

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра культурології**

**УКРАЇНСЬКИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ У ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ
КУЛЬТУРИ**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконав: студентка
Спеціальності 034 Культурологія
Освітньо-професійної (наукової)
програми Культурологія
Кадигроб Олександра Олегівна

Керівник к. мист., ст. викладач,
Чумаченко О.А.
Рецензент доцент
Ракович В.В.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Особливості розвитку українського постмодерну в контексті європейської культури.....	8
1.1 Передумови виникнення постмодернізму.....	7
1.2 Формування постмодернізму як культурного феномену.....	19
1.3 Постмодерні мотиви в творчості Енді Вархола.....	29
РОЗДІЛ 2. Авангард і постмодерн у вітчизняній культурі XX-XXI століття.....	35
2.1 Доля авангардистських тенденцій в українському мистецтві XX ст. в контексті становлення постмодерну.....	35
2.2 Вплив українського авангарду на сучасне постмодерне мистецтво.....	41
РОЗДІЛ 3. Постмодерністський дискурс сучасного українського мистецтва.....	46
3.1 Літературний постмодернізм і «Рекреації» Юрія Андруховича.....	46
3.2 Постмодерністський синтез мистецтв: від «Бу-ба-бу» до видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га».....	52
3.3 Постмодерністські елементи в сучасній українській музиці...	56
3.4 Постмодерністський «трансавангард» вітчизняних художників.....	61
ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73

ВСТУП

Актуальність теми дослідження: Постмодернізм - це система цінностей, знань, та принципів мислення, що визначає світогляд другої половини ХХ ст. і початку ХХІ ст. Постмодернізм - це продукт стрімких змін у культурному досвіді. Він, як такий, сприймає і пропагує потребу і неминучість змін в людській думці та діяльності. Постмодерністський світогляд базується на ідеї, що форма світу не є повністю визначеною, але встановлюється в процесі зрозуміння людиною.

Реальність тут розкривається за певною символічною схемою, що описує людину чи суспільство. Постмодернізм можна розглядати як реакцію проти ідей та цінностей модернізму, а також як опис періоду, який послідував за пануванням модернізму в теорії та практиці культури на початку та середніх десятиліттях ХХ століття. Цей термін асоціюється зі скептицизмом, іронією та філософською критикою концепцій загальнолюдських істин та об'єктивної реальності.

Постмодернізм був реакцією проти модернізму. У той час як модернізм базувався на ідеалізмі та розумі, постмодернізм народився із скептицизму та підозри до розуму. Це оскаржувало уявлення про те, що існують загальні визначеності чи істини. Постмодерне мистецтво спиралося на філософію середини і кінця ХХ століття і обстоювало думку, що індивідуальний досвід та інтерпретація нашого досвіду є більш конкретними, ніж абстрактні принципи. Тоді як модерністи відстоювали ясність і простоту; постмодернізм охопив складні і часто суперечливі значення.

Зрозуміти філософію та естетику постмодернізму можна через співставлення з його найближчим попередником - авангардизмом. Характерною ознакою творчого підходу представників мистецьких кіл часів розквіту українського авангардизму став вихід на перший

художніх експериментів, результати яких були покликані шокувати публіку та кидати виклик усталеним нормам суспільства. Авангард, який часто називають фінальною стадією модернізму, розвивався у культурно-інформаційному полі світового мистецтва.

Філософсько-мистецтвознавчий термін «постмодернізм» поширився завдяки таким філософам як Жак Дерріда, Мішель Фуко та, особливо, Жан-Франсуа Ліотар, який у 1979 р. видав книгу «Стан постмодерну». Критики та дослідники по-різному оцінюють позитивність культурних процесів сучасності. Один з авторів Енциклопедії Британіки визначає постмодернізм таким чином: «Постмодернізм... у західній філософії - рух кінця ХХ століття, що характеризується широким скептицизмом, суб'єктивізмом або релятивізмом; загальною підозрою до загального сенсу життя і гострою чутливістю до ролі ідеології у утвердженні та підтримці політичної та економічної влади». [86]

Українські дослідники, такі як Т. Гундорова, В. Мірошніченко, В. Агеєва та інші, зазначали, що перехід від авангардизму до постмодернізму в Україні припав на період «перебудови». В образотворчому мистецтві постмодернізм проявився у переважаючому руйнуванні традицій і художніх форм. В літературі нова течія виявилася в творчості Юрія Андруховича, Івана Малковича, Юрія Іздрика, Степана Процюка, Оксани Забужко та інших.

Виходячи з викладеного вище темою кваліфікаційної роботи ми обрали: *«Український постмодернізм у дискурсі сучасної культури»*

Мета роботи - розглянути формування українського постмодернізму на основі авангардного мистецтва і літератури України в контексті європейської і світової культури кінця ХХ – початку ХХІ ст..

Для вирішення даної мети нами були поставлені такі **завдання**:

- визначити передумови виникнення постмодерного мистецтва;

- розкрити сутність постмодерну у контексті мистецтвознавства;
- розглянути етапи переходу від авангарду до постмодерну;
- дослідити постмодерністські тенденції в українському мистецтві та літературі кінця ХХ- початку ХХІ століття.

Об'єкт дослідження – постмодерне українське мистецтво і література.

Предмет дослідження – постмодерне світове (Енді Вархол) та українське мистецтво (художники «Паризької комуни» та «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГИ») і література («Бу-ба-бу», Юрій Андрухович та Іван Малкович) в контексті культури кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами:

Кваліфікаційна робота виконана відповідно до плану науково-дослідної роботи Херсонського державного університету.

Методи дослідження: Реалізації поставлених завдань ґрунтується на наступних методах та підходах дослідження: комплексному – для аналізу феноменів авангарду та постмодернізму; аналітичному – при осмисленні естетичного та соціокультурного фундаменту цих напрямків, а також при вивченні культурологічного та мистецтвознавчого вимірів проблеми; системний – задля аргументації аналізу сучасного мистецтва та літератури України в контексті постмодернізму.

Практичне значення одержаних результатів полягає у тому, що вони стимулюють подальші дослідження західного та українського постмодернізму зокрема, проблеми культурного діалогу між європейським Заходом і Сходом. Основні положення і висновки можуть бути використані у науково-дослідницькій та викладацькій роботі, при розробленні й викладанні спеціалізованих курсів з теорії та історії культури і мистецтвознавства.

Апробація результатів. Окремі розділи кваліфікаційної роботи обговорені на засіданні кафедри культурології Херсонського державного університету. Основні положення оприлюднені на XI Усеукраїнській (із міжнародною участю) науково-практичній конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи» (Херсон, ХДУ, 2020 рік).

Публікації. Окремі теоретичні положення і висновки наукового дослідження знайшли відображення у статті «Постмодернізм і «Рекреації» Юрія Андруховича», яка надрукована в альманасі «Магістерські студії» (Херсон, 2020 рік).

Структура дослідження зумовлена її метою, концептуальною основою та конкретними завданнями. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, 9 підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 82 сторінки. Список використаних джерел із 92 найменувань.

РОЗДІЛ 1.

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНУ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Передумови виникнення постмодернізму

Культурно-мистецьке життя ХХ ст. вирізняється різноманіттям засобів вираження, течій, форм та інтерпретацій традиційного мистецтва

У культурі, як у практичному процесі, під час засвоєння та створення цінностей у ХХІ ст. посилюється тенденція піднесення та посилення власної значущості особистості. Завдяки цьому культурна площина як сфера буття людини перетворюється на концентрацію атомарних утворень. Влучно схопив цю тенденцію Д. Белл – теоретик новітньої доби – коли вказував на посилення антинормативності та анти-інституціоналізації культури. Поступова зміна ієрархії цінностей, соціальні перетворення останнього десятиліття природно визначили трансформації естетичної свідомості як частини соціальної свідомості. Але марно шукати короткий та безпосередній зв'язок: те, що сприймається в якості об'єктивних причин та наслідків, дуже часто насправді є лише лінійною послідовністю соціальних і мистецьких подій [84, с. 477].

Перехід від новоевропейської до сучасної культурної парадигми обумовлений непротими соціокультурними процесами ХІХ-ХХ ст. Які можна визначити загальним поняттям «культура авангарду». Складність у вивченні феномена авангарду як загальнокультурного явища в історії європейської (євроатлантичної) цивілізації пояснюється тим, що якщо в дослідженнях пізнього елінізму

і Відродження, незважаючи на множинну різноголосицю оцінок проблем їх розвитку, існує розуміння цих епох як перехідних, то в роботах вчених про події рубежу XIX-XX ст. подібна єдність відсутня. Більш того, у вітчизняній гуманітарній думці існує традиція інтерпретації авангарду переважно як явища естетичного, що має відношення до мистецтва, а значить, важко визначається в науці, релігії і філософії. Процеси, що відбувалися в цих трьох формах культури, складні і суперечливі. До того ж вони носили якісний характер, як і в мистецькій сфері, нівлагая культур-домінантні характеристики новоєвропейської культур-системи і стверджуючи нові, що утворюють істота сучасної. У зв'язку з цим спробуємо встановити специфіку даних процесів в кожній із зазначених форм духовного життя та розглянути феномен авангарду як загальнокультурного явища в динаміці європейської культури. Причини його виникнення носять комплексний багатофакторний характер і пов'язані з конкретно-історичними умовами розвитку європейського (євроатлантичного) суспільства другої половини XIX ст. : корінним переворотом в житті людини з огляду на використання машинного праці. Поряд з техніко-технологічними аспектами процеси затвердження авангарду викликані особливостями політичного, соціально-економічного розвитку країн євроатлантичної цивілізації. З політичної точки зору середина - друга половина XIX ст. вважається часом завершення національно-визвольного руху і численних революцій. Останні, на наш погляд, є унікальними, оскільки революційними процесами середини XIX в. вперше охоплені всі країни Європейського континенту. Кардинальні зміни в цей період відбулися в соціальній структурі країн євроатлантичної цивілізації. Формувалася фінансова аристократія, що претендує на роль еліти. Крім того, індустріальне суспільство створювало умови для розвитку приватної ініціативи та становлення середнього класу. Його основу становили люди, які отримали якісну освіту, з досвідом практичної діяльності в

сфері підприємництва. З соціальної точки зору механізація виробництва дозволила залучати до технологічної процесу працю жінок і дітей, підвищуючи їх соціальний статус. Формуванню спільності культури країн Євроатлантичного регіону сприяли міграційні процеси. Так, в XIX в. з Європи в США виїхали 30 млн. чоловік, які несли з собою не тільки навички практичної діяльності в тій чи іншій сфері економіки, а й культуру. Машинізація виробництва вплинула на процеси урбанізації другої половини XIX ст. Додаткові робочі місця в містах залучили робочу силу з села, що позначилося і на розвитку, і на трансформації міської культури внаслідок привнесення в неї елементів сільській. З поширенням освіти спостерігалося зростання рівня загальної культури до XIX-XX ст. В останній третині XIX ст. приймаються закони про обов'язкове загальну освіту в країнах євроатлантичної цивілізації. Якісні процеси не обійшли стороною і економіку цих країн, з огляду на концентрацію виробництва і його раціоналізацію. На рубежі XIX-XX ст. з'являються корпорації. Машинізація привела до створення світового ринку, а багаторазове збільшення обсягів виробництва забезпечило реалізацію в інші країни продукції в значних масштабах. Отже, на рубежі XIX-XX ст. здійснюються процеси демократизації в політичній сфері країн євроатлантичної цивілізації, а також виявлені якісні зміни в соціально-економічному розвитку, детерміновані широким застосуванням електрики. Як підкреслюють дослідники, «країни Західноєвропейського регіону до початку XX століття накопичили чималий досвід політичних і соціальних революцій, різного типу реформ та інших модифікацій. Під їх впливом кардинально мінявся вигляд континенту» [78, с. 301]. Характер авангарду як перехідної епохи проявився в усіх сферах культури країн євроатлантичної цивілізації. В культурології та мистецтвознавстві складний культурний процес рубежу XIX-XX ст. отримав назву «декаданс», а мистецтво і література - декадентські [2, с. 16]. Головне властивість нового типу світосприйняття

полягало в розгубленості перед різко мінливим світом: суспільство не могло раціонально, з позицій науки пояснити зміни в політиці, економіці, соціальних відносинах, картині світу. Склалося суперечливе свідомість, що торкнулося найважливіший елемент світогляду - питання про закономірності в природної та соціальної дійсності. Тому відбувається сплеск ірраціоналізму, містики, створюються нові релігійні течії. На початку ХХ ст. філософська, художня і літературна думка тісно взаємопов'язані, оскільки фундаментом розвитку і філософії, і художньої культури стала криза суспільної свідомості. На цій теоретичній основі, як пишуть дослідники, і склався декаданс [3]. Виявлені особливості стали відображенням культур-домінантних характеристик авангарду, знайшли своєрідну інтерпретацію в усіх сферах духовного життя країн євроатлантичної цивілізації досліджуваного періоду. Дані явища увібрала в себе сповна художня практика. Авангард в мистецтві виник як породження соціокультурного кризи. Перехідний характер епохи в мистецькій сфері відбили такі напрямки в мистецтві останньої третини ХІХ ст., Як символізм і імпресіонізм. Дослідження, присвячені цій проблемі, вказують на символізм в літературі і імпресіонізм у живописі як предтечу власне модерністських течій в мистецтві в цілому [73, с. 23]. Уточнимо, що множинні течії власне мистецтва модернізму віднесені нами до таких, які окреслюють істота сучасної культур-системи. Іншими словами, в теоретико-методологічному відношенні експресіонізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, дадаїзм, сюрреалізм, поп-арт, поп-арт, кінетичне мистецтво і інші більш пізні течії в мистецькій сфері до постмодернізму утворюють сутність модернізму, трактуємого нами як естетична характеристика сучасної культур-системи. Всі вони в різному ступені «ввібрали» в себе особливості, закладені символізмом і імпресіонізмом. В ході дослідження естетичних аспектів авангарду як перехідної епохи проведемо філософсько-культурологічний аналіз цих двох течій, що відбивають, на нашу думку,

сутність соціокультурної трансформації в мистецькій сфері. Сьогодні деякими культурологами і мистецтвознавцями символізм і імпресіонізм інтерпретується як протоавангард [73,с.57]. Однак таке розуміння видається обґрунтованим тільки в тому випадку, якщо поняття «авангард» і «модернізм» ототожнюються щодо художньої сфери. На наш погляд, з теоретико-методологічної точки зору важливо, що саме з символізму і імпресіонізму в мистецтві починається перехід від класичної естетики до некласичної, іноді визначається як антиарістотелевская. З огляду на цю обставину можна інтерпретувати ці напрямки як соціокультурної трансформації в мистецтві. Етимологічно слово «імпресіонізм» означає «враження». Цей напрямок в мистецькій сфері, що склалося у французькому живописі до останньої третини XIX ст. і відбило ряд проблем європейського суспільства того часу. Багато представників культури аналізованого періоду розчарувалися в реалізмі як способі художнього освоєння дійсності, чим пояснюється скинення принципів реалістичного мистецтва серед ряду художників. Пояснення цього відходу від реалізму слід шукати в конкретно-історичних умовах розвитку євроатлантичної цивілізації, в тому, що, на думку художників, прискорюється науково-технічний прогрес вимагав інших підходів в мистецтві. Домінували раніше вимоги типізації та об'єктивності, за їхніми словами, втратили актуальність. Посилення індивідуального початку в культурі поставило на порядок денний питання про значимість того, як цей світ сприймається людиною, а не суспільством в цілому. Все це в сукупності породило імпресіонізм як якісно нове художнє явище. Мистецтвознавці й культурологи відзначають, що в більшості робіт цього напрямку показаний як би випадково спійманий поглядом момент життя. Очевидна при цьому така культур-домінантна характеристика соціокультурної трансформації, як розрив з попередньою традицією. Дійсно, підхід, відповідно до якого важливо зобразити перше враження, а не наслідування світу, не його

міметичеськє відтворення, є інноваційним для свого часу. Особлива увага в роботах імпресіоністів акцентується на проблемі повсякденності, переданої на прикладі життя міста, його побуту, людей, інших категоріях, новому віянні тієї епохи. Значною мірою для деяких робіт імпресіоністів характерно наповнення картини сонячним світлом, який, на думку художників, повинен створювати відчуття свята [73, с. 168]. Найбільшою мірою всі межі імпресіонізму як перехідної стадії проявилися в пізній період його розвитку (з середини 1880-го по 1890 р), а з ними і відчуття самоцінності суб'єктивної манери майстра, яке стане визначальним для різних модерністських напрямків. Наростають декоративні тенденції в творах, що дозволили в перспективі модерну застосувати часом різку еkleктику. Посилення релятивізму і плюралізму складалося в витонченій грі відтінків, включення додаткових тонів. Ряд робіт відрізняє величезна колірна насиченість або, навпаки, монотонність. Філософсько-культурологічний аналіз імпресіонізму дозволяє трактувати його як перехідну стадію у розвитку мистецтва періоду авангарду. Це був напрямок, в якому вперше чітко проглядалися культур-домінантні характеристики народжується модернізму. Одночасно в такому перехідному напрямку продовжували зберігатися і елементи класичної естетики, реалізму, що змусило вітчизняних мистецтвознавців розділитися на дві групи в своїй оцінці і вважати його або явищем типово модерністським, або належать до реалізму. З урахуванням теоретико-методологічних основ нашого дослідження виник спір закономірний, тому що імпресіонізм - перехідна стадія в розвитку художньої сфери євроатлантичної цивілізації останньої третини XIX ст. Поєднуючи в собі еkleктизм, плюралізм, релятивізм, а також розрив з попередньою традицією, імпресіонізм в мистецькій сфері передав процеси соціокультурної трансформації. Тому віднесення даного напрямку виключно до модернізму або до реалізму, на наше переконання, помилково. Воно поєднує в собі елементи і першого, і

другого, оскільки означає вихід мистецтва на наступну стадію континууму культури в розвитку євроатлантичної цивілізації. На становлення модерних течій вплинув і символізм - самостійний напрям в мистецтві 1870-1910 рр. Для нього характерне зосередження уваги художника на вираженні свого внутрішнього світу за допомогою символів, які вільно інтерпретуються під впливом веління і автора, і глядача. Символізм втілює прагнення до новаторства, експериментів, широке використання символіки. Все це очевидніше, ніж в імпресіонізмі, відображає культур-домінантні характеристики перехідної епохи: релятивізм, плюралізм, еkleктизм, навіть скептицизм, а також розрив з попередньою традицією. Отже, філософсько-культурологічне значення символізму і імпресіонізму полягає в тому, що ці напрямки в мистецькій сфері показали перехідний характер епохи. Вони заклали фундамент для утвердження культурдомінантних характеристик, які будуть складати істота сучасної культур-системи. Саме мистецтво першою з усіх форм культури відбило здійснювані соціокультурну трансформацію. Безумовно, торкнулися ці процеси перехідного характеру та інші сфери культури. Незважаючи на те що в XIX ст. спостерігається відносний спокій в розвитку релігійного життя країн євроатлантичної цивілізації, за висновками фахівців, перехідні процеси проявилися і в цій сфері культури. Виявилось останнім в утвердженні в останній третині XIX ст. безлічі раніше не відомих течій. Багато з них і сьогодні з позиції релігієзнавства не можуть отримати статус визначеність. Дослідники відзначають наступну характерну рису релігійного життя країн аналізованого нами регіону другої половини XIX - початку XX ст. : якщо раніше факт створення нових релігійних об'єднань жорстко регулювався, наприклад, засобами інквізиції, то тепер він став простим і безпечним. Тим самим принципи релятивізму і плюралізму знаходять своєрідне відображення і в культурі на рубежі століть, коли

спостерігалися процеси, закладені після легалізації протестантизму. У цих умовах практично кожен міг оголосити себе пророком або засновником християнського вчення. У ряді новоявлених навчань химерно поєднувалися не тільки догмати католицизму і протестантизму, а й елементи інших релігій: ісламу, іудаїзму або навчань Стародавнього Сходу. Отже, релігійному життю євроатлантичної цивілізації періоду авангарду властива така культур-домінантна характеристика, як еклектизм. Протестантизм, зародившись як явна опозиція католицизму з його жорсткою ієрархією і організацією, допускав певну свободу інтерпретації, яка служила і сильною, і слабкою його стороною. Сильною, так як відкривалася можливість об'єднати потенційно більше число прихильників. Слабкою, оскільки створення єдиної організаційної структури, яка контролювала б усіх протестантів, при цьому підході неможливо. Ідеологічно до відсутності єдності зводиться сутність протестантизму, коли кожне вчення всередині цієї гілки християнства відстоює своє бачення світу. Процеси перехідного характеру відбувалися і в католицькій гілці християнства. В середині XIX ст. революції в Європі завдали удару по папській владі. Їх наслідки виявилися несприятливими для консервативно налаштованих ієрархів католицької церкви. У 1870 р на першому Ватиканському соборі підтверджено тезу про непогрішимість Папи Римського. Однак у цей же час папська держава захоплено італійськими військами. У підсумку до 1871 р за Папою Римським залишилося лише кілька палаців у Ватикані. До того ж перший Ватиканський собор викликав різке неприйняття в Німеччині і у Франції, де заявлено про початок побудови світських держав. Описані процеси, безсумнівно, послабили роль католицької церкви, одночасно посилюючи вплив протестантів. Це стало однією з головних причин появи і затвердження ряду напрямків в протестантизмі останній третині XIX - початку XX ст. В основі багатьох течій протестантизму, що з'явилися в цей час, закладені

фундаменталістські ідеї. Прагнення повернутися до витоків християнського культу, закономірний запит суспільства в умовах панував релятивізму і плюралізму. До таких належать, наприклад, ідеї організації «Свідки Єгови». Ідеологом течії називають в літературі Ч. Рассела, який проповідував ідею повернення втраченого Бога, іменованого Єговою. Останній розуміється як єдине божество, тим самим відкидається Трійця. Свідки Єгови завжди були напівлегальною структурою з жорсткою централізацією влади в руках так званого президента організації. Рубіж XIX-XX ст. - час, коли остаточне оформлення отримують руху методистів і п'ятидесятників, т. Е. Релігійні організації, які офіційно визнаються відносяться до протестантських, на відміну від свідків Єгови. В кінці XIX ст. значне їх число створюється в США, де найбільш помітно вплив машинізацію, науково-технічного прогресу, зростання матеріального добробуту населення. Таким чином, остання третина XIX - початок XX в. в релігійному житті країн євроатлантичної цивілізації відрізняється масштабними процесами перехідного характеру. З одного боку, відбувається зниження впливу католицької церкви, в деяких державах узятий курс на світський характер побудови суспільства. З іншого - протестантизм з його досить демократичними принципами успішно вписався в нові соціокультурні умови, відкриваючи дорогу релігійним об'єднанням. Панував світоглядний ірраціоналізм залишив слід і в розвитку релігії. Зокрема, формуються численні секти, що говорить про III соціокультурної трансформації в цій системі. Ідея людини-творця, закладена II соціокультурної трансформацією, інтерпретована в стосунках «людина - Бог», оскільки якщо людина без чиеїсь допомоги може змінювати цей світ, то і посередник між Богом і людиною (церква) не потрібен. Зважаючи на це поява сект виглядає логічним і обґрунтованим, являючи приклад іманентних причин динаміки культури з точки зору синергетичного підходу і відбиваючи перехідний характер

епохи авангарду. Вирішальна роль в процесі машинізацію і науково-технічного прогресу країн євроатлантичної цивілізації відводиться науці періоду авангарду. Оцінюючи розвиток наукового знання, історики відзначають, що «на рубежі XIX і XX ст. виникли такі проблеми, між якими класична наука виявилася безсилою» [83, с. 249]. Дійсно, до кінця XIX ст. в науці країн досліджуваного регіону зроблені відкриття поза усталеною парадигми наукового знання. Тому багато хто з відкриттів, в тому числі в галузях знання, сприймалися як колапсуючій для того часу і не могли бути проаналізовані відомої в ті роки методологією. Поряд з існувала протягом тисячоліть геометрією Евкліда оформилася неевклідова геометрія, засновники якої - Н.І. Лобачевський і Б. Ріман. Її обґрунтування розкрило в подальшому додатковий потенціал математичної науки, дозволило інакше поглянути на, здавалося, нерозв'язні проблеми. Переворот в природознавстві здійснений в дослідженні елементарних частинок. У 1895 р відкриті рентгенівські промені, в зв'язку з чим пізніше дослідникам вдалося пояснити явище радіоактивності. Вершиною досягнень в області біології стала еволюційна теорія Ч. Дарвіна, який довів походження людини від мавпи. Природознавство останній третині XIX ст. тісно пов'язане з практикою. Не випадково багато хто з відкриттів були затребувані в повсякденному житті. В гуманітарній сфері, як і в природознавстві, спостерігалася диференціація наук, т. Е. Чітке визначення предмета кожної з них, а значить, і області її дослідження. На кінець XIX ст. в якості самостійних галузей заявили про себе соціологія та політологія. Сформульовано закони функціонування економічних систем, які і сьогодні є актуальними. В останній третині XIX - початку XX ст. ми відзначаємо поступально прогресивний розвиток. Це пов'язано з особливостями динаміки наукового знання, яке в силу своєї специфіки завжди йде по шляху збільшення. Масштабні відкриття аналізованого періоду мали принципове значення і для розвитку науки

сучасної культур-системи. Світоглядним відображенням перехідної епохи був розвиток філософської думки періоду авангарду. Вона проникнута духом ірраціоналізму, що передбачає обмеженість пізнавальних можливостей розуму, мислення, а тому визнає основним видом пізнання інтуїцію, почуття, інші явища ірраціонального порядку. Багато істориків філософії неодноразово звертали увагу на той факт, що ірраціоналізм в світогляді затребуваний в переломні епохи розвитку суспільства [40]. Безсумнівно, культура авангарду відноситься до такого складного і суперечливого періоду розвитку філософської думки [40]. Отже, філософська думка останньої третини XIX - початку XX ст. відбила перехідний характер епохи авангарду. Дотримуючись принципів релятивізму і плюралізму, розриву з попередньою традицією, а також ідеям скептицизму, авангард став виразом соціокультурної трансформації в філософії, яка, пропонуючи варіанти вирішення сформованого світоглядної кризи, заклала основи наступаючої культур-системи. Аналіз розвитку всіх сфер культури країн євроатлантичної цивілізації останньої третини XIX - початку XX ст. показує, що цей період може бути названий перехідним, тобто соціокультурною трансформацією. Авангарду - загальнокультурному явищу - притаманні такі культур-домінантні характеристики, як скептицизм, плюралізм, релятивізм, еkleктизм, рішучий розрив з попередньою традицією, які в тій чи іншій мірі можуть бути виявлені у всіх сферах культури. Колишня раціоналістична культура євроатлантичної спільноти базувалася на двох етичних постулатах. По-перше, на безмежній вірі в суспільний прогрес (її виразники - французькі просвітителі, а пізніше їх послідовники в регіонах світу). По-друге, до середини XIX ст. склалася стійка переконаність в добру природу людини, що виражається в культурності антропогенної спрямованості всіх сфер буття. Однак конкретно-історичні умови другої половини XIX ст. поступово починали скидати такі ідеали. Численні

локальні війни, відставання обивательського світогляду від науково-технічного прогресу, перекося в соціально-економічному розвитку, що виразно проявилися на рубежі XIX-XX ст., - все це сприяло відмови від зазначених вище принципів колишньої раціоналістичної культурної парадигми [14]. Розчарування і відмова від ідеалів минулого привели до якісних змін у всіх сферах духовного життя країн євроатлантичної цивілізації періоду авангарду, хоча і з урахуванням особливостей кожної з них. У художній практиці це виражено в естетизації потворного і різних негативних проявах - песимізмі, мотиви смерті і страху. Міметичний принцип побудови мистецтва поступається місцем суб'єктивного світосприйняття художника. В результаті мистецтво втрачає традиційну образність, замінюється химерними формами геометричного або вільно виражається волею художника характеру. Тим часом філософи гостро відчують якісні зміни в системі культури: в що з'явилися концепціях і в деяких роботах, присвячених цій проблематиці. Мислителів розглянутого періоду об'єднує думка про вихід культури країн євроатлантичної цивілізації до нових рубежів, який вирізняється характером надлому, відходу від колишньої парадигми. Синонімічно дослідженням авангарду як соціокультурної трансформації є робота О. Шпенглера «Занепад Європи», де зовнішні блага - науково-технічний прогрес, матеріальний достаток, політичні і соціальні права - тільки поверхню проблеми, а її виворіт - цивілізація - мертво утворення. Тому діагноз О. Шпенглера проникнуть есхатологічним настроєм. Бурхливий розвиток науки, урбанізація, пошук інших релігійних підстав духовного життя, що вилився в оформленні численних течій в протестантизмі в останній третині XIX ст., А часто і відкритий атеїзм - все це свідчення краху культури. Перехідний характер авангарду не тільки знайшов втілення в різних сферах культури цього періоду, але і пізніше отримав філософсько-культурологічну інтерпретацію в роботах видатних

мислителів. Таким чином, авангард на рубежі XIX-XX ст. являє собою естетичну характеристику епохи і в цілому загальнокультурне явище. Всі сфери культури цього часу - мистецтво, наука, релігія, філософія - передали здійснювалися соціокультурну трансформацію. Сукупність виявлених особливостей дає підставу вважати авангард загальнокультурним явищем, відбитим у всіх сферах духовного життя країн євроатлантичної цивілізації рубежу XIX-XX ст. У ньому реалізовані такі культур-домінантні характеристики перехідних епох, як релятивізм, скептицизм, еkleктизм, плюралізм, ігротизація, розрив з попередньою культурною традицією, що дозволяють розглядати феномен авангарду як соціокультурну трансформацію в континуумі європейської культури, що відбила перехід від новоевропейської культурної парадигми до сучасної.

1.2. Формування постмодернізму як культурного феномену.

Сучасне мистецтво поступово витіснило на узбіччя традиційне, репрезентативне мистецтво, що виходить з того, що завданням мистецтва є відображення краси та об'єктивного сенсу буття. Нове мистецтво черпає натхнення не стільки з зовнішнього світу, скільки з особистої фантазії художника. В абстрактних, сюрреалістичних, поп-артівських і картинах навколишній людини світ набуває нових химерних форм; в романах реалізм якщо і досягається, то переважно за рахунок занурення в глибини людської психіки; архітектура або спрямовується до чистих форм, або химерно комбінує деталі різних стилів.

Разом з тим сучасне мистецтво перебуває в процесі динамічного розвитку, воно явно неоднорідне, і два основних його етапу - модернізм і постмодернізм - принципово відрізняються один від одного.

Постмодернізм являє собою напрямок в мистецтві, яке прийшло в 1950-х роках на зміну модернізму.

Постмодернізм спочатку виник в американській літературі в середині 50-х рр., а потім охопив також архітектуру. Д. Фоккема і У. Еко вважають, що одне з ранніх проявів постмодернізму можна виявити ще в «Поминках за Финнеганом» Джойса (1939). Потім постмодернізм поширився в західноєвропейських країнах, хоча, можливо, і без будь-якого впливу американських зразків.

З точки зору Фоккема, постмодернізм - перш за все особливий естетичний погляд на світ, продукт довгого процесу звільнення від церковного впливу в суспільному і розумовій діяльності, в художній творчості, а також відмови від ідеї центрального положення людини в світі [88]. В епоху Відродження почало формуватися уявлення про антропоцентричному універсумі, про світ, що обертається навколо людини. Але вже в XIX-XX ст. стало все важче захищати уявлення про людину як центр світобудови. В кінцевому рахунку з плином часу воно виявилось неспроможним і навіть безглуздим. Стало цілком очевидним, що «людина - не більше ніж каприз природи, а аж ніяк не центр всесвіту» [55].

Постмодернізм виникає одночасно в кількох розвинених країнах Америки і Європи і представляє собою художнє протягом, що є, з одного боку, продовженням модернізму, а з іншого - його подоланням. Рішуче контрастуючи з мистецтвом Нового часу, постмодернізм коштує набагато ближче до свого попередника - модернізму.

Вперше термін «постмодернізм» зустрічається в роботі Р. Панвица «Криза європейської культури» (1917). У 1934 р Ф. де Оніс застосовує його для позначення сучасної реакції на модернізм: постмодернізм розглядається як проміжна фаза в розвитку літератури (1905-1914). А. Тойнбі в одному з томів книги «Розуміння

історії» (1947) надає терміну культурологічний сенс: постмодернізм означає кінець західного панування в релігії та культурі. Надалі соціальні філософи Ю. Хабермас, Д. Белл та інші тлумачать постмодернізм як культурну спадщину неоконсерватизму, символ постіндустріального суспільства, симптом глибинних його трансформацій, що виявилися, зокрема, в тотальному конформізмі та естетичному еkleктицизмі.

В естетиці «постмодернізм» набуває популярності після книги Ч. Дженкса «Мова постмодерністської архітектури» (1977). У ній термін використовується вже не в якості найменування крайніх літературних експериментів, а означає відмову від екстремізму і нігілізму авангарду, часткове повернення до традицій, особливий акцент на комунікативній ролі архітектури.

Постмодерністське мистецтво з самого початку виявилось різноманітним, роздробленим і суперечливим. Його енергія, на відміну від мистецтва декількох попередніх десятиліть не спрямована в єдине русло, яке можна було б позначити одним всеосяжним терміном, наприклад «абстрактний експресіонізм» або «мінімалізм».

Всупереч поняттям колективної дії і спільноти художників, що лежать в самій основі ідеї художнього «течії», постмодерністське мистецтво пишається своєю різношерстістю. Різноманітність відображає вже простий перелік течій сьогоdnішнього мистецтва: відео; перформанс; бодіарт; концептуальне мистецтво; фотореалізм в живопису; гіперреалізм в скульптурі. Головною характеристикою зазначених течій є не вивіреність і строгість, а навмисна еkleктичність.

Прототипом цих різнорідних течій служить образ особистої свободи. Постає різноманіття можливостей, з якого наділений свободою волі художник має сьогодні право вибирати, в той час як раніше шлях до цих можливостей перепиняло репресивне поняття художнього (історичного) стилю.

Виниклий спочатку в руслі художньої культури, і перш за все літератури і архітектури, постмодернізм незабаром перетворюється в широкий культурний напрям, що охоплює філософію, естетику, гуманітарні науки.

Постмодерністське умонастрій, пише Н. Б. Маньковська, несе на собі печатку розчарування в ідеалах і цінностях Відродження та Просвітництва з їх вірою в прогрес, торжество розуму, безмежність людських можливостей. Сучасна епоха вважається «втомленою», «ентропійною» культурою, зазначеної есхатологічним настроями, естетичними мутаціями, розмиванням «великих» художніх стилів, еkleктичним змішанням художніх мов. Авангардистської установці на новизну протистоїть прагнення включити в орбіту сучасного мистецтва весь досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування. Роздуми з приводу модерністського уявлення світу як хаосу виливається в досвід ігрового освоєння цього хаосу, перетворення його в середовище проживання людини. Туга за історії зміщує центр інтересів з теми «естетика і політика» на проблему «естетика і історія». Минуле як би просвічує в постмодернізмі крізь нашарувалися стереотипи про нього [55].

Один з провідних теоретиків постмодернізму Ж. Ф. Ліотар вважає, що перехід суспільстві в епоху, яку називають постіндустріальною, а культури - в епоху постмодерну почався щонайменше з кінця 50-х рр. минулого століття, коли завершилося відновлення Європи після Другої світової війни [52]. Проект модерну не був забутий, але був зруйнований, «ліквідовано», знищений. Для позначення цієї події Ліотар використовує слово-символ «Освенцим». Постмодерн починається з Освенцима - злочини, що відкриває постсучасність. Її особливість в сфері мислення в тому, що вона орієнтується не на згоду, консенсус і усунення відмінностей, а на розбіжність, на утвердження пріоритету незгоди перед згодою, що дозволяє зберегти різні дискурси. Наша

сучасність відкривається епохою Відродження, постсучасність - продовження попереднього ходу подій. Постмодерн не є тому антитезою модерну, а входить в модерн, являє собою його частину, то, що давно вже імпліцитно міститься в ньому.

Приставку «пост» Ліотар пропонує розглядати не як повернення, а як пригадування і перегляд попереднього періоду розвитку мистецтва. Прагнучи уникнути можливості представити постмодерн як історичну антитезу модерну, Ліотар пропонує навіть нове ім'я для постмодерну - «редагований модерн». Приставка «пост» не позначає руху назад, повернення, повтору, а вказує, скоріше, на конверсію: зміна напрямку, що змінює попереднє. Постмодернізм - це не кінець модернізму, що не нова епоха, а модернізм в стадії чергового оновлення. Антитезою модерну є не постмодерн, а класика. Оскільки сьогодні необхідно «переписати сучасність», можна говорити про редагування модерну.

З терміном «постмодернізм» пов'язана ще одна проблема: тимчасові рамки його застосування постійно розширюються, причому робиться це без будь-яких розумних підстав. У. Еко писав в 1983 р, що «постмодернізм» - термін, придатний на будь-який випадок. Всі ті, хто вживає його вдаються до нього всякий раз, коли хочуть щось похвалити. Спершу він застосовувався тільки до письменникам і художникам останнього двадцятиліття. Потім мало-помалу поширився і на початок століття, потім ще далі. «Зупинок не передбачається, і скоро категорія постмодернізму захопить Гомера» [79].

Дослідження постмодернізму у мистецтві був початий не філософія самими митцями.

Д. Барт у статті «Література виснаження» писав, що ідеальний письменник постмодернізму не копіює, але і не відкидає своїх батьків із двадцятого століття і своїх дідів з дев'ятнадцятого. Першу половину століття він тягає нема на горбу, а в шлунку: він встиг її перетравити. Ідеальний роман постмодернізму повинен якимось чином

опинитися над сутичкою реалізму з ірреалізм, формалізму з мистецтвом, яке наполягає на пріоритеті змісту над формою, чистого мистецтва з заангажованим, прози елітарної з масової [85].

Одна з перших спроб систематичного аналізу постмодерністського мистецтва належить літературознавцю Л. Фідлеру [77]. Він ставить проблему зняття кордонів між елітарною та масовою культурами, між реальним і ірреальним. Фідлер, що говорить переважно про літературу, називає письменника «подвійним агентом», зобов'язаним здійснювати в своїй творчості зв'язок реальності технологізувати світ і міфу (чуда, вимислу), відповідати в рівній мірі і елітарного, і масового смакам. Твір мистецтва має стати як би багатозначним, придбати подвійну структуру як на соціологічному, так і на семантичному рівнях. Така установка прямо суперечить орієнтації на елітарність, властивою більшості форм модернізму.

Пізніше Фідлер, дискутуючи з кількома американськими письменниками, явно їх дражнить, розхвалюючи «Останнього з могікан» Д. Ф. Купера, пригодницьку романістику, готичні романи, всяке «чтиво», зневажає критиками, але здатне породжувати міфи і займати увагу не одного покоління читачів. Фідлер ворожить, чи не з'явиться в літературі щось порівнянне з «Хатиною дядька Тома» Г. Бічер-Стоу, романом, який з однаковим захватом читають на кухні, у вітальні і в дитячій. Шекспір зараховується до «тим, хто вмів розважати», і ставиться поруч з «Віднесені вітром». Намір Фідлера очевидно: знести стіну, що відокремлює мистецтво від розваги. Він інтуїтивно відчуває назрілу необхідність дістатися до широкої публіки і заповнити її сни, одночасно припускаючи, що володіти снами зовсім не означає заколисувати людей.

Ж. Ф. Ліотар, що зробив помітний вплив на формування естетики постмодернізму, суттєвою рисою сучасного мистецтва, як і культури в цілому, вважає плюралізм форм, точок зору, стилів. Ліотар не жалкує

про не відбувся «проект модернізму»: «Ми дорого заплатили за ностальгію по цілому і єдиному ... Війна цілому буде свідчити про яке не можна подати, активізувати чвари, рятувати честь імені» [52].

У роботах Ліотара міркування про постмодернізм в мистецтві надто часто переплітаються, однак, з загальними міркуваннями про сучасність і постмодернізм як однієї зі складових духу нашого часу, так що іноді не зовсім ясно, де закінчуються екскурси в соціальну філософію і починається власне філософія мистецтва.

Спираючись на вже зроблене в області вивчення постмодернізму в мистецтві, можна виділити основні його особливості:

- плуралізм, релятивізація естетичних цінностей, форм, стилів і переконання, що ніяка художня позиція в кінцевому рахунку не може зайняти панівного становища в зіставленні з іншою позицією; радикальний еkleктизм; безпосередньо пов'язаний з плуралізмом відмова від канонів і авторитетів, позбавлене улесливості, вільний і одночасно іронічне ставлення до класики і традиції;
- невизначеність, антисистематичність, антиметодологізм, відсутність естетичних критеріїв замкнутості і жорсткості; впевненість, що створення твору мистецтва не може цілком направлятися якимись встановленими правилами: самі правила створюються разом з твором, в результаті чого кожен твір стає подією;
- фрагментарність, недовіра до «тотального», до всякого роду синтезу, будь він соціального, когнітивного або навіть естетичного вигляду; впливає звідси пристрась до монтажу, колаж, заміщенню метафори метонімії, пристрась до парадоксів, тяжіння до руйнування, до невмотивованих крайнощів; створення ефекту ненавмисного оповідного хаосу, фрагментованого дискурсу про сприйняття світу як розірваного, відчуженого, позбавленого сенсу, закономірності й упорядкованості;

- багатоваріантність тлумачення, теза про відсутність однієї, єдино вірної інтерпретації твору мистецтва, його багатозначності, двозначності, багат шарове, невичерпних можливостей різних його тлумачень;

- втрата «я», відмова від ідеї можливості повного самосвідомості індивіда і привілейованого становища «я», характерного для класичної філософії; переконання, що головне в суб'єкті неминуче вислизає не тільки від саморефлексії, а й від всерозуміючого Іншого, постулюючого філософією несвідомого; прагнення автора до нівелювання своєї присутності в створеному ним творі і впливає звідси «маска автора» або навіть «смерть автора»;

- поверховість як принцип, відмова від спроб дослідження глибинних проблем і процесів буття, прагнення до простоти і ясності, поверхневе, але синтетичне відображення реальності в творах мистецтва, домінування ідеї, що світ потрібно не розуміти, а приймати; сприйняття життя як хаотичного нагромадження суперечливих тенденцій, позбавленого виразної мети і ясного сенсу; уявлення про світ як про байдужому і чужому людині, що ковзає по його поверхні; сприйняття твору мистецтва як лабіринту і напівтемряви, дзеркала і неясності, простоти, що не має сенсу; іманентність, відмова від модерністської спрямованості на глибинне і трансцендентне, орієнтація на людину, його зростаючі здібності, на виявлення трансцендентного в іманентно;

- відмова від мимесиса, образотворчості; «Не-показування» і «невиявлення» як прагнення мистецтва «уявити не можна подати»; навмисна хаотичність композиції; інтерес до прикордонних областях світу і свідомості, до езотеричного, таємного, прихованого, призначеному винятково для присвячених; постійне експериментування з новими формами і змістами; псевдофактографічність або псевдодокументалізм, коли неінтерпретіровані шматки реальності за

допомогою колажної техніки вводяться в тканину художнього про винищення як би в сирому, не опосередковано вигляді; постійне виробництво не репрезентативним образів (симулякрів), що не відображають дійсність, а створюють ілюзію «гри в реальність»; конструктивізм, копітка робота з тропом, фігуральним мовою, з іносказанням;

- іронія, висміювання, варіюється від поблажливою глузування до жовчного трагіфарса ; тлумачення іронічності як неминучого кошти звільнення від чар і усвідомлення випадкового характеру здаються найбільш очевидними уявлень і найглибших вірувань; переконання, що солідарність людей, передбачувана їх соціальним життям, досягається не за допомогою суворої систематичної рефлексії, а, скоріше, завдяки принижується природі іронії; тлумачення іронії як засобу, що дозволяє в умовах плюралізму і відсутності будь-яких парадигм знаходити істину; пародійність, сприйняття всієї людської історії пародійним і одночасно ностальгічним чином; прагнення не перетворювати щось в стереотип свідомості, породжувати стандартну, очікувану реакцію;

- мистецтво як гра, виявлення ігрового характеру мистецтва, зближення, а іноді і ототожнення його з грою, причому не зі звичайною, а з некласичної грою, яка не має заздалегідь встановлених правил, пріоритету ходів, тих, хто виграв і програв; тлумачення відносини між мистецтвом і здоровим глуздом як чисто ігрового; маскування грою, поряд з іронією, трагізму становища людини і суспільства; карнавальність , маскарадний, карнавальний характер мистецтва і сто сприйняття; карнавал як контекст, в якому все дискурси змішуються, трансісторичність карнавалізованого мистецтва, включення його в життя як у всеосяжний шоу-бізнес;

- епатажність , намір художника вражати, дивувати свою аудиторію несподіваними кроками, порушенням здаються загальноприйнятими норм і правил; агресивність «авторської маски»,

яка прагне всіма наявними в її наявності засобами залучити публіку в активний діалог, викликати її на спір, спровокувати непередбачену її реакцію, несподівану для неї самої; театральність, особливу увагу до аудиторії, тяга до розваг; визнання того, що автономія мистецтва - це не його незалежність, а ізоляція від соціального середовища;

- плагіат і цитування, відверте запозичення, імпліцитне і експліцитно цитування, акумуляція і повторення, але з елементами іронії і пародії вже існуючих зразків; спроба відмовитися від традиційних для мистецтва понять оригінальності, автентичності і присутності; переконання в анонімності форм, створюваних безсуб'єктні і невідконтрольним процесом, сумнів в креативності художника і одночасно ідея, що хоча автор більш вже не є творцем, від цього він не перестає бути автором; зміна функції музею, що приймає в своїх залах аж ніяк не виняткове, геніальне, а непоказне, тривіальне, анонімне і повсякденне, здатне загубитися поза музейної дійсності;

- змішання високої і низької культур; стирання межі між елітарною та масовою культурами, прийняття високою культурою шаблонів масової культури, переміщення форм масової культури в музейний простір; розмивання колишніх категорій жанру і дискурсу;

- перформативність, використання тіла, зовнішнього вигляду, жесту, поведінки художника в якості однієї зі складових мови мистецтва; художник як актор, який представляє якісь ефемерні дії, здатні безпосередньо впливати на свідомість і поведінку глядача.

Зі сказаного видно, наскільки постмодернізм відрізняється від всіх інших наявних течій в мистецтві і в першу чергу від свого безпосереднього попередника - модернізму.

На деякі із зазначених рис постмодернізму вперше звернув увагу американський літературознавець І. Хассан який спробував в статті «Ще раз. Постмодернізм» (1985) систематизувати особливості постмодерністського мистецтва. Хассан, разом з тим зазначив, що він не

береться дати точне визначення цього феномена [90]. Навряд чи таке визначення можливо і тепер, хоча за минулий час обриси постмодерністського мистецтва стали чіткішими.

1.2. Постмодерні мотиви в творчості Енді Вархола.

Творчість американського художника Енді Вархола (1928-1987) ознаменувала собою переломний момент в розвитку світового мистецтва. Вархол не тільки створив новий напрямок - поп-арт, але й перевернув філософію мистецької творчості. Цікаво, що увійшовши до підручників з історії мистецтва як космополітичний новатор, Вархол за етнічним походженням був сином емігрантів з Лемківщини (яка тепер є частиною Словаччини), відвідував українську греко-католицьку церкву і колекціонував писанки. У цьому контексті мистецькі інновації американського художника є важним елементом в побудові концепції даного дослідження.

Теорія постмодернізму виникла з відрази до жорсткості та винятковості модерністського мистецького суспільства. Суддями високого мистецтва були критики, яких плекала панівна частина суспільства. Завдяки цьому широкі маси не були задіяне в мистецтвотворенні. Багато постмодерністських художників, включаючи Енді Вархола (роки творчості 1949-1987), виникли як специфічна реакція проти усталених форм високого модернізму. Енді Вархол використав у своєму мистецтві згадані вище постмодерністські характеристики. Відсутність у Вархола інтересу або турботи про попередні мистецькі традиції допомогла змінити обличчя мистецького світу і встановила його як художника постмодерну. Твори Вархола ілюстрували постмодерністські ідеї, зокрема, завдяки формі, відсутності оригінальності та використанню фігур знаменитостей.

Оскільки постмодернізм більше не спирається на попереднє модерністське мистецтво, він часто розглядається як антимистецтво. Енді Вархола часто згадували як не-художника, але також його називають одним з найбільших художників свого часу. Він разом з постмодерністським рухом віддалився від попередніх стилів високого мистецтва, таких як абстрактний експресіонізм, який став для нього «мистецтвом істеблішменту».

Метою постмодернізму було відокремитись від модерністського мистецького суспільства. Ідеї та мистецька техніка Вархола були унікальними порівняно з попередніми модерністськими уявленнями про мистецтво; він вирішив видалити з своїх картин крапельки фарби та мазки пензля, щоб перевірити, чи все ще вони можуть бути мистецтвом. Спочатку художній світ не відгукнувся на такі експерименти позитивно, оскільки відчувалося, що цей новий стиль живопису є «анти мистецьким». Твори Вархола більше нагадували комерційні роботи, а не мистецтво.

Роботи Вархола також вважалися антимистецькими через процес шовкографії, який він використовував у деяких його роботах. У модерністському мистецькому суспільстві всі аспекти живопису виконувались з наміром і наполегливостю. Однак у постмодернізмі мистецтво часто не було наполегливим. В створених методом шовкографії творах Вархола, таких як образи Мерилін Монро або Троя Донах'ю, процес шовкового екранування змінив спосіб появи кожного із зображень. В одному зі своїх екранованих шовком зображень Елвіса Преслі, фігури Елвіса немовби віддаляються, зміщуються в одну сторону. Коли модерністи критикували роботу Вархола, вони вважали, що слід повторити фігуру Елвіса більш наполегливо, бо, на їх думку, всі твори мистецтва слід створювати з конкретної причини. Однак, саме непослідовність та «випадковість» стає характерною для постмодерних творів.

Довільний і непослідовний процес шовкового друку також вніс у твори Вархола ще одну постмодерністську ідею - про гіперреальність. Гіперреальне - це концепція, розроблена постмодерністом Жаном Бодрійяром. Він висунув ідею, що «абстракція сьогодні — це не абстракція карти, копії, дзеркала чи концепту. Симуляція — це вже не симуляція території, референційного суцього, субстанції. Вона — породження моделей реального без першопричини та без реальності: гіперреального.» [16, с.6-7]. По суті, знаки більше не ґрунтуються на реальності; вони засновані на чомусь нереальному. У гіперреальності задіяні три риси - реальна, репрезентація реального та репрезентація репрезентації. По суті, гіперреальність - це репрезентація, двічі віддалена від реальності або від реальності.

Енді Вархол демонструє цю постмодерністську ідею у наступному портреті Елвіса через процес шовкографії, коли він використовує малюнок для створення іншого образу. Так, Вархол сфотографував Елвіса, а потім відтворив фото засобом шовкографії та додав кольору, щоб створити власний твір мистецтва. Це демонструє гіперреальність, оскільки його репрезентація Елвіса базується на репрезентації Елвіса (малюнок), яка базується на реальному Елвісі. Вархол, насправді, двічі віддаляється від справжнього Елвіса. Він не лише основує цей портрет на фотографії, він також ненавмисно змінює вираз Елвіса через процес шовкового скринінгу. Через довільну зміну кольору портретні зображення Елвіса раптово отримали додаткове значення: лють, невинність, насупленість і, навіть, терор. Елвіс - не єдина робота Воргола, яка демонструє цю концепцію гіперреалізму - це також зроблено з образом Елізабет Тейлор. Вархол робить фотографію Тейлор і перетворює її на кольорову маску. Тейлор більше не схожа на себе, скоріше, на портретах зображена тільки невимовна маска.

Відомо, що багато робіт Вархола зображували знаменитості. Він створив безліч екранованих шовком і намальованих образів відомих

акторів і музикантів, серед яких Мерилін Монро, Трой Донах'ю, Елвіс Преслі та Елізабет Тейлор. Ці портрети були популярні просто тому, що вони зображували відомих людей. Це пов'язано з постмодерною ідеєю політичної економії знаку та швидкоплинною природою постмодернізму. Загальна ідея політичної економії знака полягає в тому, що вибух товарних брендів означає, що обмін матеріальними продуктами відбувається за новою економікою, заснованою на знакових цінностях. Це стосується ідеї знаменитостей, оскільки вони часто створюються на основі міфу, роздутого ЗМІ.

ЗМІ формують образ знаменитостей, який представляється решті суспільства. Їм присвоюються знакові цінності, які створюють і допомагають продати їх знаменитість. Вархол, використовуючи знаменитостей у своїх творах мистецтва, скористався цим міфом. За словами Майкла Фріда, «Таке мистецтво, як мистецтво Вархола, обов'язково паразитує на міфах свого часу, а отже, опосередковано і на механізмі слави та публічності, що продає ці міф» [76, с 267]. По суті, Вархол полює на славу та міфи своїх підданих, щоб привернути глядачів до свого мистецтва - вони захоплені просто знаковою цінністю, яку надають знаменитостям у творчості Вархола. Це ілюструє постмодерністську ідею політичної економії знаку.

Використання Вархолом знаменитостей також демонструє ідею ілюзорності слави. Знаменитості славляться лише до тих пір, поки ЗМІ увічнюють їх. Знаменитості, по суті, швидкоплинні. Для майбутніх поколінь «міфи будуть незрозумілими», а твори Вархола, ймовірно, не «переживуть журналістику, від якої він змушений залежати» [87, с 267]. Знаменитості, які на даний момент відомі в суспільстві, залежать від засобів масової інформації та журналістики, щоб залишатися важливими. Робота Вархола над знаменитостями, такими як Трой Донах'ю та Елізабет Тейлор, швидкоплинна, оскільки після його покоління медіа-шторм, що оточує їх, припиниться, і його мистецтво

більше не буде пов'язане з наступними поколіннями. У цьому сенсі твори Вархола справді швидкоплинні,

Постмодерному мистецтву також зазвичай бракує глибини або автентичного значення, і Вархол, безумовно, сприяє цьому. Твори Вархола, як правило, не були добре продуманими або спланованими - насправді, він був приймачем ідей, а не генератором ідей.

Перша відома робота Вархола - консервні банки з супом «Кемпбелл», не була його ідеєю. Він опинився в глухому куті та не знав, що малювати. Коли він попросив у свого друга поради, той сказав Вархолу намалювати щось загальне, наприклад, супові банки. Вархол прийняв цю ідею і намалював 32 різні види супу «Кемпбелл», без будь-якого планування чи причини. Вархол не вкладав особливої думки у свої твори мистецтва, які самі по собі вважаються довільними, недостатньо глибокими та суперечать модерністським уявленням. У вищому мистецькому суспільстві модернізму кожна картина була ретельно спланована і мала своє значення та причину. Вархол перевернув цю модерністську ідею, намалювавши що завгодно.

Процес малювання Вархола також був довільним і недостатньо глибоким, оскільки він механічно відтворював одне і те ж зображення. У цих художніх творах не було жодної «аури», яка асоціюється з модернізмом, який настоював на тому, що оригінальний твір є пов'язаним із «аурою», оскільки це копітка робота, виконана художником, і за нею творчий геній художника. Однак за 400 репродукціями коробок Brillo, зроблених і складених на купу Вархолом аури немає. Купка коробок демонструє відсутність глибини та характеру в роботі, де не було ні творчого генія, ні думкового процесу, ні справжньої турботи про мистецтво.

Енді Вархол був у авангарді постмодерністського руху поза контролем модерністського мистецького світу в 1960-х. Жорсткі характеристики сучасного мистецтва були перевернуті роботами

Вархола, і постмодернізм почав цвісти в суспільстві. Роботи Вархола, починаючи від банок з супом Кемпбелл, і закінчуючи картинами Мерилін Монро та коробочками Brillo, служать яскравими прикладами постмодерного руху. Мрія Вархола стати знаменитим стала реальністю, і по дорозі до неї він допоміг назавжди змінити обличчя мистецького світу.

РОЗДІЛ 2.

АВАНГАРД І ПОСТМОДЕРН У ВІТЧИЗНЯНІЙ КУЛЬТУРІ XX-XXI СТОЛІТТЯ

2.1 Доля авангардистських тенденцій в українському мистецтві XX ст. в контексті становлення постмодерну

В історії українського авангарду різні види мистецтва залишили сліди різного гатунку. Так, музика здобула більш маргінальний статус. На відміну від радикального авангарду у живописі, театрі, і кінематографі експерименти композиторів виглядають поміркованими, зверненими до традиції. Це створює новий дискурс: професіоналізм (традиція) – експеримент (новаторство). Серед українських композиторів - авангардистів виокремлюються Б. Лятошинський та В. Костенко [49, с. 16].

На межі XIX–XX ст. окреслились нові шляхи розвитку театру започатковані скандинавськими драматургами Г. Ібсеном та А. Стріндбергом, творчість яких вплинула на створення авангардистських п'єс вітчизняними митцями: Л. Українка («Блакитна троянда»), В. Винниченко («Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Мemento»), І. Кочерга («Фея гіркою мигдалю») Модернізація українського театру почалася в драматургії, яка активно використовувала підтекст, психологічний портрету героя, створювала замкнений простір, в середині якого розгорталася дія та ін. Проте новаторські відкриття й здобутки в драматургії були тільки одним з чинників, що активізував процес появи нового українського театру, для якого досить гостро стояла проблема і нової режисури, і нового актора [57, с. 219].

У процесі модернізації театру видокремлено діяльність І. Труша, М. Вороного та Г. Хоткевича. Значну роль відіграв у створенні нової

моделі українського театру Л. Курбас. Видатний режисер, актор, педагог, теоретик театру наголосив на значенні художньої форми вистави, перш за все це динамічна та ритмізація дії. У постановках режисера («Гайдамаки», «Макбет», «Цар Едіп», «Народний Малахій», «Маклена Граса», «Газ») використовував суто авангардні прийоми та принципи, як то кінематографічний вплив на глядача, «архітектурне оформлення» сцени, «абстрактний балет» [58, с. 12].

Визначна роль у теоретичному і практичному становленні світового кіно належить французькому режисеру Л. Деллюку, після авангардистських експериментів якого постав кіноавангард, від картин «першого кіноавангарду» (А. Ганс та Ж. Епштейн) – до епатажних фільмів «другого кіноавангарду». (Ф. Леже, Р. Клера, Ж. Дюлак та Л. Бунюеля і С. Далі) Елітарні представники «другого авангарду» зосереджувалися на формотворчих елементах, фактично ігнорували сюжет, активно використовували асоціативний ряд, залучали власні сновидіння, вдавалися до експериментів на рівні діалогу видів мистецтва.

Повна картина авангардного руху в кінематографі не можлива, без здобутків «радянського кіноавангарду». Цей термін використовує більшість кінознавців, об'єднуючи творчі пошуки митців України та Росії – О. Довженка та Д. Вертова, Г. Козинцева та В. Пудовкіна, та інших, менш відомих митців кіно. Стилїстика і жанрова спрямованість фільмів цих режисерів була різною, але головною метою було відтворення на екрані блискавичного руху часу за допомогою монтажу. Саме монтаж закріпив за «радянським кіноавангардом» відповідні визначення: «монтажно-експериментальний», «монтажно-типажний», «монтажно-поетичний». Останнє найчастіше вживалося у контексті творчості О. Довженка [60, с. 123]. Доробок цього режисера, дає всі підстави назвати його представником саме українського авангарду. [62, с. 188].

Знищення «радянського авангарду» відбулося після 1934 року під тиском штучно створеного комуністичними ідеологами і насадженого з «гори» «соціалістичного реалізму».

Відродження українського авангардистського мистецтва починається в 60-ті роки, в так званій, період «відлиги». Відбувається реабілітація репресованих митців та емігрантів, повернення їх спадку до контексту української культури. У творах нової генерації українських митців простежується творче використання чи навіть запозичення зображально-виражальних засобів авангарду. Це експерименти з художньою формою в живописі (М. Кривенко, О. Животков, Т. Сільваші, О. Сухоліт); в поезії (В. Стус І. Драч, В. Симоненко, Л. Костенко,); в театрі (А. Жолдак, Р. Віктюк, Д. Боровський, Д. Лідер); кінематографії (С. Параджанов, Ю. Ілленко, І. Миколайчук, Л. Осика, К. Муратова).

Сучасні митці, як і за часів «відлиги», сприймають і переосмислюють авангард не як феномен «нового», а як мистецьку і культурну традицію. Митці нових поколінь, хоча і визнають творчі досягнення авангарду початку минулого століття, у своїй творчості активно використовують полістилізм та за допомогою префіксів «нео» чи «пост» підкреслюють власну самобутність (неопримітивізм, постмодернізм, та ін.) [64, с. 165]

Так в українському образотворчому мистецтві головними художниками революційної доби виявилися насамперед М. Бойчук та його школа, Г. Нарбут, О. Мурашко, М. Бурачек, В. Кричевський, М. Жук у творчому доробку яких моделювалися риси національного мистецтва, що спиралися на вітчизняну традицію та здобутки європейського модернізму. Так, за часів УНР та Гетьмана Скоропадського, у державницьких заходах з розбудови мистецтва передовсім стверджувалися ліберально-демократичні цінності. Проголошення Центральною Радою рівноправної національно-

культурної політики щодо національних меншин спричинило утворення різних національно-культурних товариств, більшість з яких діяли і на початку 1920-х рр., і найголовніше, – заснування Української Академії мистецтв восени 1918 р., тоді як у революційній Росії Академія мистецтв саме була закрита через невідповідність цієї «застарілої інституції» новому проекту «пролетарської культури» [68, с. 34].

Після приєднання України до Радянського Союзу, багато митців, які потім, до речі, стали яскравими постатями авангарду та модернізму, виїхавши на навчання до інших країн, не поверталися на Батьківщину. За межами України в цілому склалася творчість О. Архипенка, К. Малевича, В. Татліна та інших.

У самому ж авангардному русі в Україні можна визначити два головні періоди [70, с. 18]:

1) від 1912–1913 рр. (від першого маніфесту «Ляпас громадському смаку» у 1912 р. та заснування в Києві в 1913 р. «Футуристичного гуртка» у складі М. та В. Семенків і П. Ковжуна) до 1921 р. – завершення громадянської війни та остаточного утвердження в Україні радянської влади;

2) до кінця 1920-х рр., коли авангардні програми входили до радянського ідеологічно-політичного культурного проекту. Варто підкреслити, що розвиток авангардного мистецтва на обох його етапах відбувався в Україні у «різному особовому складі», що не могло не позначитися на його творчих обширах та напрямках.

У 1915 р. з України назавжди виїжджає Д. Бурлюк, у 1920 р. – О. Екстер, у 1919 р. П. Ковжун переїздить до Львова, де існувала зовсім інша культурно-мистецька ситуація, у 1920 р. Київ залишає К. Редько, який уже наступного року в Москві разом із колишніми киянами С. Нікрітіним та О. Тишлером, а також С. Лучишкіним та О. Лабасом, засновує групу «протекціоністів» (або «Електроорганізм»). У цій ситуації особливої уваги потребує доробок художників, що постійно

працювали в Україні, брали активну участь у її культурному житті. Це насамперед О. Богомазов та А. Петрицький.

Програмне теоретичне дослідження О. Богомазова «Живопис та елементи», присвячене формальному аналізу живописної мови, та її своєрідність картин художника засвідчують радше їхню модерністську природу. А творчість А. Петрицького в розмаїтті її проявів (живопис, графіка, сценографія, критичні виступи в пресі), участь з 1918 та впродовж 1920-х рр. у численних та різноманітних угрупованнях в Україні, де впроваджували ті чи інші новації, говорить скоріше про активність позиції, загальну спрямованість на нове, про приналежність не стільки до «авангарду», скільки до авангардного руху [73, с. 90].

В другій половині 1920-х рр. в Україні працюють такі видатні митці авангарду, як В. Татлін, К. Малевич, Д. Вертов, що, безперечно, мало надати її мистецтву нових імпульсів. Виняткове місце в підтримці авангардного руху належить тут постаті М. Семенка, чий часопис програмно-авангардного спрямування «Нова генерація» проіснував в Україні до 1930 р. Саме в царині його групи склалося й особливе явище українського авангарду – поезомалярство, де працювали М. Семенко та А. Чужий, що певною мірою близьке до проблематики «слова на свободі» італійських футуристів. Показово, що на межі 1920–1930-х рр. авангардні ініціативи переходять до кінематографа, і саме прихід художників О. Довженка та І. Кавалерідзе в кіно визначив у ньому українську авангардну гілку [71, с. 90].

На особливу увагу заслуговують мистецькі дискусії 1920-х рр., і зокрема концепція «панфутуризму», висунута М. Семенком. Вона виростала в особливих умовах, в яких існував авангард в Україні, постійно вступаючи у певні протиріччя з її культурною проблематикою національного відродження, складних умов «державотворення» в царині СРСР, відставання української модернізації від європейського цивілізаційного поступу. «Панфутуризм» як система мистецтва

пропонував об'єднати всі поодинокі авангардні ідеї та творчі практики, які існували в Україні, з метою саме на їхніх позиціях сформувати культурне будівництво. Осмислення українського внеску до скарбниці авангарду відбулося завдяки А. Накову у 1973 р., який організував у Франції виставку авангардистів (Tatlin's dream), що мали творчий зв'язок з українським культурним полем і українське коріння [72, с. 23].

Досліджуючи аспекти формування абстрактного мистецтва, необхідно виділити постать С. Делоне. Експериментуючи з оптичними властивостями кольору для розширення можливостей сприйняття зображення, мисткиня одна з перших авангардистів, вдалася саме до абстрактної мови зображення у творах, вбачаючи в ній універсальний засіб для поєднання життя та мистецтва. Вона стала піонером у сфері авангардного fashion-дизайну та текстильного дизайну, відчувши його потенціал, вдало застосовуючи свої дослідницькі знахідки у сфері станкового живопису для розроблення моделей одягу, оформлення тканин, килимів, створення орнаментів, сповнених сміливим поєднанням геометричних об'ємів, ритмів і активністю колористичних вирішень абстрактних композицій життєствердного початку, в яких простежуються тенденції впливу українського народного декоративного мистецтва, що, на думку науковців (Д. Горбачов, Є. Деменок, І. Кодлубай, О. Нога), свідчать про безперервний емоційний зв'язок з культурним полем місця народження художниці [59, с. 91]. Особливості українського авангардного руху та його значення у формуванні абстрактного мистецтва України В. Гончарової, Б. Григор'єва, О. Екстер, В. Єрмілова, М. Ларіонова, К. Малевича, М. Матюшина та інших.

Отже, специфічність українського авангардного руху характеризують два фактори: революційна діяльність у сфері пошуку нової художньої формотворчості й засобів її вираження та глибинному зануренні в українську народну художню культуру, що ґрунтується на

першоосновах культурних кодів найдавнішої історії України. Головним значенням українського авангардного руху, складової світового авангарду, для формування абстрактного мистецтва України був свідомий вихід у абстракцію як способу подолання матеріального тягара реального світу. Відтоді абстрактна образотворчість набуває офіційного мистецького статусу.

2.2. Вплив українського авангарду на сучасне постмодерне мистецтво

Розглядаючи вітчизняні мистецькі феномени, що виникли під впливом «історичного авангарду», сучасна естетика застосовує термін «український авангард». Саме так А. Наков назвав частину виставки «Tatlin's dream» (Мрія Татліна), влаштованої з його ініціативи у Лондоні 1973 року. Західна публіка, безпосередньо і опосередковано через ЗМІ, познайомила з роботами українських митців, яких раніше вважали «росіянами», В. Татліна, В. Єрмілова і О. Богомазова. Творчість В. Татліна була знаною європейськими поціновувачами авангардного мистецтва, тому закономірними став інтерес до творів В. Єрмілова і О. Богомазова, а в контексті їх національної приналежності відбулося переосмислення творчості українських авангардистів [64, с. 167].

Український авангард став не лише феноменом культури та мистецтва початку ХХ століття, а й мав значний вплив на подальший розвиток мистецької практики. Так у середині минулого століття, попри насадження ідеалів соцреалізму, відбувається звернення вітчизняних митців до авангарду 1910–30-х рр., який був різноманітним за формою вираження: «Варто наголосити, що розвиток авангардизму – багатовекторний процес, а не просто перехід від одного «ізму» до наступного. В історії авангардизму назва чергового напрямку – лише

зовнішній момент. Він розвивався поза стилістичними нормативами і номінальній класифікації не підлягає. Головний рушій авангардизму – концентрація ідей» [29, с.46].

Так Алла Горська та її колеги, створюючи мозаїки та панно і в оформленні приміщень, дотримувалася монументального стилю бойчукістів. Її роботи збереглися в Донецьку, Маріуполі, Києві та інших містах. Ранні картини Горської, присвячені шахтарській праці, отримують схвалення від «прогресивної громадськості» і державних та партійних функціонерів, не лише за майстерне виконання та художній смак, а ще й, так би мовити, за «правильний тон». Подібне визнання передбачало перспективу кар'єрного зростання та визнання системи.

Але, А. Горська пройнялася традиціями та колоритом народного українського життя спільними зусиллями з однодумцями. А. Горська створює у 1962 р. Клуб творчої молоді, організовує літературно-мистецькі вечори, на яких учасники клубу відкривали для себе «розстріляне відродження», читали історію, видавали книжки. Ця діяльність поєднується з художньою творчістю. В портретах О. Довженка, Б. Антоненка-Давидовича, І. Світличного, В. Симоненка, Є. Сверстюка, А. Горська поєднує монументальність з душевною теплотою. Оригінальні її ескізи обкладинки до книжки Ліни Костенко «Зоряний інтеграл». Необхідність заробляти на життя спонукало А. Горську разом із колегами братися за створення мозаїчних панно у школах, музеях, ресторанах, крамницях бригадним методом. Митці всіляко намагалися надати замовним темам, витриманим в дусі радянщини, ажурних, себто нерадянських форм [36, с. 12].

Зрештою, А. Горська є чи не найяскравішим представником з «плеяди нескорених» (Л. Тарнашинська), безумовно талановитих митців-монументалістів, котрі працювали дотично до канонів школи М. Бойчука. Народність та фольклоризм у стилі бойчукістів притаманні також творчості Т. Яблонської і Т. Голембієвської. До речі, у 1960–70-х

рр. львівська школа вважалась однією з найпотужніших у Радянському Союзі на рівні з прибалтійською, а її учні й сьогодні плекають славу українських митців по всьому світу, підтримуючи і вдосконалюючи мистецький «почерк» Романа Сельського, одного з провідних фундаторів школи, засновника разом з іншими молодими художниками, зокрема Маргіт Райх, й архітекторами творчого об'єднання «Артес» (1929 р., Львів) [31, с. 12].

Предметом об'єднання молодих митців Галичини, окрім іншого, став потяг до модерністських шукань, породжений захопленням сюрреалізмом, що супроводжувалося рішучим відмежуванням від провінційності, рутини, консерватизму, натуралізму та ретроградства в мистецтві. Р. Сельський як талановитий художник переймав творчий хист та досвід у багатьох митців. Першим професійним вчителем художньої творчості став Казимір Сіхульський, в майстерні якого молодий митець створює проект килиму, який був високо оцінений спеціалістами на Всесвітній виставці декоративного мистецтва в Парижі [30, с. 50].

Французький період відіграв значну роль у творчому становленні митця, адже саме там він слухав лекції художника-конструктивіста Фернана Леже, що здійснили величезний вплив на формування Р.Сельського як художника. У Парижі він мав змогу спілкуватися та переймати досвід у Амеде Озанфана, Пабло Пікассо, учнів Каміля Коро, Анрі Тулуз-Лотрека та інших видатних художників. На батьківщині Р. Сельський розпочав розбудову підвалин львівської школи колоризму, закладених Іваном Трушем і Олексою Новаківським. Проте його система вже досить сильно відрізнялася від інтуїтивізму попередніх творчих платформ тих же таки згаданих попередників. В його творчих доробках присутній дух тогочасної модерної течії європейського мистецтва, особливо сюрреалізму. Окрім того, у творчості Р. Сельського

помітні впливи абстракціонізму, а надто це стосується пізньої творчості художника.

У Р. Сельського досить багато учнів, але серед них виділяються послідовники, котрі працювали з ним в одному естетичному ключі. Мова йде, насамперед, про Карла Звіринського, Данила Довбошинського, Романа Турина, а також представників молодшого покоління – Олега Мінька, Миколу Андрущенка, Володимира Патики, Богдана Сороку, Андрія Бокотея, Богдана Сойку. Кожен із них, відповідно до свого мистецького погляду, втілював у полотнах набуті навички малювання або й передавав досвід іншим.

Сучасна дослідниця І. Павельчук зазначає, що першим «революційним» кроком для митця стало введення у площину картини тривимірного об'єму: «Творення форми формою породжувало ефект гібридної репрезентації, поєднання живопису і скульптури. Для урівноваження глядацького сприйняття, додаючи у твір об'ємність форми, К. Звіринський віднімав від неї яскраву барвистість кольору» [54, с.369].

Серед українських митців, котрі також розвивали авангардне мистецтво, можна згадати представників львівської і закарпатської шкіл (Адальберт Ерделі (Гриць), Йосип Бокшай, Андрій Коцка, Адальберт Борецький, Ернест Контратович, Василь Габда, Єлизавета Кремницька, Ференц Семан, Павло Балла, Володимир Микита та багато інших). Український авангард періоду «шістдесятників» розвивався також завдяки діяльності представників одеської школи або ж «другого одеського авангарду», безпосередніх учасників нонконформістського руху і репрезентантів нонконформістського мистецтва відповідно, а саме: Олександра Ануфрієва, Володимира Стрельникова, Валерія Басаньця, Володимира Наумця (члена Міжнародної асоціації художників-мозаїчистів (АІМСА), Віктора Маринюка, Олександра Стовбура, Станіслава Сичова, Валентина Хруща, Людмилу Ястреб. Всі

вони навчалися в Одеському державному художньому училищі імені Митрофана Грекова, разом організовували «квартирні» виставки, а потім приймали участь у закордонних виставкових центрах [58, с. 4].

Переважна більшість митців одеської школи вимушена була залишити батьківщину в кінці 1970-х – на початку 1980-х рр. – як, наприклад О. Ануфрієва, В. Стрельнікова. Інші ж, зокрема В. Хрущ, С. Сичов, Р. Макоєв, переїхали в інші міста СРСР. У подібному ключі, умовах та обставинах творила значна частина українських митців, котрі віддали перевагу свободі вибору і природному праву на самореалізацію перед «ситим», але скореним життям співця «щасливого життя» радянської людини [53, с. 12].

Одним з яскравих представників одеського авангарду є митець В. Наумець, котрий пройшов у своєму творчому житті через захоплення сюрреалізмом, примітивізмом, абстракціонізмом, мінімалізмом, концептуальним мистецтвом, акціонізмом. Його твори 1980-х рр. вражали своєю емоційністю й естетизмом, яскравістю фактури, часом, навпаки, були побудовані на додаткових колірних сполученнях, буйстві таких кольорів, як синій, жовтий, червоний. Панівним засобом виразності був колір. Проте з 1990-х рр. основою творчих пошуків стало Світло.

РОЗДІЛ 3. ПОСМОДЕРНІСЬКИЙ ДИСКУРС СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Літературний постмодернізм і «Рекреації»

Юрія Андруховича.

Антиавторитарний за своєю суттю, постмодернізм відмовився визнати авторитет будь-якого єдиного стилю або визначення того, яким має бути мистецтво. Це зруйнувало різницю між високою культурою та масовою або популярною культурою, між мистецтвом та повсякденним життям. Оскільки постмодернізм порушив усталені правила щодо стилю, він запровадив нову еру свободи та відчуття, що «все спливає, все змінюється». Часто іронічний або смішний; він може бути суперечливим, кидаючи виклик межам смаку; але це відображає самосвідомість самого стилю. Часто поєднуючи різні художні та популярні стилі та засоби масової інформації, постмодерністське мистецтво може також свідомо та самосвідомо запозичувало чи іронічно коментувало цілу низку стилів минулого.

Жак Лакан (1901–1981), був видатним французьким психоаналітиком і теоретиком. Його ідеї мали величезний вплив на критичну теорію в ХХ столітті і особливо вплинули на розвиток постмодернізму. Лакан поставив під сумнів загальноприйняті межі між раціональним та ірраціональним, припустивши, що несвідоме є настільки ж складним і витонченим за своєю структурою, як і свідоме. Він припустив, що несвідоме структуровано як мова, яка дозволяє дискурс між несвідомим і свідомим та гарантує, що несвідоме відіграє роль у нашому світовому досвіді [10 с,131].

Постмодернізм також може бути суто культурологічним терміном, який пояснює культурні конструкції, поняття істини та різних

«репресованих» ідей сучасності, таких, як фемінізм та засудження колоніалізму.

Сам модерністський канон при цьому бачиться як патріархальний і расистський, в якому переважають білі гетеросексуальні чоловіки. Як результат, одна з найпоширеніших тем, що розглядаються в рамках постмодернізму, стосується культурної ідентичності. Проблема культурної ідентичності розглядається як така, що пов'язана з глибинними філософськими процесами в контексті культурної глобалізації. Складний характер сучасних комунікативних процесів актуалізує вивчення культурного розвитку особистості. Сучасній людині доводиться зустрічатися із світовим простором культурного плюралізму, який визначається поняттями полікультуралізму та міжкультурної комунікації. Разом з тим, в особистості посилюється потяг до власної культурної ідентифікації, до впізнавання і усвідомлення своїх культурно-історичних коренів, витоків духовно-моральних цінностей, потреб у вивченні і збереженні культурної спадщини, які простежуються в різних аспектах діяльності сучасного українського суспільства. Сучасні дослідники звертають увагу на цінносно-сміслову орієнтацію та відмінності «свого» від «чужого». Цікавим видається твердження А.Я.Флієра, який підкреслює, що «зразки різних національних культур органічно перемішуються в повсякденному побуті і поступово починають сприйматися як «наші»» [69 с.23] Людина, яка знаходиться серед різноманіття постіндустріальних викликів сучасності та наростаючих факторів глобальної культурної інтеграції, опиняється в складній соціокультурній ситуації, відчуває вплив нових ідей і цінностей, полікультурних процесів, різноманітних культурних форм, стилів і напрямків. Місія по визначенню “свого” в протилежності до «іншого», глобального, покладається на діячів сучасної культури, перед якими стоїть завдання збереження національної культури, визначення

місця національних зразків, традицій, форм культурної спадщини в умовах модернізації та глобалізації.

Культурна історія сучасної України пов'язана з боротьбою за національну ідею, за визначення «свого» в контексті глобального «іншого». Важливим фактором є те, що потяг до європейської ідентичності, який вилився в політичний рух за з'єднання з Європейським Союзом, розвинувся паралельно з поглибленням національної свідомості та чітким усвідомленням української ідентичності. При цьому, плекане в радянській і пост-радянській культурі прийняття російського як «нашого» зникло, а Росія стала сприйматися вже не як «старший брат», а як втілення загрозливої «іншості».

Під час цього процесу переходу від невизначеності «свого» до усвідомлення національної ідеї велику роль зіграли діячі культури - художники, музиканти, письменники і та літературні критики. В перших рядах цього процесу завжди був (і залишається) Юрій Андрухович, автор романів, віршів, оповідань та нарисів, один з найбільш популярних українських письменників.

Осмислення творчості Юрія Андруховича у сучасному вітчизняному літературознавстві та культурології представлене як феномен постмодернізму в дисертаційних роботах Л. М. Калинської, Г. І. Матвієнко і К. Н. Баліної.

Твори Андруховича перекладені англійською, німецькою, французькою, російською, шведською, іспанською та іншими мовами. Його романи та повісті «Московіяда», «Рекреації», «Перверзія» та «Дванадцять обручів» можна легко знайти в Інтернет-бібліотеках (наприклад, на сайті chtyvo.org.ua). Юрій Андрухович вважається представником так званого Станіславського феномену - напрямку, що був сформований постмодерними західноукраїнськими авторами, народженими в місті Івано-Франківськ (колишній Станіславів).

Юрій Андрухович радикально оновив українську поезію і прозу ще в середині 1980-х і відомий своїми проукраїнськими та європейськими поглядами. Робота, яка зробила його найбільш популярним - це його трилогія романів «Рекреації» (1992), «Московіада» (1993) та «Перверзії» (1996), в якій він досліджує проблему української пострадянської національної ідентичності.

«Рекреація» розглядає процес переходу України до самоусвідомлення себе як незалежної держави, і разом з тим - процес відкидання ідеї провінціалізму, який накидали українській культурі радянські чиновники. Андрухович нещадно критикує пост-радянських українських «діячів», які прийняли нову ідеологію, але мислять і діють за формати радянського минулого, створюючи нову культурну «номенклатуру».

Дія «Рекреацій» відбувається на фестивалі під назвою Свято Воскресаючого Духу в місті Чортопіль на Західній Україні. Андрухович починає свій роман з внутрішнього діалогу свого героя із самим собою. Стилiстично це нагадує концепцію діалогiчностi, розроблену М.М. Бахтiним на матерiалi прози Достоевського. У «Рекреацiях» на початку читаємо:

«Ти, Хомський, чи, просто кажучи, Хома, якого ти хріна опинився у цьому поїзді, котрий аж надвечір вибрався з безконечних, здавалося, рівнин і десь так о пів на сьому нарешті заповз у передгір'я? Якого ти дідька їдеш у той Чортопіль, де, можливо, нікому не потрібним будеш і зайвим, Хомський? Ось уже другу добу ти нудишся в цьому поїзді, кинувши на поталу недоумкам свої псевдонаукові розробки і тим ризикуючи дістати копняка з інституту, але їдеш, їдеш, бо тебе покликано телеграмою за підписом самою Фелліні, чи то пак Гічкока, проте, ні, все не так, телеграма від Гічкока, певно, десь загубилася в дорозі, а ти натомість отримав запрошення у Чортопіль на дивовижне свято Воскресаючого Духу (так принаймні зазначається в телеграмі за

підписом «ОРГКОМІТЕТ»), прибути не пізніше як двадцять сьомого травня, з поселенням у готелі, дорожні та добові гарантуються, просимо Вашої згоди.» [7]

В роботі Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського» було визначено (цитуюмо мовою оригіналу): «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных, голосов, действительно, является основной особенностью романов Достоевского. Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского, действительно, в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного непосредственно значащего слова.» [11]

Прикладом поліфонічності та діалогізму в романах Достоевського може бути початок його роману «Кара і злочин», де в авторському описі головного героя поступово проявляється сам герой, з його напруженими думками та різким перепадом емоцій (цитуюмо мовою оригіналу): «Не то чтоб он был так труслив и забит, совсем даже напротив; но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Он до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи, не только встречи с хозяйкой... Никакой хозяйки, в сущности, он не боялся, что бы та ни замышляла против него. Но останавливаться на лестнице, слушать всякий вздор про всю эту обыденную дребедень, до которой ему нет никакого дела, все эти приставания о платеже, угрозы, жалобы, и при этом самому изворачиваться, извиняться, лгать, — нет уж, лучше проскользнуть как-нибудь кошкой по лестнице и улизнуть, чтобы никто не видал.»[40]

У Достоевського поступове емоційне збудження нарації веде від авторського погляду на героя (Раскольніков спочатку названий «він») до втілення мовлення героя у авторському тексті: від «ему нет никакого дела» до «самому изворачиваться» та «нет уж, лучше проскользнуть», що граматично може бути сказано героєм у внутрішньому діалозі з самим собою.

Цікаво, що герой Андруховича з'являється перед читачем вже говорячи із самим собою, немовби продовжуючи у своєму внутрішньому діалозі стилістику Достоевського, бо його думки б'ються з тою самою проблемою: він поставлений у ситуацію, де, як Раскольніков, він не хоче зустрічатися з людьми, але не може змінити обставин.

В «Рекреаціях», однак, Андрухович будує асоціації не з Достоевським як таким, а з Бахтіним. Навчаючись у Літературному Інституті ім. М.Горького в Москві в кінці 1980-х років, письменник був оточений теоретиками літератури і мистецтва, які в той час молилися на спадщину Бахтіна і бачили в ній спробу переосмислення радянської дійсності через концепції поліфонічності, діалогізму та карнавалізації.

«Рекреації» - це прощання з минулим, з невдалими пострадянськими спробами накласти нову державницьку ідеологію на старі номенклатурні форми поведінки. Незважаючи на, здавалося б, похмурий світогляд, книзі також вдається охарактеризувати Україну як відкриту до змін, як таку, що намагається перебороти залишки минулого корумпованого суспільства. Як результат, книга стала визначальною літературою подією, яка відзначила перехід українського мистецтва на терени постмодернізму.

Бахтінська концепція карнавалізації пронизує опис Свята Воскресаючого Духа. Разом з тим, ще одна асоціація, яку подає Андрухович вже к першому реченні «Рекреацій» веде до гоголівського «Вія». Герой Андруховича, Хомський, є «просто кажучи, Хома». Це те

саме ім'я, яке використовує Микола Гоголь. Його Хома Брут - бурсак (так само і Хомський пов'язаний з «інститутом», правдоподібно, з Інститутом Літератури, в якому Андрухович писав свою дисертацію). Гоголівський герой асоціюється з євангельським Хомою Невіруючим та римським вбивцею Цезаря Брутом, він не встоює перед диявольськими силами і падає жертвою Вія. Хома-Хомський їде до Чортополя (міста чортів) з надією встояти перед спокусами, але його засмоктує карнавал. Паралелі з Гоголем тут явні, але вони створюють не феномен страшного (як у «Вії»), а феномен смішного, карнавального.

«Рекреації» - це прощання з минулим, з невдалими пострадянськими спробами накласти нову державницьку ідеологію на старі номенклатурні форми поведінки. Незважаючи на, здавалося б, похмурий світогляд, книзі також вдається охарактеризувати Україну як відкриту до змін, як таку, що намагається перебороти залишки минулого корумпованого суспільства. Як результат, книга стала визначальною літературою подією, яка відзначила перехід українського мистецтва на терени постмодернізму.

3.2. Постмодерністський синтез мистецтв: від «Бу-ба-бу» до видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га».

В ранні роки своєї творчої діяльності українські поети і письменники Юрій Андрухович, Віктор Неборак та Олександр Ірванець заснували у Львові літературну групу «Бу-Ба-Бу» (розшифровується як «Бурлеск-Балаган-Буфонада»). Діяльність групи була побудована на втіленні в життя (у вигляді власної творчої поведінки) необарокової естетики та карнавалізації. Використання карнавалізації було закономірною відповіддю на соціальні зміни, що почалися в часи «перебудови», коли суспільне розчарування в радянській дійсності співпало з процесами розпаду імперії. Цікаво, що

почавши з трьох учасників, «Бу-ба-бу» дуже скоро розширило свої рамки через засновану ними «Академію Бу-ба-бу».

Як писав Юрій Андрухович про створену бубабістами «Академію», це була «неофіційна навколо літературна спільнота, яка до 2000 р. перебуває у стадії формування, після чого набуде офіційного статусу. Заснована на початку 1989 р. бубабістами... і безпосередньо пов'язана з процедурою присудження щорічної Премії Бу-Ба-Бу «За найкращий вірш року». З моменту своєї урочистої інавгурації Академія перетворюється в закриту структуру з обмеженою кількістю (15) дійсних членів. Перші троє з них – самі бубабісти, решта – 12 лауреатів їхньої премії за 1988-99 рр. За станом на 1997 р. цими лауреатами, а отже академіками Бу-Ба-Бу, є: Іван Малкович (1988), Назар Гончар (1989), Віхта Сад (1990), Володимир Цибулько (1991), Михайло Барбара (1992), Олена Буєвич (1993), Петро Мідянка (1994), Микола Холодний (1995), Галина Петросаняк (1996), Юрко Позаяк (1997). Напрями і прояви діяльності Академії починаючи з 2000 р. остаточно не з'ясовані.»[6]

Однимі з «дійсних членів» «Академії Бу-ба-бу» став Іван Малкович, що як і Андрухович походив з Івано-Франківщини. Малкович почав свою кар'єру в мистецтві як музикант, закінчивши скрипкове відділення Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського, але надалі перекваліфікувався на філолога і літератора, закінчивши Київський університет ім. Т.Г.Шевченка і ставши поетом видавцем, директором видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», що здобуло йому в 2017 р. Національну премію ім. Т. Г. Шевченка.

Видавництво Малковича стало першим дитячим видавництвом України, яке зосередилося на створенні високоякісної художньої продукції, сформулювавши своє завдання у затвердженні української книжки як найкращої. Одною з головних причин успіху видавництва «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» була майже геніальна бізнесова ідея

Малковича залучити до ілюстрації дитячих книжок найкращих художників сучасної України.

Наприклад, Владислав Єрко є переможцем багатьох художніх та книжкових конкурсів: він найкращий художник 2002 року за версією московського «Книжкового огляду», його «Снігова Королева», завоювала Гран-прі як найкраща книга 2000-го року на всеукраїнському конкурсі «Книга року» та титул «Найкраща дитяча книжка-2006» від Фонду Андерсона, США. «Снігову Королеву» Єрка видано у Великій Британії, Південній Кореї та Австралії.

Першою книжкою видавництва була «Українська абетка» в створенні якої Малкович співпрацював з художником Костем Лавром. Лавро – «один із найяскравіших і найколеритніших українських книжкових графіків. Поєднавши засадничі постулати українського авангарду 20-х років з найтиповішими рисами українського народного малярства, він витворив свій — неповторний, яскравий і, водночас, глибоко національний стиль». [46]

Кость Лавро став головним художником «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГИ», його праця для «Абетки» була відзначена Першою премією на конкурсі «Книга року—1999». Роботи художника увійшли до каталогів багатьох міжнародних виставок дитячої книги. Авторські права на книги оформлені Лавром придбали видавництва з США, Швейцарії, Франції та ін. Художник співпрацює з найпопулярнішим французьким дитячим журналом «*Tomme d'Arі*».

Творче переосмислення народних мотивів в ілюстраціях Костя Лавра стало співзвучним поетичній творчості самого Малковича, що породило дуже специфічний симбіоз поезії та художнього мистецтва, яким пронизані більшість книжок видавництва. Такі визначні сучасні українські музиканти і композитори як Марічка Бурмака, Віктор Морозов, Тарас Чубай та інші не раз використовували вірші Малковича для створення пісень.

Поет Дмитро Павличко так пояснив феномен поєднання різних видів мистецтв в естетиці Малковича: «...Він має музичну освіту, що благодатно відбивається на його творах. Літературними вчителями цього автора можна назвати Євгена Плужника та Богдана-Ігора Антонича. Але, приглянувшись уважніше до його поезії, побачимо, що в нього є третій і, можливо, найголовніший наставник - Павло Тичина. Вчитися для Івана Малковича - як, зрештою, для кожного справжнього митця, - не значить наслідувати у письмі, а бути подібним лише у світовідчутті, в жаданні певної естетичної досконалості... Але ж це поет, цілком своєрідний, справдешній. Його варто знати вже хоч би за те, що він в жодному слові своєму не покривив почуттям, що він дуже цільний у тому настрої, котрий можемо назвати уболіванням за добротою, лагідністю життя, що він у кожному образі являє свіжість і вишуканість...» [63].

Як поет, Іван Малкович продовжив зазначені традиції у своїх подальших пошуках. Одна з його останніх збірок – «Подорожник з новими віршами» (2016), знову продемонструвала поєднання інноваційної поетики з художніми традиціями. Критик М. Слабошпицький зауважив про цю збірку: «Мені важко було уявити, як Малкович напише – якщо він узагалі візьметься про це писати, бо ж, здається, це зовсім не його тема і не його матеріал – про події Майдану й війни. Малкович із його янголами у віршах, із здебільшого ніжно тендітними словами, із естетством, що має національне забарвлення – і раптом дими, кров, смерть... Малковичева поезія має дивну здатність: що більше її читаєш, то більше й більше починаєш відчувати, що ці вірші написані не «взагалі», а – саме для тебе» [93, с. 6]. Малкович поступово відходить від своїх перших поетичних вчителів - Антонича і Рільке, та наближається до Тичини і Плужника. Разом з тим, він не буде «новий авангардизм», але застосовує на новому, постмодерному

етапі української культури той самий пафос творення національної культури, який ми знаходимо у раннього Тичини.

Таким чином, через видавничу діяльність і співпрацю з художниками Іван Малкович продовжив свою поетичну ідею співіснування мистецтв, яку він розробляє у власній поетичній творчості, де проявляються елементи музики.

3.3. Постмодерністські елементи в сучасній українській музиці.

Сучасний український музикознавець О. Козаренко вказує на те, що процеси, які відбувались в музиці пізнього радянського періоду, найкраще може позначити термін «неоавангард»: «Постмодерністичний акцент українського музичного авангарду, що виявляється у його запізнілій появі, компресованому проходженні новітніх європейських напрямів і технік, їх «інтерпретуючій» рецепції вимагає використання префіксу «нео» в загальностилістичному визначенні» [30, с.50]. У відношенні до української музичної творчості 1960-х – 1990-х рр. ХХ століття досить часто застосовують поняття «нова музика». Необхідно пригадати, що цей термін активно використовував Т. Адорно в своїй роботі «Філософія нової музики» (1949) стосовно музики А. Шенберга та його послідовників.

У характеристиці Т. Адорно згадуються основні сутнісні риси творчості фундатора «нововіденської школи»: «Його музика більше не стимулює пристрасті, а в невикривленому вигляді реєструє в середовищі музики втілені в ній імпульси підсвідомого, шок і травми. Вони руйнують формальні табу, оскільки ці підпорядковують такі пориви власній цензурі, раціоналізують і переводять у розряд образів. Формальні інновації Шенберга були споріднені змінам виразного змісту. Вони прокладають шлях існуванню нової реальності. Перші атональні твори – це протоколи в сенсі психоаналітичних протоколів сновидінь»

[4, с.91]. Саме такі риси можна віднайти в творчості українських композиторів середини ХХ століття.

В українській музичній культурі формується помітна й самобутня в естетичних пошуках група «Київський авангард», до якої входять учні Б. Лятошинського – Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров, В. Губа, В. Загорцев. Через деякий час до них долучаються Є. Станкович, І. Карабиць, О. Кива. Молоді композитори активно прагнули вивчати творчість представників «нововіденської школи» Д. Кейджа, Б. Бартока, Л. Беріо, В. Лютославського, Я. Ксенакіса та ін. Знайомство з музикою сучасників призводить до появи чисельних творів у таких напрямках: додекафонія, сонористика, алеаторика, конкретна, а згодом й електронна музика.

Досить швидко розпочинаються утиски з боку тоталітарної влади, проявом яких були виключення ряду митців зі «Спілки композиторів УРСР». Лише через деякий час їх поновили, після звернення з листами до провідних радянських композиторів, лауреатів Сталінської премії Д. Шостаковича (котрий і сам за своє життя неодноразово зазнавав утисків через свою музику), А. Хачатуряна, К. Караєва. Для ряду композиторів, що входили до групи «Київський авангард», було притаманне поєднання новітніх технік і неофольклоризму. Так, у творах Л. Грабовського, Є. Станковича, М. Скорика, В. Зубицького, Л. Дичко звернення до народної творчості дало змогу вести мову про «нову фольклорну хвилю». У центрі уваги цих українських композиторів – вічні філософські проблеми, пов'язані з доцільністю, сенсом існування людини, проблеми життя та смерті, плину часу й нескінченного, вічного, співіснування внутрішнього і зовнішнього світів [12, с. 43].

Характерною рисою українського музичного авангарду останньої третини ХХ століття стало не лише опрацювання композиторських технік, а й те, що період звернення до них не обмежився одним чи двома десятиріччями. Окремі композитори змогли не лише опанувати сучасні

техніки композиції, але їй прийшли до створення власних оригінальних. Сучасна дослідниця П. Рудь вказує на досягнення в цій сфері композитора Л. Грабовського, який «починає засвоєння авангарду з дисонантного контрапункту та асиметричних поліритмічних комбінацій. Пізніше він звертається до афористичної манери поствеберніанців, алеаторних ритмів, часової нотації Л. Беріо; використовує незвичні тембри. У 1970-х роках композитор розробляє теорію «стилістичної модуляції» та започатковує власний творчий метод «алгоритмічної композиції», заснований на теорії множин та використанні комп'ютерних технологій» [27, с.38]. Так, постать Л. Грабовського є надзвичайно важливою в контексті розвитку українського авангардного руху 1960-х рр. Він був першим композитором в українському музичному просторі, який розпочав працювати у додекафоній техніці.

Слід відзначити, що український музичний авангард того часу був тісно пов'язаний із живописним та поетичним. В. Сильвестров зазначає, що для нього період захоплення авангардом розпочався завдяки друзям художникам Г. Гавриленко, В. Ламаху, В. Барському. А всі вони цікавились музикою і за специфікою творчого мислення були близькі до В. Кандинського та К. Малевича.

Для авангардної музики була притаманна робота не лише з музично-інтонаційним рівнем, а й з усіма засобами виразності одночасно. Так, наприклад, у класичному творі головним був текст, а динамічні відтінки (піано, форте) могли прописуватись потім. Проте в авангарді йде робота з динамічним нюансуванням, як і з інтервалами. Так само й В. Годзяцький, який працював у сонористиці, електронній конкретній музиці, після 1980-х рр. перейшов до неоромантизму. Подібна стильова «модуляція» була зумовлена зміною світоглядних установок і не повинна розглядатися як певний регрес. Навпаки, багато в чому композитори випередили свій час, адже однією з провідних тенденцій початку ХХІ століття є звернення до неоромантизму,

посилення ролі фольклорного начала, панування «музики тиші» [22, с. 31].

У творчій діяльності представників музичного «Київського авангарду» відбувається як переосмислення вже сталих музичних жанрів, так і створення принципово нових, визначити форму яких виходячи з назви неможливо. Ця тенденція відповідає аналогічному прояву в межах західноєвропейського авангарду-II, коли композитори пишуть твори на зразок «Поліфонія Х», «Структури» П. Булеза, «Мікрофонія І», «Контакти» К. Штокхаузена та ін. Творче переосмислення класичної сонатної форми можна дослідити на прикладі одного з найбільш авангардних творів 1960-х рр. – «Ритми» для фортепіано В. Загорцева (1967, друга редакція – 1969).

Особливості втілення принципу сонатності окреслює О. Городецька: «Розгортання музичного процесу настільки специфічне, що звичайні константи формотворчого процесу, як початковий імпульс, експозиція, каданс, розвиток, реприза майже не виявлені. Етапи шляху звучання скоріше нагадують хвилі або фази поступового наростання, а потім – спаду напруження різної інтенсивності і тривалості. Вони виражені або у кілька тактових широких побудовах, або у миттєвих «спалахах» із групи звуків» [35, с.255].

Хвильовий принцип розвитку, своєрідні флуктуації нагадують принцип композиції в межах електронної музики. У більш ранньому творі В. Годзяцького «Розриви площини» (1963) можна віднайти вплив музичної стилістики А. Веберна. В основі закладено серію, твір є атональним, метрична система, що заснована на змінних метрах, підкреслює наскрізність часової музичної організації. Важливим виразним засобом у творі є фактура.

Так, «Розриви площин» можна інтерпретувати як розриви різних рівнів музичної тканини. Формується своєрідна бінарна опозиція

стабільності-нестабільності або дискретності-лінійності, яка є циклічною, а, отже, безкінечною, за своїми властивостями» [33, с.110].

Композиторська школа України початку ХХІ століття представлена декількома поколіннями авторів, які сповідують різні творчі традиції. Перше з них – це «класики» – Л. Дичко, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, Г. Ляшенко, М. Скорик, Є. Станкович. Частина авторів входила до групи «Київський авангард», для їх творчості характерне звернення до усталених академічних жанрів (симфонія, симфоніета, соната, концерт та ін.), а музична мова може бути пов'язана як з атональністю чи ладовістю, так і тональністю. Покоління їх колишніх учнів, що вже давно стали майстрами, – це композитори І. Алексійчук, М. Денисенко, М. Ковалінас, Ю. Щербаков, Л. Юріна, які працюють у нових жанрах, обираючи складні композиторські техніки, що були притаманні діячам «Київського авангарду» – серійна техніка, алеаторика, сонористика. І перша, і друга група композиторів здебільшого працюють із «живими» акустичними інструментами.

Ще одна група композиторів, яка виділяється насамперед завдяки використанню методу композиції, – це адепти сфери електроакустики. Власне, їх творчі експерименти реактуалізують термін «нова музика», якою позначене те звукове поле, що перебуває на межі мінімалізму й сонорики. Це композитори А. Загайкевич, В. Польова, які вже давно відомі в музичному просторі України, та молоді композитори – М. Коломієць, О. Шмурак та ін. Діяльність А. Загайкевич, що є куратором міжнародних проектів електроакустичної музики «Електроакустика» (з 2003), «ЕМ-візія» (з 2005), головою Асоціації електроакустичної музики при Київській організації Спілки композиторів України (з 2010), є прямим продовженням ідей західноєвропейського авангарду [65, с. 135].

Якщо характеризувати стилістику сучасної української композиторської творчості наприкінці ХХ–початку ХХІ століття, то помітними є процеси, подібні до тих, що відбуваються в живописі

трансавангарду. Це, насамперед, гра зі стилями, жанрами й музичними формами. Г. Ніколаї характеризує особливості української музичної академічної культури наступним чином: «полістилізм як мета-мова, що об'єднує всі культурні надбання минулого й сучасного, а також постійне прямування до універсальних категорій. Музичний полістилізм не порушує індивідуального стилю композитора, але стає певною універсальною мовою, універсальним стилем, «мета-стилем», який знімає суперечності та об'єднує за своєю суттю художньо-світоглядні традиції різних епох і культур, що їх віддзеркалюють музичні стилі» [71, с. 101].

3.4 Постмодерністський «трансавангард» вітчизняних художників

Досить показовою з точки зору відродження естетичних ідеалів авангардизму в українському мистецтві часів здобуття і утвердження незалежності стала група художників, зібраних під назвою «сквот «Паризька комуна»». До неї входили Леонід Вартиванов, Олександр Гнилицький, Олег Голосій, Дмитро Дульфан, Ілля Ісупов, Дмитро Кавсан, Андрій Казанджій, Павло Керестей, Олександр Клименко, Максим Мамсіков, Кирило Проценко, Олександр Ройтбурд, Арсен Савадов, Юрій Сенченко, Юрій Соломко, Валерія Трубіна, Василь Цаголов, Ілля Чичкан та багато інших. Більшість із них – випускники Київського художнього інституту. Власне назва цього мистецького утворення – «сквот» – означала нелегально зайняте приміщення або будівлю, перетворене в колективне житло і місце для занять творчістю, яке було розташоване на київській вулиці Паризької комуни, що зараз має назву Михайлівська.

Період перебування у цьому сквоті обмежувався 1990–1994 рр., коли розпочався ремонт у згаданій будівлі. За ініціативою О. Клименка,

сквот був започаткований у відселеному для капітального ремонту будинку. Група митців влаштовувала різноманітні виставки («Художники Паризької комуни», 1991), перформанси, інсталяції. О. Петрова вказує на абсолютну унікальність факту, що група «Паризька комуна» стала частиною художнього процесу, на яких не тиснув мейнстрім. «За свободу творчості ця молодь не боролася – за них цю дорогу в нерівній боротьбі з ідеологами соцреалізму проклали митці 1970–1980-х. В аурі політичного туману свобода впала до рук новаторів як манна небесна. Отже, свобода суспільства дозволила групі «Паризька комуна» увійти до активної експозиційної практики в формі скандалу» [56, с.50].

Досить важливим аспектом, який споріднював діяльність митців цього угруповання з історичним авангардизмом, є поодинокі прагнення створити творчі «дуети». Скажімо, співпраця в межах проєктів об'єднувала А. Савадова та Г. Сенченко, А. Савадова й А. Харченка, О. Тістола і М. Маценко. Їх діяльність визначалась дослідниками як синонім «нової хвилі» у мистецтві. Г. Скляренко відзначає важливе значення їх діяльності: «Отже, «нова хвиля» значною мірою окреслила масштаби «сучасного українського мистецтва», висунула своїх лідерів, які протягом наступних років визначили головні спрямування його актуального простору» [62, с.194].

Проте, як зазначає Г. Скляренко, в 1995 році «нова хвиля» припиняє своє існування. Причин було чимало, адже в 1993 році загинув один з головних ідеологів та талановитих митців групи О. Голосій, а через два роки відбулось brutальне закриття міжнародної виставки «Київські художні зустрічі» в Українському домі, причиною чого стала як офіційна цензура, так і розбрат серед творчої групи. Повною мірою діяльність представників «Паризької комуни» була своєрідним продовженням ідей авангарду, як стосовно ірраціональних мотивів,

пов'язаних зі сферою підсвідомості, так і стосовно бунтарства й епатажу, притаманних «історичному авангарду» [62, с. 195].

Українська дослідниця Г. Меднікова окреслює основні напрямки їх мистецьких прагнень: «Основний пошук художників у 90-ті роки здійснювався в царині позараціонального суб'єктивного. Інтуїції, «духовному зору» надавалися привілеї. Це характерно для творчих груп «Седнів I», «Седнів II», так і кола «Паризька комуна» (ідеолог О. Соловйов), а також для одеситів, які на III Міжнародному арт-фестивалі (1998 р.) представили проект «Тихий карнавал підсвідомості» (Л. Нестеренко, В. Овсейко, Р. Гарасюта, В. Харченко). З підсвідомості художника – на полотно, з полотна – через осі і свідомість – у підсвідомість глядача. Це одвічний шлях мистецтва – тихий карнавал підсвідомості» [53, с.207]. Для них притаманне також поєднання раціонального та чуттєвого начал, різних стилів та культур.

Розвиток і просування мистецької практики представників «нової хвилі» здійснювалось завдяки роботі певних інституцій, спрямованих на висвітлення діяльності сучасного мистецтва. Так, після того, як О. Ройтбурд у середині 1990-х рр. очолив філіал «Центру сучасного мистецтва Дж. Сороса» в Одесі, його ключовим завданням стало просування «мистецтва об'єкту», хепенінгів, outsider art – мистецтва, пов'язаного з творчістю груп, що вважаються маргінальними з психіатричної точки зору, – це роботи душевнохворих, ув'язнених, медіумів, які зазвичай створюються спонтанно та не регулюються жодними правилами чи культурними наративами.

Отримавши своєрідний поштовх у напрямку авангардного мистецького підходу, згадані художники все ж досить по-різному підходять до вирішення мистецьких завдань, що, безумовно, відображається в їх картинах та творчих інсталяціях, колажах тощо. Українська дослідниця С. Стоян, аналізуючи специфіку творчих пошуків

представників національної художньої школи, відзначає надзвичайно високий рівень сучасних митців [66, с. 34].

Діяльність більшості представників «Паризької комуни» можна зарахувати до напрямку трансавангард. Про це досить влучно зазначає український естетик В. Личковах: «Уже близько 30 років у Києві існує інституційно захищений національний варіант «трансавангарду» – це художня течія, що є універсальною (трансісторичною) і претендує на статус саме «сучасного» (contemporary) мистецтва. Точніше, трансавангард позначає певний особливий стан мистецтва, яке перебуває між авангардом і ще «чимось», що зараз попереду, тобто між минулим і теперішнім, у ситуації «post»» [49, с. 11].

Власне початок українського трансавангарду досить важко чітко означити. Так, при аналізі української скульптури наприкінці ХХ століття досить непростим завданням є визначення її стилістичної приналежності. Часто виникає ситуація, коли мистецьке явище вже помітне, але його означення й еволюційні рамки поки що не склалися. На думку В. Личковаха, характерні риси трансавангарду, такі як мультикультуралізм, полістилізм, полілог: «Знаходячись у парадигмі мислення й візії світу, трансавангард актуалізує всю духовну історію людства, а надто модернізує культурні феномени й артефакти у сучасних художніх контекстах. Його засаднича особливість – полістилізм, взаємне накладання розмаїтих стильових домінант через їхнє цитування й діалог (полілог)» [39, с.12].

Український трансавангард виник, як зазначає В. Личковах, як «передчуття кризи марксистського «перфекціонізму»», коли ідея коловороту, вічного повторення образів, символів, поступились місцем ідеї лінійного розвитку історії культури [49, с. 13]. Такі митці, як А. Савадов, О. Харченко, О. Гнилицький, О. Ройтбурд, творчість яких в повній мірі можна віднести до трансавангарду, відчули себе «блудними синами», що повернулись у батьківську хату.

Отже, творчість окремих представників «Паризької комуни» може бути зарахована до трансавангарду. Окремі з них відтворюють вульгарне, маючи переконання, що все, що природне, огидним не буває, а шок і потрясіння не завадять реципієнту. Однією з рис авангардизму є прагнення до бунту, епатажу, кічу, провокації, нігілізму і своєрідної зверхності, на що вказує О. Петрова, вважаючи, що можна говорити про український феномен «мистецтва потворного» в межах трансавангардизму кінця ХХ – початку ХХІ століття, що був і залишається справою нечисленної групи художників, згуртованих навколо О. Соловйова, О. Ройтбурда, А. Савадова, В. Цаголова. Досить часто митці просто прагнули шокувати публіку, не вкладаючи жодних соціально важливих проблем у свої твори.

Порівнюючи ці риси з естетикою Енді Вархола, можна зробити висновок, що феномен трансавангарду вже належить до постмодерністського періоду в історії українського мистецтва.

Так у творчості А. Савадова звертається увага на важливі події суспільства, відбувається викриття соціальних пороків. «Проект «Донбас-шоколад» – втілення катакомбної приреченості й алогізму в долі шахтарів (контраст людини з підземелля та балетної пачки). Фотоцикл «Донбас-шоколад» – відбиток трагізму та побутового ідіотизму, атмосфери, в яку кинуто громадян України» Його роботи – своєрідний «трагедійний карнавал» [47].

Подібна тенденція є певним продовженням окремих результатів мистецької активності західних авторів, зокрема П. Мандзоні. В творчості цих представників можна віднайти яскраві прояви іронії. Варто згадати роботу О. Ройтбурда «Тарас Шевченко» із серії «Если в кране нет воды» або «Розіп'ятий Будда». Переліченим вище художникам притаманне анатомічне спотворення людського організму, загострення уваги на окремих проявах його органічної функціональності тощо. Очевидно, такий підхід у багатьох викликає явну відразу. Відмову

біологічному бути красивим, як наслідок, приводить до блокування навіть самої ідеї, а тим паче наміру бачити тіло досконалим, здоровим, потужним, розвинутим. Інші інтерпретації підштовхують до переконання, що себе треба любити таким, як є, тобто відмовитися від будь яких намірів та спроб розвиватися далі в усіх напрямках [47].

О. Петрова зазначає, що своєрідним вихідним пунктом багатьох представників «Паризької комуни» стала боротьба з художньою традицією минулого, акцент був на показі табуйованих тем, сороміцького: «В такий спосіб реалізувалася ідея Ж. Батая про жахливе, сороміцьке як мистецьке. Персонажі, що відправляли «малу нужду», та сексуальні маніяки в проектах В. Цаголова забруднили навіть інтер'єр палацу XVIII століття у Венеції. Такого самого ґатунку були хепенінги О. Гнилицького, О. Ройтбурда, А. Казанджия, А. Панасенка, І. Гусева. . Ці провокативні проекти повинні були завдяки шокуванню публіки розкрити потаємні вади суспільства споживання, зацентувати увагу на моральних «хворобах» людства на межі століть: «Усе це мусило втілювати спалахи підсвідомого, можливо, унаочнювати «концепцію шоку» (за В. Беньяміном), «табуйоване» (за Ж. Батаєм), а по суті було запереченням духовності та божественного начала в людині» [56, с.54].

Певна еклектика була притаманна не лише в групі, але й важко віднайти єдину домінуючу лінію у творчості одного митця. Прикметно, що первинний поштовх до бунтарства й епатажу на початку ХХІ століття почав замінюватися менш радикальними формами, що було зумовлено потребою досягнути успіху на шляху до самоокупності власної творчості. У зв'язку з цим О. Петрова вказує: «Дискредитацією «актуального радикалізму» є теза І. Чичкана: «Сучасне мистецтво в жодному разі не є епатажем. Цей час пройшов <...> Сьогодні це поважний бізнес»» [56, с.59].

Відзначимо, що в творчості О. Ройтбурда 2008–2010 рр. присутня абсолютно різна тематика. Так, ряд творів із циклу «Майстер чоловічих

та жіночих напівфігур» (2009) подані на нейтральному тлі та не демонструють ставлення автора до персонажів, це радше констатація реальності, хоча й у дещо іронічному вигляді: «Застиглі на поверхні невеликих, всього 80x100 см, спільним для всього циклу полотен у відстороненій іронічності художника (іронічності, уважність котрої цілком варта деяких форм пошани) вони перетворені портрети часу, симптоми епохи, ба навіть добре налагодженого слайд-шоу актуального культурного контексту. Це відчуття важить для глядача більше за інші, – обличчя виринають із течії часу і пропадають у ній, залишаючи на згадку відчуття легітимної химерності зафіксованої епохи» [53, с. 45]. Сама назва серії відсилає нас до нідерландського живопису 1530-1540-х рр., адже сучасні науковці об'єднали під ім'ям «Майстра жіночих півфігур» групу митців, котрі малювали поясні портрети молодих жінок.

Окремі роботи багато разів повторювались, що могло бути зумовленим спільною працею митців в одній майстерні. Найбільш відомими є роботи «Мадонна з немовлям» та «Музикантші». У серії О. Ройтбурда цікавим елементом є присутність сакральної символіки, що може бути представлено як відсторонено, так і в іронічному ключі. На картині «Православна жінка» ознакою релігійної приналежності є жест, пов'язаний із перехрещенням, в роботі «Хасид з Торою» – сама Тора. Так само релігійні мотиви присутні в серії «Ройтбурд vs Караваджо», де елементи біблійних сюжетів поєднуються з малюнками, які може змалювати графітист–початківець. Перегляд циклу спонукає звернутись до творчості М. Караваджо, аби віднайти першоджерела, порівняти їх з роботами О. Ройтбурда та спробувати осягнути, в чому ж полягав авторський задум.

Ілля Чичкан – ще один представник «Паризької комуни», називає себе засновником «психодарвінізму». Сутність його ідеї полягає у поєднанні поглядів З. Фрейда та Ч. Дарвіна, коли мавпи, яких зображує у своїх роботах І. Чичкан, максимально олюднюються, зображуються у

одязі, наділяються людськими рисами, стають схожими на відомих діячів культури та мистецтва, на політиків. Ідея психодарвінізму полягала у спробі довести, що в основі еволюції були закладені психічні, а не біологічні переваги, як вказував Ч. Дарвін. Більше того, саме ірраціональні емоції перетворюють мавпу на людину і аж ніяк не праця [68, с. 12].

Для І. Чичкана, що називає себе соціопатом, зображати людей є справою складною, адже для того, щоб зробити це, необхідно зануритись у їх внутрішній світ. Він працює не лише у живописі, але й створює фотографії, інсталяції, перформанси, різноманітні арт-об'єкти. В серії «Задний проход в музей» (2011) він експериментує з вуличним мистецтвом, співпрацюючи з граффіті-художником PSYFOX, поєднуючи олійний живопис та графіті, створене за допомогою балонів. Головними персонажами так само є мавпи, причому в основі картин закладений принцип іронізування над культурою масового споживання. Це своєрідна гра контекстів та смислів [72, с. 123].

Мавпа, з абсолютно нейтральним, навіть байдужим виразом обличчя, спрямовує пістолет на уявного глядача, ймовірно уособлюючи збайдужіле сучасне людство, що вбиває без жалю. Ще однією аналогією постають чисельні екранізації роману французького письменника П'єра Буля «Планета мавп». В верхньому куті роботи змальовано пухкого амура, який відсилає до мистецтва доби Відродження, а поруч з ним «амури» XXI століття – емотикони (смайли) з крильцями та німбами, що регочуть. Низ картини обрамлений чисельними мухоморами, зображення яких нагадує роботи вже декількох майстрів – Івана Шишкіна «Мухомори» (1880–1890), київських художників братів-близнюків Сергія та Олександра Харуків «Мухомори» (2007) та ін. Тут бачимо поєднання раціонального й емоційного, свідомого та підсвідомого, гру сенсів. Кольорова гама наближується до тієї, яка є притаманною для абстракціонізму, – поєднання яскраво жовтого,

червоного, бірюзового кольорів на задньому тлі картини, а також коричневого і тілесного в її центрі [72, с. 124].

Ще більш очевидним смисловим посиленням є сама назва роботи «Saatchi», яка є алюзією до постаті Чарльза Саатчі – власника The Saatchi Gallery, головним спрямуванням якого є підтримка сучасного мистецтва, зокрема робіт учасників об'єднання «Молоді британські художники» – Демієна Хьорста та Трейсі Емін. Отже, кожна робота І. Чичкана стає місцем зустрічі декількох епох, стилів, смислових центрів і мало поєднаних у єдине ціле зображень, що притаманне для трансавангарду. Інший контекст можна зустріти у творчості художника, життя якого було невблаганно коротким, адже його «Доля зріла катастрофічною краплею» [72, с. 125].

В сучасному українському мистецькому просторі одним з яскравих представників постмодерністського трансавангарду є закарпатський художник Ловрант Бокотей, який, розвиваючи традиції авангарду початку ХХ століття, синтезує здобутки різноманітних художніх епох і стилів, що можна визначити як своєрідний «мультикультуралізм». Основою творчого методу художника є поєднання різних прийомів, які допомагають сформувати новий погляд на предмет, що є об'ємним, повним, емоційно насиченим.

Цікаво, що внаслідок заборони на творчість, якої зазнав Л. Бокотей за часів радянської влади, багато його робіт було створено спочатку уявно, а лише з 1988 р. вони змогли збути своє матеріальне втілення. Так, можна виділити декілька груп серед мистецьких полотен художника. До першої можна зарахувати своєрідні «романи» Л. Бокотея «Колесо фортуни», «Квантовий стрибок», «Ярило в мегаполісі». Сюди ж можна зарахувати роботи «Крах комунізму» й «Око Боже». До другої групи символічно насичених робіт належать «Голограма» (1990) та «Дромадер» (2002). Третя група містить роботи, пов'язані з мистецтвом жестів [66, с. 34].

Сучасна дослідниця Ліанна Бокотей зазначає про своєрідну трансгресію стилю митця. Згідно цьому принципу, історія вселюдського духу, розвиток культурної свідомості неможливий без естетичної змінності чуттєвих відносин. Слід акцентувати, що власне творчість художників трансавангардистів має виражений філософський характер, адже нерідко їх мистецькі роботи спрямовані на перехід, прорив за наявне буття. У його творчості поєднані символізм, метафоризм із колоризмом, асоціативна візуальність. Ліанна Бокотей визначає художній метод Л. Бокотея як формулу, що має аббревіатуру «МІМКА», яка, з одного боку, трактується як реакція людського обличчя, що є джерелом інформації, а, з іншого, розшифровується як поєднання наступних понять: медитація, інтуїція, модулі, інтеграція, конструкція, адаптація [36, с.77].

С. Стоян у монографії «Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві» відзначає зв'язок традицій і новаторства української художньої школи, що проявляється у створенні робіт зі складним смисловим навантаженням: «Звертаючись до європейських традицій абстрактного живопису, українські майстри насичують їх глибоким містикосимволічним змістом, виявляючи архетипову вкоріненість тяжіння до сакрального в українській культурній традиції» [66, с. 308].

Отже, можна підсумувати, що в сучасному українському мистецтві наявними є декілька тенденцій. Насамперед, відбувається звернення до напрямків «історичного авангардизму», які перестали сприйматись як дещо епатажне та стали своєрідною класикою. Іншою тенденцією є сприйняття ідей авангарду як невпинного прагнення до новаторства, самовираження, пошуку адекватних форм для втілення власних задумів, яке призводить до появи нового мистецького напрямку, як наприклад, трансавангард та інші постмодерністські стилі.

ВИСНОВКИ

1. Визначені передумови виникнення постмодерного мистецтва з авангардних течій. Характерним для авангардизму є своєрідний підхід до дійсності, заснований на антитезах: все що стверджується в одному контексті, заперечується в іншому.

2. Розкрито сутність постмодернізму у контексті мистецтвознавства. У критичній і теоретичній літературі поняття «постмодернізм» часто застосовується до різних явищ. У широкому розумінні постмодернізм – це загальна назва напрямку в мистецтві XX - XXI ст., який можна розглядати як реакцію проти ідей та цінностей модернізму. Цей термін асоціюється зі скептицизмом, іронією та філософською критикою концепцій загальнолюдських істин та об'єктивної реальності. Своєрідним апофеозом постмодерністської іронії в художньому мистецтві стала творчість американського художника Енді Вархола, який мав родинні зв'язки з Україною та Словаччиною.

3. Авангард як реакція художньо-естетичної свідомості на глобальні зрушення в культурних і цивілізаційних процесах, зумовлені технічним прогресом XX століття переосмислює поняття модерності. Створює власний дискурс заперечення традиції і разом з тим, у сучасному постмодерному мистецтві, сам стає культурно - мистецькою традицією яку переосмислюють та інтерпретують.

4. Авангардистські тенденції в українському мистецтві мали два головні періоди: *перший* - від маніфесту будетлян «Ляпас громадському смаку» (1912) і київського «Футуристичного гуртка» у складі М. та В. Семенків і П. Ковжуна (1913) до завершення громадянської війни та утвердження в Україні радянської влади (1921); *другий* - 1920-ті – середина 1930-х років, коли авангардні пошуки відбувались в рамках радянського ідеологічно-політичного культурного проекту.

Переосмислення радянської дійсності в 1960-1980-х рр. призвело до формування таких явищ як «неоавангард» та «трансавангард», які, по суті, вже набували рис постмодерного мислення завдяки різкій критиці реальності, застосуванню іронії, фрагментарного зображення світу та перехрещенню різних художньо-історичних асоціацій, наприклад у групі київських художників «Паризька комуна».

5. В сучасному актуальному українському мистецтві наявними є декілька тенденцій. Сучасні митці, звертаючись до «історичного авангарду», перестали сприймати авангард як дещо епатажне, він стає у постмодерні своєрідною класикою. В період розвалу Радянського Союзу почали формуватися нові тенденції в розвитку української літератури, які були найяскравіше виражені групою «Бу-ба-бу» та творчістю Юрія Андруховича. Разом з тим, вирішуючи завдання побудови нової української культури у відродженій українській державі, постмодерністи з «Академії Бу-ба-бу» перейшли від зображення самознищуючої сатири до пошуків нової естетики. В цьому процесі велику роль відіграло співіснування різних видів мистецтва, як наприклад, в діяльності Івана Малковича, який як поет і видавець співпрацює з музикантами і художниками. Сучасна українська культура створює національний варіант постмодернізму, що дозволяє говорити про її включення до глобального культурного дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.) : Теория. История. Поэтика: кн. 1 / Под ред. Ю. Н. Гирина. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – 598 с.
2. Авангард и театр 1910 – 1920-х годов: сборник, Г. Ф. Коваленко (пред. редкол.) – М. : Наука, 2008. – 687 с.
3. Адаскина Н. Л. Художественная теория русского авангарда (К проблеме языка искусств) / Н.Л. Адаскина // Вопросы искусствознания. 1993. – № 1. – С. 20–30.
4. Адорно Т. Теория эстетики / Т. Адорно ; [Пер. з нім. П. Таращука]. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
5. Аккаш О. Український авангард: еволюція крізь століття / О. Аккаш // Сучасне мистецтво. – 2015. – Вип. 11. – С. 72–78.
6. Андрухович Ю. Академія Бу-ба-бу. // Бібліотека Ї. “Плерома” - часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. Вип.3. - Електронний ресурс.Режим віддаленого доступу <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-av.htm>
7. Андрухович Ю. Рекреації. 1990. // Е-бібліотека Чтиво, 2009. Електронний ресурс. Режим віддаленого доступу <https://shron3.chtyvo.org.ua/Andrukhovych/Rekreatsii.htm?>
8. . Андреев Л.Г. Импрессионизм. М., 1980. 249 с.
9. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века / В.Г.Арсланов. – М. : Академический Проект, 2003. – 768 с.
- 10.Баліна К. Н. Постмодерністська парадигма творчості Юрія Андруховича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філол. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / К. Н. Баліна. – К., 2011. – 20 с.

11. Баррі, Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. — К.: Смолоскип, 2008. — 360 с. — (Серія "Пролегомени"). - С.131].
12. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского.— Киев: НЕХТ, 1994. - 511 с. Електронний ресурс. Режим віддаленого доступу <http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/>
13. Бергсон А. Смех в жизни и на сцене / А. Бергсон. — Спб. : Товарищество ХХ век, 1900. — 181 с.
14. Бердяев Н. А. Самопознание [Текст]: [сочинения] / Н. А. Бердяев. — М. : Эксмо, 2008. — 639 с.
15. Білецький П. О. Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / П. О. Білецький, Д. О. Горбачов. — К. : Наукова думка, 2000. — 240 с.
16. Богомазов О. Основні завдання розвитку живопису в Україні / О. Богомазов // Український авангард 1910-1930 років : альбом / [авт.-упоряд. Д.О. Горбачов]. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с.
17. Бодріяр, Жан. Симулякри і симуляція / Пер. з фр. В. Ховхун. — К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2004. — 230 с.
18. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті / Ю.П.Богуцький, В.П.Андрущенко, Ж.О.Безвершук та ін. / За ред. Ю.П.Богуцького. — К. : Знання, 2007. — 679 с.
19. Бокотей Л. Закарпатське візуальне мистецтво – живописна мова трансавангардиста / Л. Бокотей // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів, 2016. – Вип. 28. – С. 70–79.
20. Борисюк І. Постмодернізм в українському живописі / І. Борисюк [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://ukrconf.fl.kpi.ua/?page_id=1017&сpage=1.

- 21.Босенко А. В. Время страстей человеческих: Напрасная книга [Текст] / Алексей Босенко ; ИПСИ НАИ Украины. – К. : Изд. дом А+С, 2005. – 352 с.
- 22.Боулт Дж. Національний за формою та інтернаціональний за змістом: модернізм в Україні / Дж. Боулт // ARTUkraine. – 2010. – № 1 (14) січень– лютий. – С. 67–75.
- 23.Бычков В. В. Авангард / В. В. Бычков // Новая Философская Энциклопедия. – Т. 1. – М. : Мысль, 2000. – С. 27–34.
- 24.Валяєва М. Зі спадщини російського авангарду / М. Валяєва // АртUkraine. – 2009. – № 5(12) вересень-жовтень. – С. 119–123.
- 25.Вежбовська Л. Р. Український авангардизм у пошуку сакральних форм сучасності / Л. Р. Вежбовська// Питання культурології. – К. : Видавничий центр КНУКІМ, 2014. – Вип. 30. – С. 175–183.
- 26.Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм / Г. Вервес // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 37–43.
- 27.Вернудіна І. Природа художньої творчості в аспекті філософськоестетичного дискурсу України початку ХХ століття / І. Вернудіна // Гуманітарний часопис. – Харків, 2008. – №4. – С. 34–39.
- 28.Вишеславський Г. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України / Г. Вишеславський, О. Сидор-Гібелінда. – Париж–Київ, 2010. – 416 с.
- 29.Власов В. Г. Авангардизм. Модернізм. Постмодернізм: термінологический словарь / В. Г. Власова. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 316 с.
- 30.Вовкун В. В. Діалогічний потенціал українського авангарду / В. В. Вовкун // Культура і сучасність: Альманах / М-во освіти і науки

- України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2009. – № 1. – С. 44–49.
31. Вовкун В. В. Феномен авангарду: досвід термінологічного відпрацювання / В. В. Вовкун // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал / М-во культури і туризму України; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв – К. : Видавництво "Міленіум", 2009. – № 1. – С. 49–52.
32. Вовкун В. В. Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. XX ст.): автореф. дис. ... канд. культурол.: 26.00.01 – теорія та історія культури / Вовкун В. В.; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2010. – 19 с.
33. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман // 2-е изд., испр. – СПб. : Издательский Дом "Азбука-классика", 2008. – 480 с.
34. Горбачов Д. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Д. Горбачов. – К. : РВА Тріумф, 2005. – 384 с.
35. Горбачова І. Українське мистецтво XIX – поч. XX ст. / І. Горбачова // Дух України Spirit of Ukraine. – Видання Мистецької Галереї Вінніпегу, 1991. – С. 90–92.
36. Городецька О. Драматургія сонатності у творах українського авангарду 60-х років XX ст. / О. Городецька // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу : Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної. – С. 244–255.
37. Горський В. С. Філософія в українській культурі / В. С. Горський. – К. : Центр практичної філософії, 2001. – 240 с.

- 38.Гоцалюк А.А. Неотрадиціоналізм як соціокультурний феномен України. Дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософських наук: 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / А.А.Гоцалюк. – К., 2016.
- 39.Гройс Б. Комментарии к искусству / Пер. А. Фоменко, С. Веселовой, Г. Литичевского, О. Степанова, Е. Лазаревой, А. Матвеевой, В. СофроноваАнтони / Б. Гройс. – М. : Художественный журнал; Прагматика культуры, 2003. – 342 с.
- 40.Гардинер П. Артур Шопенгауэр. Философ германского эллинизма / пер. О.Б. Мазуриной. М., 2003. 412 с. ; Марков Б.В. Человек, государство и Бог в философии Ницше. СПб., 2005. 786 с.
- 41.Дзюба І. Між культурою і політикою / І. Дзюба. – К.: Сфера, 1998. – 374 с.
- 42.Достоевский Ф.М. Преступлению и наказание. // Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах. Л., "Наука", 1989. Том 5. Электронный ресурс. Режим віддаленого доступу <https://www.ilibrary.ru/text/69/p.1/index.html>
- 43.Іван Малкович // Українська література : сайт. – Електронний ресурс. Режим віддаленого доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/biography/malkovich.html>.
- 44.Історія українського мистецтва: [в 6-ти т.] / [Голов. редкол.: М. П. Бажан (голов. ред.) та ін.]. – К.: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1967. – Т. 5: Радянське мистецтво 1917 – 1941 років. – 476 с.
- 45.Калинська Л. М. Прозова творчість Юрія Андруховича як феномен постмодернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філол. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / Л. М. Калинська. – К., 2000. – 17 с.
- 46.Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – Л. : Ленинград, 1989. – 72 с.

- 47.Канішина Н. М. Український авангард у європейській мистецькій революції ХХ століття / Н. М. Канішина // Науковий вісник ВДУ. Мистецтвознавство. – 1997. – № 11. – С. 18–23.
- 48.Кость Лавро. // Електронний ресурс. Режим віддаленого доступу http://ababahalamaha.com.ua/uk/Лавро_Кость
- 49.Кравченко Я. Український авангард [Електронний ресурс] / Я. Кравченко // Релігія в Україні. – 2012. – 21 листопада. – Режим доступу: http://www.religion.in.ua/zmi/ukrainian_zmi/19378-ukrayinskij-avangard.html.
- 50.Культурология. ХХ век. Энциклопедия. Т. 1. – СПб. : Университетская книга; ООО "Алетейя", 1998. – 447 с.
- 51.Личковах В. А. Естетосфера авангардизма / В. А. Личковах // Вестник Черкасского университета. Серия: Философия. – Черкассы : ЧНУ имени Богдана Хмельницкого, 2009. – Вып. 170 – С. 4–16.
- 52.Лиотар Ж.-Ф. Постмодернистское состояние: доклад о знании // Философия эпохи постмодерна. – Мн.: Красико-принт, 1996. С. 144–145.
- 53.Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5 (Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия) / К. Малевич. – М. : Гилея, 2004. – 619 с.
- 54.Матвієнко Г. І. Романня творчість Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Т. Прохаська в онтологічному аспекті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філол. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / Г. І. Матвієнко. – Харків, 2011. – 20 с.
- 55.Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000г. — 347 с. — (серия «Gallicinium») Електронний ресурс. Режим віддаленого доступу http://belpaese2000.narod.ru/Teca/Nove/mankovsk_estet.htm

- 56.Медникова Г. С. Искусство после философии / Г. С. Медникова // Матлы Всерос. конф. (20–21 ноября 2009 г.). – СПб., 2010. – С. 156–161.
- 57.Меднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття = Ukrainian and foreign culture of the 20-th century: навчальний посібник / Г. С. Меднікова ; М-во освіти і науки України. – К. : Знання, 2002. – 214 с.
- 58.Модернизм: анализ и критика основных направлений : сб. ст. / под ред. В.В. Ванслова, Ю.Д. Колпинского. М., 1980. 311 с
- 59.Павельчук І. Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського / І. Павельчук // Сучасне мистецтво. – К. : Фенікс, 2009. – Вип. 6. – С. 366– 370.
- 60.Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотв. мистец. 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. : Зб. ст. / О.Петрова. – К. : дім "КМ Академія", 2004. – 392 с.
- 61.Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотв. мистец. 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст.: Зб. ст. / О. Петрова – К.: дім "КМ Академія", 2004. – 400 с.
- 62.Пінчевська Б. Легітимність присутності біблійних мотивів у сучасному мистецтві. Творчість Олександра Ройтбурда 2008–2010 рр. / Б.Пінчевська // Сучасне мистецтво. – К. : Фенікс, 2009. – Вип. 6. – С. 219–232.
- 63.Прокопчук І.Ю. Мистецтво українського авангарду 1910-х – початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – образотворче мистецтво / Прокопчук І. Ю.; Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2015. – 19 с.
- 64.Пучков А. О. Нарис історії архітектурознавства [Текст] / Андрей Пучков ; ІПСМ НАМ України. – К. : Фенікс, 2013. – 196 с.

- 65.Рубан-Кравченко В.В. Кричевські і українська художня культура ХХ століття. Василь Кричевський / В. В. Рубан-Кравченко. – К.: Криниця, 2004. – 704 с.
- 66.Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. с англ. — М.: Художественный журнал, 2003. — 320 с — Электронний ресурс. Режим віддаленого доступу: <https://annasuvorova.files.wordpress.com/2013/12>
- 67.Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с фр. С. Дубин / Ф. Серс. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 336 с.
- 68.Скляренко Г. "Нова хвиля" і українське мистецтво кінця ХХ століття / Г.Скляренко // Сучасне мистецтво. – К. : Фенікс, 2009. – Вип. 6. – С.188–196.
- 69.Скляренко Г. Український авангард: обшири явища в історикокультурному контексті / Г. Скляренко // Мистецтвознавство України. – 2009. – Вип. 10. – С. 7-12.
- 70.Сморжевська О. О. Філософсько-естетичні засади українського авангардного мистецтва / О. О. Сморжевська // Вісник СевНТУ. Вип. 103: Філософія: зб. наук. пр. – Севастополь : Вид-во СевНТУ, 2010. – С.165– 171. 233.
- 71.Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант / Н. Столярчук // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки. – Луцьк, 2014. – № 18. – С. 134–140.
- 72.Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві: монографія / С. П. Стоян. – К. : Вид. "Міленіум", 2014. – 360 с.
- 73.Турчин В. С. Авангардистские течения в современном искусстве Запада / В. С. Турчин. – М., 1998. – 290 с.

74. Толмачев В.М. Декаданс: опыт культурологической характеристики // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1991. № 5. С. 18–28.
75. Українські авангардисти як теоретики та публіцисти : зб. статей / [упоряд. Д.О. Горбачов.] – К. : РВА Тріумф, 2005. – 384 с.
76. Флиер А.Я. Мультикультуральность / А.Я. Флиер // Обсерватория культуры. – 2008. - № 2. – С. 22–26.
77. Фидлер Л. Пересекайте рвы, засыпайте границы // Современная западная культурология: самоубийство дискурса. М., 1993.
78. Чечель Н.П. Комунікативний дискурс в українському авангарді й неоавангарді як соціокультурне явище / Н.П. Чечель // Наукові записки Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2007. – Т. 27. – С. 17-22.
79. Эко Умберто. Заметки на полях "Имени розы" / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2007 [Электронный вариант]. – Режим доступа: <http://lib.guru.ua/UMBEKO/ekorolo.txt>.
80. Юр М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції / Марина Юр // Сучасне мистецтво. – К. : Фенікс, 2009. – Вип. 6. – С.90–103.
81. Юшкова О. А. Представители русского религиозного авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества / О.А. Юшкова // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. – 447 с.
82. Яковлев Е. Г. Заметки об эстетике русского авангардизма / Е.Г.Яковлев // Философские науки. – 1999. – № 9. – С. 90–95.
83. Яхимович З.П. Метаморфозы революционизма и реформизма в Европе XX столетия // Переходные эпохи в социальном

- измерении. История и современность / отв. ред. В.Л. Мальков. М., 2003. С. 301–316.
84. Bell D. The coming of post-industrial society: a venture in social forecasting [Text] / D. Bell. – N. Y. ; L., 1993. – P. 477.
85. Barth J “The Literature of Exhaustion” by from The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction. London: The John Hopkins University Press, 1984. Электронний ресурс. Режим віддаленого доступу <http://people.duke.edu/~dainotto/Texts/barth.pdf>
86. Duignan B. Postmodernism // Encyclopaedia Britannica. 04.09.2020 Электронний ресурс. Режим віддаленого доступу <https://www.britannica.com/topic/postmodernism-philosophy>
87. Fried, Michael Art and Objecthood. Essays and Reviews. - Chicago-London: University of Chicago Press, 1998. - 333 с. Электронний ресурс. Режим віддаленого доступу https://monoskop.org/images/8/8f/Fried_Michael_Art_and_Objecthood_Essays_and_Reviews_1998.pdf
88. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts // Approaching postmodernism / Ed. By Fokkema D.W., Bertens H. – Amsterdam; Philadelphia, 1986. – 300 с.
89. Moussienko N. Kyiv Art Space [Text] / Nataliya Moussienko ; Woodrow Wilson International Center for Scholars. – W. : D. C., 2013. – 26 p.
90. Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne: Schlusstexte der Postmoderne. Berlin. 1994. S. 47—56.
91. Whiting, Cécile. “Andy Warhol, the Public Star and the Private Self.” *Oxford Art Journal*, vol. 10, no. 2, 1987, pp. 58–75. Электронний ресурс. Режим віддаленого доступу www.jstor.org/stable/1360447 .
92. Weir D. Decadence and the Making of Modernism. Amherst, 1995. 232 p.