

УДК 187.01

О.КРАВЧУК

## РУЙНАЦІЯ СИСТЕМИ ТРАДИЦІЙНИХ ЦІННОСТЕЙ

У АВАНГАРДНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХ ст.

(ФОВІЗМ ТА РАННІЙ КУБІЗМ)

Для більшості дослідників мистецькі напрями ХХ ст. допомагають викристалізувати концепції, які містяться в їх основі. Часто ці напрями збігалися, що є іншим поясненням того, чому лінійний поступальний хід історії, ґрунтований на припущеннях прогресу, міг бути оманливим чи навіть спотвореним: мистецтво початку сторіччя порівняно з мистецтвом минулих епох характеризувалось надзвичайною барвистістю, складністю, суперечливістю, самозаглибленістю. Тому поняття «ясності» оцінки мистецтва ХХ ст. може видатися запереченням його надзвичайної самобутності, черговим поверненням до історизму та поодиноких категоріальних принципів. Ці принципи нехтують, а навіть спотворюють індивідуальність протирічних ідей, які спричинили виникнення того, що ми називаємо авангардним мистецтвом.

Швидкі зміни на початку ХХ ст., ставлення під сумнів системи усталених цінностей, швидка наступність відчужень, поглядів, значень, а отже піддання сумніву та дослідження кожного припущення, безсумнівно, були відображенням подібних змін світогляду людства загалом. Соціальні, політичні та економічні зміни відбувалися паралельно з філософським, науковим розвитком і руйнацією традиційних, впливових систем і цінностей, однак не їхньої абсолютної втрати влади, а їх самовпевненої безпеки та довготривалого існування. У мистецтві традиції минулого або, принаймні питання про їх суворе дотримання, піддавалося сумніву. Сумнівність минулого та його заперечення було рівнозначним справжній войовничій революції, що подібно виявилось у характері авангардного мистецтва.

Мистецтво початку століття, відображаючи інші відношення у суспільстві, стало вибуховою визвольною силою від панування зарозумілості та встановленої ієрархії. Розуміння історії як розгорненого у часі прогресу було зменшено від тривкого, поступового, неквапного та стабільного проміжку часу до швидких, складних та одночасних історичних поривів чи фрагментів. Напрями мистецтва переважно характеризувались термінами зрозумілих категорій минулих класифікацій або тим, що мистецтвознавці називають стилями.

Мистецькі течії були ідейно-обґрунтованими, цілеспрямованими, планованими із самого початку свого виникнення. Їх розвиток супроводжувався створенням декларацій, маніфестів та загалом надмірною кількістю документів.

Фовізм 1901-1908. За короткий період часу Генрі Матісс, Андре Дерен та Моріс Вламінк створили стиль, який отримав назву фовізм. Його очевидна свобода виразу через чисті кольори, непередбачений рисунок та перспективу вразила й спантеличила глядачів, котрі вперше побачили ці праці. Впродовж кількох років ці митці були групою найбільших експерименталістів серед тих, хто працював у Парижі. Однак серед усіх течій малярства ХХ ст. фовізм виявився найскороминучішим. Ван Доген, учасник цієї групи, заперечував існування «будь-якої доктрини». «Можна говорити про імпресіоністську школу, бо її прихильники дотримувались певних принципів. Для нас не існувало нічого подібного, ми лише зауважили, що їхні (імпресіоністів. - О.К.) кольори були трохи тьмяні»[3;11]. Можливо й не існувало загальноприйнятої доктрини, однак із листів, записів та й самих творів, котрі мали Матісс, Дерен та Вламінк, простежується, що вони мали певні переконання та ідеї, які становили основу їх малярства і водночас були вищою мірєю індивідуальними та особистими для кожного художника. У багатьох випадках хвилиenne збудження, що утримувало цих митців «на висоті», та давало їм змогу виявити максимальну свободу, залишало їх у міру розвитку та вдосконалення їхніх творів. Цілком очевидно, що лідируючим малярем був Матісс. Це засвідчує незаперечна вищість його праць та його авторитет, однак він не зробив жодної спроби для створення мистецької течії. Майже мимовільно Матісс уможливив для молодших митців, котрі згрупувались у добровільному об'єднанні, відкриття нових оптичних можливостей у малярстві. З 1905 р. вони виставляються разом на двох найсолідніших виставках модерного мистецтва, які щорічно влаштовувались у Парижі, - в салоні незалежних та осінньому. Тому закономірно, що сучасники вважали їхні роботи частиною одного напрямку. Зокрема Аполлінер згадує їх, описуючи фовізм як «до певної міри передмову кубізму» [3;12].

Однак найвідоміші фовістські праці створені Матіссом, Дереном, Вламінком і, впродовж короткого часу, Браком. Очевидно, існує трудність у згрупуванні чотирьох надзвичайно індивідуальних та незалежних митців під одним гаслом, особливо тому, що всі вони внесли відмінні особливості у стиль, названий фовізмом. У 1901 р. вони працювали разом, однак відмінність їхніх робіт була завжди очевидною впродовж років і у 1907 р. стало цілком зрозуміло, що вони незалежні один від одного.

У 1895 р. Матісс розпочав навчання у студії Густава Моро. На відміну від навчання у Ecole des Beaux Arts, де академічні принципи були обов'язковими для наслідування, Моро наполегливо заохочував студентів піддавати сумніву власні роботи і понад усе прагнути зробити їх незалежними. Пізніше Матісс так відгукнувся про вплив Моро: «Він не направив нас на правильний шлях, а поставив поза ним» [3;12]. Він спрямував їхні очі та розуми до роботи у Луврі, змушуючи споглядати тамтешні полотна якомога довше та формувати на основі цього власний погляд.

Після смерті Моро у 1898 р. Матісс розпочинає навчання у академічній студії Кормона, котрий вимагав від учнів точного наслідування встановлених принципів. Малярство Матісса було відкриттям на той час; його дослідження фігур, показане владним тривимірним способом, виражалося натисками кольору. Жоден із цих виявів незалежності розуму не стосувався Кормона, і Матісса попросили залишити школу.

Матісс вважав, що мистецтво не змальовує - воно виражає час. Речі існують тільки тому, що вони самі є натхненням нашої любові до них. Мистецтво не відтворює нічого матеріального. Воно відтворює людські почуття. Все отримує своє існування із форми, але у чому ж ціль? В абстракції? У предметі? Ціль слід шукати у тому, що містить у собі обидва поняття, - у складі розуму. Матісс прагнув наділити формою «стан розуму, створений речами, що оточують мене та впливають на мене» [4;77]. Власне завдяки цьому він створює незалежний житєвий простір на полотні, простір, у якому сам є вільним. У цьому полягала радикальна відмінність між Матіссом та імпресіоністами.

Двоє інших молодих митців експериментували із пейзажами, застосовуючи подібні методи, що й Матісс. Один із них, Андре Дерен, відвідував студії Ежена Кар'є. Однак невдовзі він захопився роботами Матісса і почерпнув більше корисного з інтелектуального підходу Матісса до малярських експериментів. Навіть Матісс зауважив, що був надзвичайно вражений тим, наскільки подібними виявилися зусилля Дерена, Вламніка та його власні у намаганні створення ефекту чистого кольору.

Отже, чим був фовізм? Новою, сміливою та прямою реакцією молодого покоління на вільне використання кольору, успадковане від Ван Гога, Гогена та Сера. Відкидаючи символістські прикраси, це нове покоління раптом прийшло до усвідомлення власної свободи. Нові митці звертаються до основної теми, але споряджені новою духовною та матеріальною зброєю, яку винайшли для них їхні попередники. Динамітом кольорів вони розбили натуру та вийшли за межі правил, які приписували малювати відповідно до абсолютно суб'єктивного зразка. Засобами кольору вони зруйнували

матеріальність речей. Побудова картини визначалась межами кольору, але не виділенням об'єктів. У естетиці фовістів деструкція об'єкта йшла пліч-о-пліч із створенням формального порядку. Вони вважали недоліком недостатність структурності, незмінність та автономність натуралістичного й імпресіоністського живопису. Тема та зміст зображення цікавили їх менше. Як зауважив Матісс, задля шоку, вивільнялось поетичне та образотворче натхнення. Цьому «шокові» вони прагнули надати стійку форму. Елементами картини були поверхня, контур й чистий колір. Перспектива та насиченість кольору підпорядковувалась поверхні.

Пікассо та ранній кубізм. Вперше твори художників-кубістів були показані на виставці у Парижі 1908 р. Змінюючи предмет живопису, художники-кубісти йшли шляхом, наміченим фовістами. Гійом Аполінер писав: «Відрізняє кубізм від попереднього живопису те, що він є мистецтвом не наслідувальним, а концептуальним, яке прагне піднятися до рівня творення»[1;34].

У 1896 р. Пікассо вступив до художньої академії у Барселоні, де навчався впродовж кількох років, за винятком короткого періоду навчання у Мадриді. Мистецьке життя Барселони мало чим відрізнялось від інших європейських центрів: тут традиційне малярство було також міцно вкорінене на основі реалізму та історизму. Восени 1900 р. під час першої подорожі до Парижа Пікассо докладно ознайомився з новими ідеями, які переважали в середовищі європейських майстрів того часу.

Починаючи з 1905 р. фовісти пробуджують новий дух свободи, котрий, конвульсивно перейшовши по Європі, вплинув і на Пікассо. Це спонукало Пікассо шукати потужніших засобів вираження та звернутись до першобутніх джерел мистецтва. Його надихала іспанська традиція - експресивне мистецтво Ель Греко та дороманське архаїчне мистецтво Іберії. Таке вторгнення експресивних і примітивних елементів вимагало радикально нової малярської структури.

У ці роки в митців зростає інтерес до примітивного та архаїчного мистецтва, особливо до африканської скульптури. Безсумнівно, цей інтерес був викликаний експресивною силою, першобутнім та магічним характером цих творів. Примітивне мистецтво виражало потужну концепцію фізичного буття речей, архаїчне - усвідомлення кубічності речей.

Пікассо і Брак зосередили увагу на формі: колір був менш важливим, і став, практично, монохромним: приглушені темні кольори, в основі своїй сірі та охристі. Однак такий малюнок не відображав повною мірою тривимірності простору. Брак і Пікассо наполегливо прагнули зобразити цілковиту матеріальну дійсність об'єкта в його дійсних вимірах. З цього приводу Пікассо сказав: «Неможливо встановити відстань від кінчика носа до

рота на картинах Рафаеля. Я хотів би створювати полотна, на яких це було б можливо» [2,111].

Отже, на ранній стадії кубізму Пікассо та Брак підвели свої малярські новації до логічного завершення. Зображення фігур та об'єктів було розширено до простору навколо них, завдяки чому простір та об'єм утворювали одне ціле і картина створювала відчуття матеріальності поверхні.

- 
1. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. — М., 1980.— 230с.
  2. Bowness Alan. Modern European Art. — London, 1985.— 224с.
  3. Concepts Of Modern Art. — London, 1994.— 424с.
  4. Haftmann Werner. Painting In The Twentieth Century. — N.Y., 1965.— 443р.

**O. Kravchuk**

**DISTRIBUTION OF THE SYSTEM OF THE TRADITIONAL VALUES  
IN THE VANGUARD ART IN THE EARLY  
TWENTIETH CENTURY ART (FAUVISM AND EARLY CUBISM)**

The article deals with the matters of concepts of the twentieth-century art movements. The accelerating changes at the beginning of the twentieth century, the questioning of systems' governing value, the quick successions of perception, viewpoints, meanings reflected a similar change in the world views as a whole. Early twentieth-century art, reflecting other similar attitudes in the society, became an explosive liberating force against the oppression of assumptions and established hierarchies accepted until then. By means of colour, the Fauves had destroyed the materiality of things. They considered art as an expression of human emotion.

Cubism led to the conception of the painting as primarily an object, which, in its turn, made it possible both a total abstract and an extension of painting. Cubism had fearlessly confronted and produced a new kind of reality. It had evolved a completely original, antinaturalistic kind of figuration.