладинці каталогу “Салон Іздебського” (1910), перша широка міжнародна авангардна виставка в Росії (знову ж таки “Салон Іздебського”) сталася в Одесі, Києві, а вже потім у Петербурзі й Ризі. В усіх новаторських художніх об’єднаннях Росії від “Бубнового валету” до “Мішені” та “Ослячого хвоста” українці – найактивніші учасники. Чорний квадрат вперше з’явився влітку 1914 р. у написаному під Києвом теоретичному трактаті О. Богомазова.

У 1914 р. у Києві виникла група “Кільце”, створена О.Богомазовим та О.Екстер. Виставка цього об’єднання викликала великий інтерес у метра російських авангардистів М.Кульбіна, що гостював тоді у Києві. У своїй рецензії він відзначив, що самостійна діяльність київських художників набула європейського розголосу. Справді, на той час О.Архипенко став у Парижі першим скульптором кубізму, а О.Екстер влила в кубістичну монохромність багатобарвну колористику. Фернан Леже, згадують сучасники, навіть дорікав їй за надмірну яскравість. О.Екстер на цьому наполягала: на її думку, молоді слов’янські народи виявляють свою енергію саме в яскравих мажорних фарбах. Твори українських митців-реформаторів, що за своїм походженням, вихованням і національними традиціями пов’язані з Києвом, Львовом, Харковом, Вінницею, Одесою, відіграли неабияку роль у формуванні образу світового мистецтва ХХ ст.

Саме після виставок останніх років зарубіжні спеціалісти змогли внести істотні поправки до своїх уявлень про український авангард. Донедавна його представників завжди

сприймали як послідовників французьких і німецьких майстрів, натомість розвиток тенденцій від постімпресіонізму та експресіонізму в Україні та в Європі йшов паралельно; українські майстри швидко подолали хронологічне відставання, а потім, в окремих випадках, виривалися вперед. Український авангард був виразно динамічним, захопленим реальним життям, менш теоретизованим. Навіть порівняно з футуризмом, український авангард випередив естетику руху на поверхні, примусив вібрувати кольори, розробляв форми без пафосу і з наголосом на індивідуалізуючій функції.

Особливості українського менталітету, прояви національного духу культури, атмосфера, яка панувала в Україні на той час, – все це вплинуло на процес формування світоглядних засад кожного митця. Завдяки цьому в усіх творах авангардистів присутній дух національного. Він зберігся і тоді, коли митці “виходять” в Європу. Соня Делоне-Терк, Серж Фера (Сергій Ястребцов), що осіли у Парижі, попри все залишалися виразно відмітними своєю колористичною оригінальністю. Навіть коли Д.Бурлюка вважають “батьком російського футуризму”, він як українець за походженням належить до українського мистецтва. У своїх спогадах він писав: “Україна в моїй особі має свого найвірнішого сина. Мій колорит глибоко національний. Жовтогарячі, зелено-жовті, червоні, сині тони б’ють Ніагарами з-під мого пензля. Коли я малюю, мені здається, що я дикун, котрий тре сук однієї барви об інший, щоб дістати колірний ефект. Ефект палахкотіння. Ефект любовоастра, збудження статтю однієї барви характерних рис та особливостей іншої. ...Уродженець українських степів, я завжди був схильний здебільшого до горизонтальних форматів, і лише останнім часом, певно, під впливом країни хмарочосів, у мене все частіше з’являються вертикальні формати. ... Мої картини, написані у божевільний час соціальних зрушень, накидані з плеча, широко, нервовими мазками. Недарма мене неодноразово зближували з Ван-Гогом. У своєму житті я написав силу-силенну українських коней, що скачуть. І до мене можна було б прикласти найменування, перефразуючи Геродота, “Співця лошиць”¹¹.

Завдяки зусиллям трьох художниць – О.Екстер, Є.Прибильської та Н.Давидової – на карті України з’явилися два нові центри авангардного мистецтва: с.Вербівка на Київщині і с.Скопці на Полтавщині. Тут за ескізами художників-супрематистів у 1915-1916 рр. сільські майстри робили вишивки та килими. Внаслідок такого спілкування професіонали-городяни збагатилися кольоровою стихією народного мистецтва, а сільські художники, в свою чергу, стали “народними футуристами”, загострюючи і динамізуючи свої орнаментальні мальовки (Ганна Собачко, Євмен Пшеченко, Володимир Довгошия)¹². Одним з тих, хто робив ескізи для Вербівки, був Казимир Малевич. У ньому змагалися два начала: урбаністичне, що схиляло, як він сам говорив, до гам білого і чорного, і сільське – райдужне, спектральне. Супрематизм – це не тільки логічний розвиток пікассівської форми, а й через голову Пікассо звернення до українського народного мистецтва, якому освідчувався в коханні К.Малевич навіть наприкінці свого життя. Звідси і його космізм: разом із селянками Подільської губернії протягом кількох юнацьких років розписував він по білому тлу печі геометричним, майже супрематичним візерунком, що уособлював добрі сили вогненної стихії, візерунком, що відтворював світовий розквіт. Казимир Малевич про своє дитинство на Україні: “Усі ж селяни були малярі. ...Село захоплювалося мистецтвом (цього слова я не знав тоді). Точніше кажучи, воно виробляло такі речі, які були мені до вподоби. В цих от речах і чаїлася вся таїна моїх симпатій до селян”¹³. Городяни, за його спостереженням, барвобоязливі і лише у великі свята розквітчують вулиці і майдани на згадку про яскраву природу, яку вони зневажили задля “великого культурного базару-міста”: “Будемо розглядати столицю як приймача кольорової енергії, що йде з сіл – цих маленьких центрів глибокої провінції – через окружні і губернські міста. І в кожному центрі кольоровий промінь зустрічається й перетинається з променем затемнення”¹⁴.

Українське малярство за умов національного відродження та його легітимізації після національної революції вступало у конфлікт з російським традиціоналізмом, недарма Олександр Богомазов у доповіді на I Всеукраїнському з’їзді художників 16 червня 1918 р. говорив: “Сам факт, що в Україні доводилось користуватися вказівками таких мистців, які за

своєю психікою, розумінням творчості є художниками Півночі, містить кричущу суперечність. Для них пластичне багатство України, її розмаїтий динамізм, психологія барв тощо чужі. Тому як “керівники” вони неминуче чинять тиск на підпорядковані їм школи. Зараз директиви Півночі відпали, та не зник дух, принесений ними”¹⁵.

Мистецьке життя на початку ХХ ст. було настільки інтенсивним, що традиційна ієрархія “центр-провінція” втратила своє первинне значення. Це була загальна тенденція модернізму, коли до діалогу на рівних могли вступити як знані столичні митці, так і початкуючі майстри з периферії. У Західній Європі поруч з французами стали голландці і бельгійці, а на російській модерністичній малярській мапі українські барви жодною мірою не поступалися своїм звучанням московському чи петербурзькому живописному солоспіву.

Україна була одним з першоджерел загальноросійського авангардизму, вона ж стала його останнім захистком: журнали “Нова генерація” (Харків) та “Альманах – авангард” (Київ) у 1928-1930 рр. друкували статті і твори вже зацькованих у Ленінграді Матюшина і К.Малевича¹⁶. Журнал “Нова генерація” (1927-1930) – останній голос радянського авангардизму, голос вільний, бойовий, європейський. Там співробітничали Ю.Асеев і В.Маяковський, Л.Брик і В.Третьяков, І.Шкловський і В.Матюшин, С.Ейзенштейн і Дзига Вертов, В.Татлін і К.Малевич (який оприлюднив у тім часопису кілька найважливіших своїх статей), грузинські футуристи і численні європейські художники.

Коли 1926 р. закрили ленінградський ІНХУК, К.Малевич залишився без роботи. Йому, щоправда, вдалося ще виставитись у Берліні, а потім він їде до Києва відпочити в родичів. На той час у Київському художньому інституті викладали його друзі А.Таран і Л.Крамаренко, а ректором був прекрасний організатор І.Врона. Інститут уславився навіть у Європі як український Баухауз – центр практики і теорії нового мистецтва. Професори Київського художнього інституту розробляли систему кольоропису – О.Богомазов у серії картин “Пілярі”, В.Пальмов у творах, які назвав “кольоровим дійством”¹⁷. У 1926-1927 рр. у Київському художньому інституті В.Татлін був професором – керівником відділу, що готував художників театру, кіно і фото. Йому було надано майже необмежену в умовах навчального закладу свободу дій у розумінні порядку і методів викладання. Студенти прийняли В.Татліна з великим довір’ям, бачачи в ньому великого художника. Його ім’я було авторитетним і імпонувало їм. З розповіді Миколи Бажана довідуємося: “Усе життя Татлін не розлучався з бандурами, які, до речі, робив сам. 1913 року вперше він потрапив до Німеччини разом з капелою українських бандуристів, удаючи перед слухачами сліпого бандуриста. Сам Кайзер виявив зацікавлення його грою і співом. А пізніше у Франції його виконанням захопився художник Пікассо. Крім педагогіки і сценографії, Татлін прислужився також українській книжковій графіці, зробивши року 1927-го обкладинку, блискучу за конструктивною композицією, до збірки “Зустріч на перехресті: Семенко, Шкурупій, Бажан, Татлін”¹⁸. У 1927 р. бельгійський вчений Сімона Корбіо писала: “Робота, яку провадив і провадить Київський художній інститут, є для України винятковим, єдиним і самотнім у своєму роді піонерством в ділянці нової образотворчої школи і нової мистецької культури. Інститут є організмом великого розмаху, дійсним Університетом”¹⁹.

Таким чином, українське авангардне малярство було самостійним і винятковим явищем у європейському модернізмі, хоча й відповідало загальним тенденціям і ритмам європейської художньої культури. Посеред проблем, які потребують дальшого осмислення, є вивчення регіональних явищ українського авангарду. Якщо київський, львівський, одеський осередки уже мають добре представлення в історично-мистецькій літературі, то подільський регіон поки що оцінений переважно на рівні місцевої преси.

ДЖЕРЕЛА І ЛІТЕРАТУРА

1.Наков А. Неизвестный русский авангард. – М., 1986. – С.7; 2. Шкандрій М. Модернізм, авангард і естетика Михайла Бойчука // Сучасність. – 1995. - №9. –С.139; 3. Markade V. Art D'Ukraine. – Paris-Geneva, 1990; 4. Буценко О. Прорив // Всесвіт. – 1992. – №3-4. – С.182; 5. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ ст. і Західна Європа // Всесвіт. – 1990. – №7. – С.169-180; Флакер О. Авангард на Україні // Всесвіт. – 1992. – №3-4. – С.185-

192; 6. Канішина Н.М. Синтез національних та західноєвропейських ідей в українському авангарді першої третини ХХ століття // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. – Луцьк, 1996. - №2. – С.129; 7. Коляструк О.А. До історії українського авангардного мистецтва // Наукові записки ВДПУ ім. М.Коцюбинського. Серія: Історія. – Вип.4. – Вінниця, 2002. - С.98-102; 8. Попович М. Нарис історії культури України. – К., 1999. – С.521-522; 9. Флакер О. Авангард на Україні // Всесвіт. – 1992. – №3-4. – С.186; 10. Канішина Н.М. Семантика поняття “художній авангард”// Актуальні проблеми історії теорії та практики художньої культури: Збірник наукових праць. – Вип. 2, ч.1. – К.,1998. – С.222; 11. Бурлюк Д. Фрагменти зі спогадів футуриста (За 40 років, 1890-1930) // Український авангард 1910-1930 років. – К., 1996. – С.373; 12. Кара-Васильєва Т. Народне мистецтво і художній авангард // Народне мистецтво. – 2001. – №3-4. – С.15-17; 13. Малевич К. Згадували Україну. Він та я були українцями: З автобіографії // Україна. – 1988. - №29. – С.16; 14. Соловей Ю. Епізод з народження новітнього мистецтва. Стаття перша: супрематизм Малевича // Хроніка-2000. – 2000. - №35-36. – С.516-522; 15. Богомазов О. Основні завдання розвитку живопису в Україні // Український авангард 1910-1930 років. – К., 1996. – С.368-370; 16. Горбачов Д. На карті українського авангарду // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 2000. – С.94; 17. Горбачов Д. Український авангард 1910-1930 років. – К., 1996. – С.39-40; 18. Врона І. Мої спогади про Володимира Євграфовича Татліна // Український авангард 1910-1930 років. – К., 1996. – С.373-375; 19. Рябічева С. Спецфонд // Мистецтво України ХХ століття: Альбом. – К., 2001. – С.77.

Т.А.Мельничук

ВПЛИВ МІГРАЦІЇ НА ДИНАМІКУ СКЛАДУ ТА ЧИСЕЛЬНОСТІ СІЛЬСЬКОГО НАСЕЛЕННЯ УКРАЇНИ (1989-2001 рр.)

Трудові ресурси села завжди були основою розвитку аграрного сектору. Зміни в їх складі та чисельності впливають на розвиток сільського господарства та сільських населених пунктів. На початку 90-х рр., коли стало зрозуміло, що колгоспно-радгоспний лад не має майбутнього, а землю у березні 1991 р. було проголошено об'єктом реформи, увагу науковців було звернено на демографічну ситуацію сільської місцевості, яка межує з катастрофічною.

Чисельність та склад сільського населення України змінюється під впливом трьох основних факторів: природного руху селян, адміністративно-територіальних перетворень населених пунктів та міграції або механічного руху трудових ресурсів. Міграція населення розглядається як соціально-економічний, демографічний стан, що являє собою сукупність переміщень, здійснюваних людьми, пов'язаних, як правило, із зміною місця проживання, тобто переміщення робочої сили (працевдатних мігрантів) через кордони тих чи інших територій, країн, населених пунктів зі зміною місця проживання, назавжди або на тривалий час.

Комплексне дослідження міграційних процесів розпочалося в СРСР ще у 20-х рр. ХХ ст. Вчені робили спроби з'ясувати зміст термінів “міграція” та “переселення”, проте узагальнюючих праць з даного питання не було. Після перерви роботу було поновлено у 50-х рр. Після перепису населення 1959 р. з'явився ряд праць, які характеризували динаміку складу та чисельності населення Радянського Союзу.

Нову сторінку у вивченні міграції населення загалом та зокрема в українському селі, перегорнули вітчизняні науковці з проголошенням незалежності України. Найбільш цінним джерелом з теорії міграційних процесів не тільки в національному, але і в світовому вимірі є енциклопедія за редакцією Ю.І. Римаренка¹. Ґрунтовний аналіз демографічних чинників занепаду українського села, в тому числі міграції селян, здійснили історики С.М.Тимченко², який завершує своє дослідження останнім союзним переписом 1989 р., Панченко П.П.³, Вівчарик М. М. тощо⁴

Велику увагу впливу динаміки чисельності та складу селян на соціально-економічний розвиток аграрного сектора приділяють економісти П.Т. Саблук⁵, І.М.Прибиткова⁶, О.А. Богуцький⁷ та ін. В даних працях автори роблять спробу висвітлити реальну демографічну ситуацію в українському селі, показати вплив демографічних