

УДК 7.36+7.04

*Вежбовська Л. Р.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв*

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРДИЗМ У ПОШУКУ САКРАЛЬНИХ ФОРМ СУЧАСНОСТІ

У статті досліджено прояви «сакрального» в авангардному мистецтві. Її завдання – зобразити творчий шлях, як авангардистів через ідеї свого часу до нового мистецтва, їх досягнення в сучасності того, що в давнину було ідентичним енергії первісного мистецтва і сакральності іконопису. У статті доводиться, що у пошуках «нової духовності» митці наповнюють своє мистецтво тим змістом, який здатний «сакралізувати» і перетворювати, залучаючи глядача до процесу співтворчості. Згадані тенденції прослідковуються на прикладі творчості українських митців Казимира Малевича, Олександри Екстер, Олександра Богомазова та Олександра Архипенка.

Ключові слова: сакральне, авангард, іконопис, нова реальність, нова духовність.

В статье исследуются проявления «сакрального» в авангардном искусстве. Её задача – показать, как авангардисты через идеи своего времени приходили к новому искусству, достигали в современности то, что в старину было идентичным энергии первобытного искусства и сакральности иконописи. В статье доказывается, что в поисках «новой духовности» художники наполняют своё искусство тем содержанием, которое способно «сакрализировать» и превращать, вовлекая зрителя в процесс сотворчества. Упомянутые тенденции прослеживаются на примере творчества украинских художников Казимира Малевича, Александры Экстер, Александра Богомазова и Александра Архипенко.

Ключевые слова: сакральное, авангард, иконопись, новая реальность, новая духовность.

The article presents the manifestations of "sacred" in avant-garde art. the objective is to show how avant-garde artists through the ideas of their time came for a new art and got in modernity the same as in ancient times were identical to power and sacredness of primitive art and iconography. The article proves that artists in their searches for the "new spirituality" fill the art with the content wich is able to sacre and transform, attracting viewers to co-creation. for example, these trends are in the works of Ukrainian artists as K. Malevich, O. Bogomazov, O. Ekster and O. Arkhipenko.

Key words: sacred, avant-garde, new spirituality, new reality, iconography.

У модернізмі, включно з його заключною стадією авангардизмом, чітко проявилися три тенденції, які полягають, по-перше, у потягу до першовитоків мистецтва в його примітивних формах (народних розписах, орнаментах, мистецтві примітиву); по-

друге, у сакральному мистецтві (іконопис); і по-третє, у зацікавленні різними гностичними вченнями і новими концепціями людини і світу, серед яких антропософія Рудольфа Штайнера. І, якщо перші дві визнані більшістю істориків мистецтва, то третя складова, яка, на нашу думку, не менш важлива, оминається у мистецтвознавстві. Завданням нашої статті є зображення творчого шляху авангардистів через духовні ідеї свого часу до нових сакральних форм у мистецтві, їх досягнення в сучасності того, що в давнину було ідентичним енергії первісного мистецтва і сакральності іконопису.

Для українського мистецтва першої третини ХХ ст. були характерні ті ж тенденції, що й для світового: під натиском технічної доби митці прагнули звільнитися від впливу натуралізму як явища вичерпаного й атавістичного. Проте новаторство художників не вичерпувалося застосуванням нетрадиційних творчих методів і технік. «У душах народжувалася містика, а з нею й найдревніші елементи мистецтва» [13, с. 12], тому, згідно з поглядом німецького художника Ф. Марка, будучи «породженням нового мислення», оновлення в мистецтві не могло бути формальним. З іншого боку, й «найдревніші елементи мистецтва» – його сакральні форми – не вичерпували всіх внутрішніх запитів сучасного митця. Все та ж, визначена М. Еліаде, «історична свідомість» стояла на заваді «втечі до природи». Тому й неминучим кроком у пошуку шляхів оновлення мистецтва були й пошуки «нової духовності».

Народна традиція, безумовно, є величезним вмістилищем мудрості та невичерпної енергії. Але у своїй любові до старовини і намаганні не стільки розгадати, скільки морально підтримати «священний зміст», дуже часто втрачений для нашого розуміння, ми ризикуємо залишитися наодинці з вичерпаними, а тому некреативними формами. Зовсім інший шлях до розуміння традиції запропонували свого часу митці-авангардисти. Недаремно відомий дослідник авангардного мистецтва Дмитро Горбачов провокаційно назвав «гопашно шароварну культуру» «джерелом світового авангарду» [7]. У примітиві відчувалася концентрація потужних творчих сил, породжених єдністю людини й природи. Колорит позасвідомого мистецтва приваблює своєю наївністю: здавалося б, на таке здатна лише дитяча свідомість. Це було мистецтво, добуте з глибин народної мудрості, й осягалася ця мудрість, справді, лише на рівні підсвідомості.

Барвисту палітру українських народних вишивок і килимів, писанок і рушників метаморфозувала у своїй творчості українська авангардистка світового масштабу О. Екстер. Як зауважує дослідник Д. Горбачов, через її впливи навіть стримані роботи французьких кубістів і кубофутристів попри початковий спротив засяяли кольорами. Дослідник звертає увагу також і на те, що здібність вибудовувати абстрактні композиції в О. Екстер проявилася вже у самому принципі демонстрації килимів і вишивок (адже саме вона готувала у 1906 р. Першу виставку ужиткового мистецтва та кустарних промислів): «Килими розвішувалися впритул, так що нижні береги утворювали ступінчасту лінію». Цю думку підкреслює й дослідник творчості О. Екстер Г. Коваленко: «Вздовж цієї лінії своєрідним фризом ішли ряди писанок. Під фризом експонувалися вишивані сорочки, але лише вишитими зонами. Виникали то зигзагуваті смуги, то стрімкі навскісні низки вишитих прямокутників, то різного гатунку геометричні фігури» [7, с. 19].

Відомо, що Лувр став справжньою художньою школою для українського авангардного скульптора, фактично, реформатора світової скульптури Олександра Архипенка. Але захопили його там не шедеври Відродження, а самотні зразки єгипетського та асирійського стародавнього мистецтва. Його здивувало, що «дерев'яний таріль з українським орнаментом» виявився експонатом з далекої Океанії [3]. Вразила Архипенка спорідненість ідей, які, згідно з Платоном, такі пульсують у просторі. Але й він не прагне імітувати побачене – для нього ці ідеї стають свідченням існування єдиного духовного джерела енергії, з якої черпає митець: «Моєю метою, однак, є творча еволюція. В основі вона являє собою сприйнятливість і використання зачаткових конструктивних сил природи: через поновлювані процеси у природі, що виливаються у неперервні трансформації однієї реалії в іншу; через розподіл їхніх фундаментальних елементів у новому порядку, що означає появу нових форм» [5, с. 461].

Не випадково, перед тим як аналізувати нове мистецтво у низці теоретичних статей, опублікованих у харківському виданні футуристів «Нова генерація», Казимир Малевич починає з автобіографічних нотаток – аналізу самого себе і тих обставин, які привели його спочатку до самого мистецтва, а потім – до усвідомлення неминучості його оновлення й переосмислення [1, с. 14].

Малевич описує свої захоплення українським народним мистецтвом і побутом, серед якого проходили його дитинство та юність: «Село, як я вже казав, займалося мистецтвом (цього слова я тоді ще не знав). Словом, воно робило такі речі, які мені дуже подобалися (...) Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селяни розписи і допомагав їм вимашувати глиною долівку хати й робити візерунки на печач. Селянки чудово зображали півнів, коників і квіти. Усі фарби виготовлялися на місці із різних глин та синьки» [1, с. 23].

Не менший відбиток наклали на творчу уяву Малевича й народні звичаї селян: «Пригадуються мені весілля, на котрих княгині з друзками були якимсь (іншим) барвистим візерунчастим народом» [1, с. 23–24].

У цьому випадку важливо те, що свої захоплення народним мистецтвом митці описують з огляду на пройдений шлях. У своїй свідомості та дитячих переживаннях вони шукають тих чинників, які передували їхнім відкриттям у мистецтві.

Другий важливий момент стосується зміщення традиційного розуміння мистецтва, що відбувалося на периферії мистецтва сакрального, а саме – іконопису. Захоплюючись лаконічністю виразу й форми, особливою майстерністю ікон, митці змушені були визнати, що ікона «закрита» для сучасної людини. У неї все ще можна було проникнути за допомогою певних знань і навіть спостережень, але її сакральна енергія прагнула бути перекладена мовою сучасності. Фіксація образів до найменших деталей, їх прийняття з абсолютною довірою до духовного світу, непорушна віра митця у те, що створене ним слугує тим знаком і зв'язкою, яким поєднується земне і небесне, що він є лише провідником божественної волі, переривалася абсолютами сучасності. Час наукових відкриттів розбив «наївність дитячих літ». Втеча до природи не долала песимістичних настроїв, а стихія більше не породжувала натхнення. Усвідомлення світу і тих змін, які відбувалися в ньому на очах у митців, вимагали пошуку нових шляхів розв'язання мистецьких завдань. Тому опорою подібних шукань може стати не що інше як внутрішній світ.

Митці-модерністи шукають не вираження і не особливості відображення. Це, наголосимо, справді не формальні пошуки. Вони починають пошук, початковою координатою ставлячи самих себе. Але що можна створити із себе? Тут нам доведеться заглибитися у таємниці творчості і саме з цієї нульової позначки в системі координат зовнішнього і внутрішнього світу людини здійснити спробу опису творчого акту. Що бачить людина, зриваючи завісу з вітваря у храмі на ім'я «свідомість»? Перед нею відкривається безодня – «чорний квадрат», у який довго треба вдивлятися, до темряви якого треба звикнути, щоб почати розпізнавати в ньому образи. Далі відкривається те, що спостеріг ще Гете у своїй теорії пізнання: речі починають промовляти зі своєї власної суті. Тому «чорний квадрат» стає тією крапкою для зосередження в медитації, через яку людська свідомість проривається у світ, повністю протилежний темряві цієї крапки. І саме в усвідомленні моменту переходу на полотно зародженого у свідомості митець віднаходить спорідненість із іконописом. Образи не спускаються як благодать – до них піднімаються у муках і боріннях.

Змінюється сам принцип сприйняття: мистецький твір спрямовано не назовні, а з периферії до центру внутрішнього єства. Таким чином відновлюється сакральний сенс мистецтва – з тією різницею, що, наприклад, на відміну від традицій іконопису, мистецька світоспрямованість пронизується самосвідомістю. Так, супрематизм Малевича стає найбільш внутрішньою і найнижчою точкою сходження самопізнання, і тому автор «Чорного квадрата на білому тлі» має повне право через пережите сказати, що тут закінчується мистецтво. Власне, це вже не просто розширення традицій – вони набувають нового значення, вони раптом виявляються вплетеними у простір загальнолюдського, саме в ньому вони знаходять свою нішу і набувають нового звучання. У художніх творах авангардистів від глядача тепер очікується не оцінка твору, а його співпереживання, яке й стає ключем до розуміння зображеного на полотні. Тут стає очевидно психологія творчості, яка змушує й глядача відшукати питання, яке ставив перед собою митець, створюючи картину. Пережите, вистраждане художником у самоспогляданні, до того ж, вплетене у контекст сучасності і вселюдськості, дає певний імпульс тому, хто споглядає. Щоб зрозуміти суть твору, глядач тепер змушений віднайти відповідник у самому собі – і саме за такого співзвуччя твір здобуває своє виправдання. Тут ідеться не про зашифровані художніми засобами ідеї, а про таке самовиявлення, яке стає об'єктивною реальністю, що переживається як митцями, так і тими, хто споглядає їхні полотна.

І саме тут ми наближаємося до третього чинника – актуалізації гностичних вчень, захоплення ідеями «нової духовності». Звичайно, не всі художники безпосередньо цікавились ними. Але достатньо було захопитися найвпливовішим митцям, як ці ідеї буквально заповнили мистецький простір, стали для багатьох митців певним осянням, оазою натхнення. Найактивніше «духовне у мистецтві» втілював В. Кандинський і його коло – Ф. Марк, П. Клеє, О. Явленський; пізніше – М. Шагал і К. Малевич. До того ж, дискусії «про духовне в мистецтві» виходили за межі одного виду мистецтва у загальнокультурне середовище і не менше захоплювали режисерів та акторів театру, композиторів, письменників і поетів. У «Блакитному вершнику» займалися теоретичним підґрунтям основ мистецького синтезу, і композитор Шенберг у музиці робив те ж саме, що Кандинський у живописі.

Ці погляди виявилися близькими й українським митцям Л. Курбасу, М. Хвильовому, М. Кулішу, П. Тичині, Ю. Михайліву. Популярна в той час антропософія¹ Р. Штайнера, що виникла з того ж духу, що й модернізм, у кризовій передвоєнній ситуації стала внутрішньою опорою для частини європейської молоді та інтелігенції. З філософсько-естетичної концепції Р. Штайнера, у якій мистецтво є засобом осягнення духовного (такого, що свідчить про божественне походження людини) світу, митці значною мірою почерпнули методи оновлення мистецтва, що, у свою чергу, спричинило виникнення низки тенденцій у європейському, зокрема, українському, мистецтві. Засобів оновлення мистецтва Р. Штайнер шукав у введенні в художню творчість непізнаних можливостей внутрішнього світу людини. До того ж, Штайнер і сам був митцем – йому належить яскравий зразок органічної архітектури Гетеанум у Швейцарському Дорнаху, скульптурна група «Представник людства», ескізи вітражів і розписів плафона Гетеануму.

Не будемо стверджувати, що пошуки «нової духовності» були вирішальними для українських художників. Проте не варто їх недооцінювати, оскільки подібні ідеї існували у просторі і надихали до творення мистецтва сутнісного, мистецтва, що долає межі видимого і веде до розширення свідомості. Наприклад, К. Малевич знав про Р. Штайнера через В. Кандинського, відомо, що разом митці апробували актуалізовану Р. Штайнером теорію кольору Гете. Але для К. Малевича настільки важливим був фактор самотності художника, що він не міг зобов'язати себе дотримуватися будь-яких рамок, хоч і авторитетних. Разом з тим, як засвідчує його мистецтво, у нього ніколи не залишалося сумнівів, що людське не обмежується фізичним буттям. І тому своїм «живописним сутностям» прагнув надати космічного виміру. Таким чином, усе це разом – постійні аналогії з мистецтвом примітиву, з ортодоксальною іконою і вже новими мистецькими знахідками – становило його світоглядну основу.

Досвід взаємовпливу на шляху пошуку можливості оновлення мистецтва прочитується також через дружбу німецько-російського художника Олексія фон Явленського та української художниці Олександри Екстер. О. Явленський безпосередньо звертався до Р. Штайнера з питанням про можливість духовного оновлення у мистецтві (свого часу з таким питанням до філософа-митця зверталися В. Кандинський, режисер Л. Курбас, письменники Г. Гессе, А. Бєлий, М. Волошин та ін.). Проте Р. Штайнер висловив думку, що відповідь на це питання вже є у мистецтві О. Явленського [14]. Його творчий шлях – унікальний у своєму роді. У своєму мистецтві він прийшов до створення надзвичайно лаконічних, виражених кількома кольорами й лініями робіт. Один і той же малюнок, який нагадував людське обличчя, згодом все більше ставав наближеним до ікони. Поступово «Лики» перейшли в «Медитації». Щоразу роботи ставали самозаглибленишими, а останні – для допитливого глядача – повністю втрачали зв'язок з будь-чим зовнішнім, таким чином також дійшовши до найглибшої точки свого єства. Отже, той досвід, який К. Малевич одержав на початку свого творчого шляху, О. Явленський відшукав через складний внутрішній шлях наприкінці життя.

¹ Антропософія – філософсько-містичне вчення про духовне в людині, засноване на початку ХХ ст. німецько-австрійським філософом і митцем Рудольфом Штайнером.

Коли О. Екстер і О. Яленський зустрілися 1906 року, обоє випробовували себе в імпресіонізмі [10]. А імпульс «нової сакральності», здобутий від Явленського, посправжньому ожив після спільної роботи з К. Малевичем у групі «Супремус» (1915–1917 рр.). В абстрактних роботах цього періоду, назви яких свідчать самі за себе («Кольорові ритми», «Динаміка кольору»), відчувається драматизм кольорових звершень, переведених у космічний вимір. Колір, фактично, стає самовладним репрезентантом твору. Тут також далися взнаки студії Екстер Пуссена, Сезана, Матісса і Пікассо.

Олександра Екстер дуже швидко знайшла можливість для ще однієї метаморфози. Вона збагнула, що мотиви й візерунки народного мистецтва можна «розчаклувати» – за допомогою «динаміки кольору» можна їх привести в рух. І в цьому проявилася унікальна соціальна риса українських авангардистів: вони прагнули перекласти своє мистецтво на зрозумілу пересічному глядачеві мову, захопити його цією ж енергією кольороритму і наповнити (сакралізувати!) ними простір. Вони не могли знайдене використовувати тільки для себе, а прагнули відразу ділитися і «заражати» всіх своєю енергією. Інше питання, що власне це мистецтво у пересічного глядача не знайшло розуміння. Проте авангардисти вперто і позачасово чекають свого глядача, який знайде у їхньому мистецтві ті високі духовні цілі, які митці, «сакралізуючи», вкладали у свої роботи.

І тому, власне, обґрунтування подібних переживань митці шукають у вченнях про духовне в людині. Адже авангардизм з його бунтарським забарвленням, тяжінням до елітаризму, спрямованістю у майбутнє та непереможним відчуттям себе як початкової координати нової культури мав потребу в здобутті нової точки опори. Нею більше не міг бути лише світ відчуттів. Такою константою могла стати свідомість, розширена до правічних змістів і позачасових меж.

І тут уже стає недостатньо самого мистецтва – митці створюють його теорії, вони мають потребу супроводжувати свої твори поясненнями. Виникає теорія супрематизму Казимира Малевича, теоретичний трактат Олександра Богомазова «Живопис та елементи», теоретичні нотатки Олександра Архипенка, нарешті, театральна система Леся Курбаса, у російських митців – теорія символізму Андрія Белого, «Про духовне в мистецтві» Василя Кандинського; такі ж тенденції проявляються й серед представників сецесії.

Художник О. Богомазов у своєму трактаті «Живопис та елементи» [4, с. 144] прагне описати механізми творення нового мистецтва: від крапки – до лінії, від руху лінії – до утворення площини. І так утворюватиметься форма – динамічна й органічна, що сутнісно передає думку, яка виникає у творчій свідомості автора. До подібних ідей значно пізніше дійшов і Василь Кандинський, сформулював їх у 18–19-ті рр. ХХ ст. («Крапка і лінія на площині»). Отже, митці прагнуть усвідомити процес виникнення мистецтва: їх не задовольняє саме творення, не задовольняє сам витвір – вони прагнуть розчленування мистецького акту, його аналізу і синтезу на новому рівні. Вони відчувають, що лише тоді стають справжніми творцями, коли мають самосвідомість своїх дій, свідомість джерел виникнення мистецьких образів. Тільки так митець здобуде собі «свободу ставлення до навколишньої природи і лише тоді він стане творцем, інакше він буде її рабом, слухняно записуючи все, що відображається на сітківці ока» [4, с. 144]. Тому

що «художнику потрібно було пізнати те, що служило матеріалом для творчості, потрібно було стати рабом цього матеріалу, проникнути у всі його кутки, щоб, збагнувши його, вийти вільним і великим» [4, с. 144]. І власне в цей момент, – вважає митець, – і здійснюється акт народження Нового Мистецтва. І саме так відкривається для світу новий реалізм, який є не чим іншим як пережитою в суб'єктивному світі автора об'єктивною духовною реальністю, що так само об'єктивно розкривається через мислення, відчуття і волю. Таким чином, художники перед собою розкривають шлях, на якому з'являється місце для виявлення вільних творчих сил людини. У цьому випадку духовність не має ніякого відношення до містики. Вона є породженням мислення і медитативного зосередження автора.

«Новим живописним реалізмом» назвав своє мистецтво К. Малевич. У супрематизмі він намагався виробити своєрідну живописну мову, яка могла б висловлювати лише духовні категорії. Це зразок медитативного мистецтва, в якому глядач стає об'єктом «акцентованого впливу» твору: щоб зрозуміти його суть, він тепер змушений віднайти відповідник у самому собі – і саме за такої співзвучності твір досягає своєї мети.

Ті ж самі категорії «духовного» зустрічаємо у мистецтві й теоретичних нотатках Олександра Архипенка. Він уважав, що твір мистецтва має бути свідченням духовних причин, що його породжують. І тому у творі має утворитися духовна реальність, паралельна тій реальності твору, яку споглядає глядач [2, с. 213]. Вона є тотожною «новій реальності» Богомазова і Малевича і має, зауважимо, не знайти свій відбиток, не відобразитися, а утворитися. Митець також прагне до створення нової символіки, «яка абстрагує і спіритуалізує предмет таким чином, що колір-форма стають синонімами предмета» [2, с. 237]. Звідси й сміливе новаторство О. Архипенка із запровадженням у скульптурі поліхромії і застосуванням увігнутостей і порожнього простору.

Архипенко доводить матеріальність форм неіснування: «У творчому процесі, як у житті, реальність негативного є концептуальним відбитком відсутнього позитивного ... ідея матеріальності неіснування не завжди походить від позитивного знання про конкретний, але відсутній об'єкт... Через закони асоціативного зв'язку або трансмутації людина може опинитися перед предметом, якого вона в житті ніколи не бачила, і відчутти, ніби вона давно з ним знайома» [2, с. 243–244]. Цю концепцію О. Архипенко називає однією з найважливіших психологічних умов творчості, яка стає поштовхом до розвитку: «Відсутній предмет залишає свою форму в нашій пам'яті. Це форма простору, що стає відбитком того, чого зараз нема, і творчо реконструює те, що є в нашій пам'яті. Позбавлений значення отвір ніколи не стане належним символом. У мистецтві форма порожнього простору має бути не менш значущою, ніж значення форми твердої матерії» [2, с. 247].

Саме тому художник, згідно з О. Архипенком, мав черпати з джерела «космічної енергії, яка діє в наших клітинах. Космічний динамізм регулює життя речей – від людини до рослини і мінералу. Людина черпає енергію та ідеї з космічної творчої сили і розвиває власну творчість до граничного ступеня, де дух і матерія з'єднуються» [8, с. 202]. Отже, О. Архипенко прагне довести, що мистецтво твориться саме духовними категоріями. «Не тільки минуле, а й майбутнє, яке ще не існує, можна досягнути за допомогою творчої психофізіологічної діяльності, в процесі якої, як уві сні, можуть з'явитися картини майбутнього ... Духовна і метафізична відповідність, завдяки якій

простір може символічно розповісти про відсутню форму, є неминучим напрямком у мистецтві та винаходах» [2, с. 245–246].

Теорія О. Богомазова, викладена в його теоретичному трактаті «Живопис та елементи», також покликана привести до думки про утворення духовного буття у мистецькому творі.

Таким чином, митці приходили до ідей духовного мистецтва, до відкриття тих законів мистецтва, які накреслилися духом епохи, а внутрішній досвід давав упевненість у правильності обраного шляху. Шукаючи нових шляхів розвитку мистецтва, ці митці у різний спосіб доходили до одних і тих же ідей. Об'єднувало їх те, що нове мистецтво вони видобували з самих себе – з людиноюмудрості, якій належало стати тенденцією часу.

Отже, авангардисти працювали у напрямку становлення актуального сакрального мистецтва. Вони не лише метаморфозували базові елементи іконопису й народного мистецтва у своїй творчості, але й відкрили для інших приховані в них духовність і космізм. Вони засвідчили, що важливою є не сама форма, а її витoki – первинна енергія, яка, проходячи крізь критерії часопростору, здатна перетворитися у сучасні форми. Простіше кажучи, набути вигляду, відповідного сучасності. Те саме стосується мистецтва іконопису, в якому спостережена структура утвореного мистецькими елементами сакруму, знайшла місце у нових авангардних формах, будучи переосмисленою через пошуки «нової духовності». Це було пошукове мистецтво. І саме через пізнання того, що проникання у суть речей «звільняє» і творить нові змісти, було цікавим відкриттям для багатьох митців і надалі ставало основою їхньої культуротворчості: перетворення світу силою мистецтва. Тому не випадково подібні знахідки відразу ставали матеріалом для трактатів і теоретичних нотаток про мистецтво.

Авангардисти довели, що традиційні форми за творчого підходу можуть стати джерелом цілком нового мистецтва. Таким чином, переосмислення митцями традиції переростає, як не парадоксально, у те, що ми називаємо новаторством. А сам пошук авангардистів має сакральну мету – відшукати нову сутнісну форму, яка б діяла на світ, «сакралізуючи». Тому важливим завданням для сучасників залишається переосмислення набутих українського авангардизму, оскільки його можна розглядати не лише як феномен, який встановлює взаємозв'язок між різними рівнями культури того часу, але й дає специфічне і самобутнє звучання української сучасної культури у культурі світовій: джерело, з якого вона черпає, і яке, начебто, міститься у минулому, насправді є ідея і свідомою настановою авангардистів про дію їхніх форм і концепцій у майбутньому.

Література:

1. Автобіографія // Горбачов Д. О. «Він та я були українці». Малевич та Україна / Д. О. Горбачов. – Київ, 2006. – С. 21–28.
2. Архипенко О. Теоретичні нотатки / О. Архипенко // Хроніка 2000. – 1993. – Вип. 5 (7). – С. 208–255.
3. Асеева Н. Олександр Архипенко. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.artukraine.com.ua/journals_articles/Oleksandr_Arhipenko/15/
4. Богомазов О. Живопис та елементи / О. Богомазов // Наука і культура. Україна : Щорічник. – Київ : Т-во «Знання», 1989. – Вип. 23. – С. 458–466.
5. Вержбовська Л. Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст. – Дис. ... канд. мист. : 17.00.01. – Київ, 2006. – 203 с.
6. Гете И.-В. Кученіо о цвете / И.-В. Гете //

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРДИЗМ
У ПОШУКУ САКРАЛЬНИХ ФОРМ СУЧАСНОСТІ

Гете И.-В. *Избранные сочинения по Гете И.-В. К учению о естествознанию* : пер. с нем. – Москва : Изд. Академии наук СССР, 1957. – С. 261–360. **7.** Горбачов Д. Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду / Д. Горбачов. – Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ : Смолоскип, 2008. – 96 с. («Університетські діалоги», № 6). **8.** Горбачов Д. *І архаїст, і футурист* / Д. Горбачов // *Хроніка 2000*. – 1993. – Вип. 5 (7) – С. 190–208. **9.** «Він та я були Українці». *Малевиц та Україна* / уклад. Д. Горбачов; упоряд. С. Папета, О. Папета. – Київ : Сім студія, 2006. – 456 с. **10.** Коваленко Г. *Александра Экстер и Алексей Явленский* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.russiskusstvo.ru/authors/Kovalenko/a713/> **11.** Малевиц К. *От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм* / К. Малевиц // Малевиц К. *Собрание сочинений* : в 5-ти т. – Т. 1: *Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929* / За ред. А. С. Шатских, А. Д. Сарабьянов. – Москва : Гилея, 1995. – С. 35–45. **12.** Олександр Архипенко // *Хроніка 2000*. – *Культура і наука світу: внесок України*. Вип. 2. – С. 386–624. **13.** *Синий всадник* : пер с нем. / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. – Москва : Изобразительное искусство, 1996. – 192 с. **14.** Тайфун-Бельгин. *Алексей Явленский. Биография* – Москва : Гос. русский музей. – 2000. – 191 с. **15.** *Український авангард 1910–1930 рр.*: Альбом / Авт.-упор. Д. О. Горбачов. – Київ : Мистецтво, 1996. – 400 с.