**Лекція № 9. Розвиток мистецтва у 20-х рр. ХХ ст.**

План

1. Встановлення тоталітарних режимів у Європі та їх вплив на культуру.
2. Нові модерністські напрями у 20-х рр. ХХ ст.
3. Розвиток архітектури та образотворчого мистецтва.
4. Кінематограф у 20-х рр. ХХ ст.
5. **Встановлення тоталітарних режимів у Європі та їх вплив на культуру.**

Ще до закінчення «фестивалю» Першої світової війни російський «оркестр» зі 160 мільйонів віртуозів розіграв свою власну варіацію під назвою «комуністична революція». Це слова очевидця і сучасника Жовтневої революції 1917 року російського соціолога Питирима Сорокіна.

У межах колишньої Російської імперії встановився тоталітарний режим. Найвлучніше з цього приводу висловився поет Саша Чорний, який назвав події 1917 р. «російською Помпеєю».

На початку ХХ ст. спостерігалось різке погіршення моральних якостей перш за все в Росії та й у багатьох інших країнах Європи. А це призвело до зростання хамства в суспільному і особисто-му житті. Хамство — це не пустощі, а гостра політична небезпека. Це одне з найпоширеніших психологічних насильств над особистістю, проти якого суспільство так і не створило захисних механізмів. Чи не Горькому належать слова про те, що від хама, хулігана до фашиста відстань коротша за горобиний ніс. Від приходу царства хама застерігав ще раніше і Д. Мережковський.

10-20-ті рр. ХХ ст. — це період надзвичайно інтенсивної соціальної мобільності. Маються на увазі переважно політичні й економічні зміни. Це час авантюристів, пройдисвітів і кар’єристів. Пройдисвітами історії назвав Корнілова, Керенського і їм подібних граф М.Толстой. Ними ж були Ленін в Росії, Мус- соліні в Італії, Масарик у Чехословаччині, Ататюрк у Туреччині, Радич і «нові люди» в Сербії, Реза-хан в Ірані, політичне керівництво в Естонії, Польщі, Литві, Латвії, лейбористський уряд в Англії, соціал-демократичний уряд у Німеччині, нові лідери у Франції. Тим часом щезали з політичної авансцени монархії Габсбургів, Гогенцоллернів, Романових, Оттоманів.

Напередодні Першої світової війни демократія західного зразка міцно укоренилась у Західній Європі, Північній Америці і в Австралії. Конституційна механіка представництва здавалась єдино прийнятною для людства системою управління. А оскільки цивілізація продовжувала рости і поширюватись, то майбутнє демократії здавалось незламним. Насправді ж демократія привела до диктатури.

І події в Росії завдали першого удару цій історичній концепції. На зміну царизму після восьмимісячного демократичного хаосу між двома революціями прийшла диктатура більшовиків.

Характерною ознакою першої половини XX ст. було зародження в країнах Європи тоталітарних режимів. Першим на світ Божий з’явився радянський тоталітаризм, випещений руками марксистів-ленінців. Наступним був італійський фашизм. Для

Муссоліні, як через одинадцять років для Гітлера, вже легко можна було знайти аналогію з радянським зразком. Поява у перманентно відсталій від усього євроамериканського світу Росії тоталітарного режиму не була чимось незвичайним.

Кращі з попередніх російських правителів були небезгрішні. Так, Іван Грозний і Петро І були синовбивцями, Катеріна II — мужовбивцею, Олександр І — батьковбивцею. Влада розчиняє в собі, підкоряє політичних діячів. Більшість з них зобов’язана своїм піднесенням монархічній або диктаторській сваволі. На початку століття вважалось, що політична влада, як і мораль, безперервно вдосконалюється. Проте з часом виявилось, що явища залежать від гостроти соціальних конфліктів. Чим гострішим стають соціальні конфлікти, тим жорстокішою стає політична влада. Справді ж бо, влада зайнята тільки владою, її мета — утримання, конвертація влади.

Таким було становище в Росії, а потім і в Радянському Союзі, особливо в перші роки зміцнення нової держави.

Та все-таки гідним подиву видається поява в цивілізованих країнах з представницькими системами таких політиків, як Муссоліні чи Гітлер. Ліберально-демократична свідомість європейця початку XX ст. виявила свою повну безпорадність перед загадкою фашизму. Адже обидва ці політики були представниками дрібної буржуазії, яка на той час була нездатна ні на самостійні політичні програми, ні на вольових керівників.\* Може, правий був Платон, коли стверджував, що демократія погана тому, що легко перероджується в тиранію.

\* На думку «нового філософа» Андре Глуксмана, таємницю Гітлера варто шукати не в його душевній хворобі, а в його сучасниках, які наділили це безумство владою. Запитувати, яким чином був можливий Гітлер, означає запитувати Європу, як вона його допустила, тобто запитувати самих себе, — каже француз. Це є взірець політичної відповідальності, що починається з себе.

Муссоліні і Гітлер, на відміну від Сталіна, почали свою боротьбу в умовах демократії. Вони були такими ж блискучими ораторами, як і більшовики на початку завоювання влади. Проте ораторський хист не належав до найкращих якостей Сталіна. Якщо Муссоліні і Гітлер самі говорили про свою геніальність у публічних виступах, то Сталін змушував про це говорити інших.

До того ж ця трійця вважала всіх без винятку людей поганими і зіпсутими. І вміло грала на цих якостях.

Аналог соціал-більшовизму незабаром проявився в соціалізмі фашистського типу Б.Муссоліні. Останній за своєю природою був статичним, авторитарним, імперіалістичним. Зростання впливу фашистської, а потім націонал-соціалістської ідеології пояснюється багатьма причинами, але витоки її закладені в культі В.Леніна. Саме він винайшов тоталітарні методи, якими скористався фашизм і націонал-соціалізм. Усіх тих, хто був з ним незгодний, знищували або висилали за кордон.

країні встановилась диктатура партії в сфері ідеології, щезли демократичні починання в політичному житті і значно знизився культурний рівень.Отже, Ленін вважав, що в однієї партії може бути тільки один вождь і тільки одна ідеологія. Це безконечно далеко від ідей лагідності, милосердя, євангельських загальнолюдських норм —

«правил з техніки безпеки» людського суспільства. Сповідувати цю єдину ідеологію повинен один народ.

Позитивне знання було витіснене ідеологемами безкласового суспільства, братства народів, інтернаціоналізму, соціалістичного змісту, втіленого в національну форму.

Звідси неминуче винаходиться «нова історична спільність людей», яка відзразу ж оголошується «передовим загоном всього прогресивного людства». Таким був стан справ у Радянському Союзі.

А в Німеччині це «вища раса», яка має перед собою завжди одну мету. В тоталітарній державі фактично немає суспільства у загальноприйнятому розумінні цього слова. Людське суспільство ґрунтується на природному вільному змаганні людей, а в тоталітарній державі це неможливо. А можлива в ньому тільки ненависть до інакомислячих, які розглядаються або як пережиток, або як об’єкт термінового перевиховання.

«Комунізм по суті своїй є інтелектуальним; фашизм сентиментальним. Істинний марксист сповідує діалектичний хід історії, визначальний вплив середовища, невідворотність класової боротьби, її економічні витоки, насильницький перехід від капіталізму до комунізму, нікчемність окремих людей і значущість мас. (До речі, можна засумніватись у тому, що на сьогодні комуністичне мистецтво склалося, виходячи з радянських фільмів, тому що в них революція — це не невідворотність, а зіткнення принижених янголів-пролетарів і гладких чортів-ка- піталістів...). Фашизм — скоріше стан душі: справді, він не вимагає від своїх прихильників нічого, окрім екзальтованого прояву деяких патріотичних і національних забобонів, якими в прихованій формі володіє кожен. Фашизм і комунізм, як всім відомо, однаково ненавидять демократію.

Ще одна спільна риса — язичницьке обожнювання вождів.В Москві офіційна газета вигукує: «Яке щастя жити в сталінську епоху, під сонцем сталінської конституції!» «Десять заповідей робітника», які побуту-вали в Німеччині, починаються наступним чином: «Кожного ранку ми вітаємо Фюрера і кожного вечора дякуємо йому за те, що він офіційно наділяє нас своєю життєвою силою». Це вже не лестощі, це магія», — писав в 30-ті роки Х.Л.Борхес.

Неймовірними видаються подібності в долях Радянського Союзу і Німеччини, а також їхніх вождів — Сталіна і Гітлера. У двадцятих роках обидві країни однаковою мірою позначені хаосом. У тридцятих — в обох країнах була встановлена диктатура особистої влади. Сталін пив за здоров’я свого друга Гітлера, а той, своєю чергою , вихваляв Сталіна. При цьому обоє вождів не були місцевими. Грузин Джугашвілі завоював Москву, австрієць Шікльгрубер підкорив собі Німеччину. За збігом обставин прізвища обох диктаторів складаються з десятьох фонем, псевдоніми—з шістьох, власні імена — з п’ятьох, в іменах і прізвищах однакова кількість звуків і голосних. Очевидна духовна спорідненість між Сталіним і Гітлером. Один пробував сили в поезії, другий — у живописі. Обидва це робили вкрай невдало. Обидва любили помпезність, яка проявилась не тільки в масових маніфестаціях і в процесіях зі смолоскипами, а й в архітектурі, в образотворчому мистецтві.

В особі Німеччини саме багатовікова європейська культура виявилась безсилою перед фашизмом, який панував там з 1933 по 1945 рік. Європа сама впала в нігілістичну спокусу, коли, на думку Т. Адорно, культура отримала поразку в найбільш культурній країні світу — Німеччині. Один письменник, колишній націонал-соціаліст, що покаявся, епоху фашизму в Німеччині назвав «Великим сп’янінням».

1. **Нові модерністські напрями у 20-х рр. ХХ ст.**

Культура XX ст. – одне з найскладніших явищ в історії світової культури. По-перше, це пояснюється великою кількістю соціальних потрясінь, страшних світових війн, революцій, які витиснули духовні цінності на периферію людської свідомості і дали поштовх розвитку примітивних націонал-шовіністичних ідей, посилення культу тотального руйнування старого. По-друге, відбуваються суттєві зміни в галузі економіки та засобів виробництва. Поглиблюється індустріалізація, руйнується традиційний сільський устрій життя. Маси людей відчужуються від звичного природного середовища, переїжджають до міст, що призводить до урбанізації культури. По-третє, поступове перетворення суспільства на комплекс різних об’єднань та угрупувань веде до процесу загальної інституціоналізації, результатом якої є позбавлення людни власного “Я”, втрата індивідуальності.

Серед рис художньої культури минулого століття можна виділити такі:

– відсутність домінуючого стилю і відповідно наявність багатьох течій, особливо в живописі й музиці;

– інтерпретація дійсності з позицій певних філософських ідей (марксизму, фрейдизму, екзистенціалізму);

– безпосередній зв’язок художньої творчості з глобальними проблемами світової політики, активне протистояння художньої інтелігенції мілітаризму, фашизму, тоталітаризму, дегуманізації життя, практиці маніпулювання масовою свідомістю та ін.;

– інтенсивне оновлення виражальних засобів, художньої мови в літературі, живописі, музиці, театрі;

– розвиток нового виду художньої творчості – кіно, який успішно конкурує з іншими мистецтвами за показником сил впливу на великі маси людей;

– величезні інтенсивність і динамізм суспільного життя, внаслідок чого мало не кожне десятиріччя має своє “обличчя”, у тому числі і в художній культурі.

І все-таки XX ст. – це цілісна епоха, у якій простежується своя культуроформуюча ідея. Це ідея гуманізму, котра, втім, у мистецтві і в літературі виявляється не тільки в глибокому інтересі до людської особистості, що розглядається в найрізноманітніших ракурсах, а й, хоч як це парадоксально на перший погляд, у зникненні людини з поля зору митця. З одного боку, прагнення гуманізації людського буття і творчості, з іншого – гіпертрофія форми, зростання ролі прийому в таких масштабах, коли прийом із засобу перетворюється на мету. На зміну органічному образу прийшов відвертий конструктивізм, геометрія стилю, яка витіснила зі змісту людину.

Катастрофічні наслідки Першої світової війни, соціальних катаклізмів, що настали за нею, докорінно вплинули на світогляд мільйонів людей усіх континентів планети, змінили психологію культуросприйняття не лише окремих індивідуумів, а й цілих соціальних прошарків суспільства. Загибель мільйонів людей, незліченних матеріальних і культурних цінностей підірвала віру в гармонію світовлаштування, спонукала до перегляду попередніх уявлень про призначення і критерії культури, духовності.

Переглядала свої світоглядні, естетичні позиції і творча інтелігенція. У значної її частини переважаючим стало нігілістичне ставлення до всього, що більш-менш було пов’язано з універсальними людськими цінностями, до усталених норм і принципів культуротворчої діяльності. На передній план у культурному житті вийшли модерністські (авангардистські) течії, які, принаймні, так вважали, адекватно відтворювали загальні суперечності епохи, соціальну невлаштованість життя, хаотичне бродіння умів. Нове світосприйняття зумовлювало і пошуки нових художніх форм, здатних адекватно його втілити. В узагальнюючому плані можна сказати, що в міжвоєнний період стверджувалась культура, орієнтована на глибини індивідуальної психології. Свого первісного оформлення такий підхід набув передусім у теорії культури основоположника психоаналізу австрійця 3. Фрейда. І хоча праці З. Фрейда були написані переважно до Першої світової війни, визнання він здобув у повоєнний період, коли викристалізовувались нові уявлення про людину, про її нездатність контролювати свої вчинки, суспільний прогрес. Вплив Фрейда на культуру міжвоєнного періоду – це не стільки вплив школи психоаналізу, скільки усвідомлення проблем, з якими зіткнувся новий період історії людства. Такі відомі діячі світової культури, як Ф. Кафка, Ж. П. Сартр, Т. Манн, С. Цвейг, Ф. Фелліні, свого часу віддали данину фрейдизму.

Найвидатнішими представниками естетики авангардизму в літературі 20 – 30-х років були Дж. Джойс, Т. Еліот, Д. Лоуренс (Великобританія), А. Жід, А. Камю (Франція), Ф. Кафка (Австрія), ранній У. Фолкнер (США) та ін. Нігілістичне ставлення до всього, що так чи інакше пов'язано з універсальними людськими цінностями, – загальна визначальна риса їхньої творчості. Одна з центральних проблем літератури модернізму – це питання про місце “маленької людини” в суспільстві, її поступки, що обумовлюються усвідомленням нею своєї незахищеності, крахом гуманітарних ідеалів. Невіра в можливість раціональними засобами вирішити свої проблеми спонукає таку людину до пошуку індивідуальних шляхів пояснення дійсності, отже, і контролю над нею, до негайної реалізації своїх сподівань. Зауважимо, що в США в зазначений період авангардна література не набула такого розвитку, як в Європі. Проте реалістичні твори Т. Драйзера, С. Льюїса, Ю. О’Ніла, Е. Сінклера, Дж. Стейнбека набули світової популярності, як і література “втраченого покоління” Е. Хемінгуея, Е. М. Ремарка, С. Фіцджеральда.

Звичайно, модернізм не вичерпувався літературою. Навпаки, найбільшого поширення він набув у мистецтві, зокрема образотворчому. У 20 – 30-ті роки художники продовжували творити здебільшого в дусі експресіонізму, кубізму, абстракціонізму. Це стосується, зокрема, французьких митців Ж. Брака, М. Громера, німецьких – Ж. Гроса, О. Дікса, австрійця О. Кокошки і багатьох інших. Їхня творчість ґрунтувалась на переконанні, що, показуючи в ірраціональних формах і виявах картини здичавіння, моральної і фізичної деградації, вони збуджують сили протесту, які допоможуть зруйнувати несправедливий світ. Часто в абстрактних формах художники зазначених творчих напрямів відображали реальну дійсність. Наприклад, антифашистські настрої відобразили в триптиху “Фермопіли” О. Кокошка, а особливо П. Пікассо у своїй всесвітньо відомій картині “Герніка”. У символічних формах вона передавала трагедію, пов’язану з громадянською війною в Іспанії (батьківщині художника), застерігала проти фашистської небезпеки. “Крайнім революціонером” у мистецтві називали славнозвісного П. Пікассо. За свою творчу діяльність він звертався чи не до всіх напрямів мистецтва – від експресіонізму і сюрреалізму до стилів, близьких соціалістичному реалізму.

Неокласицизм 20 – 30-х років у його творчості вдало поєднувався з античною тематикою. Ідилічне бачення античного світу в тому самому творі поєднувалося у нього з сюрреалістичними мотивами. Як напрям у мистецтві сюрреалізм (мистецтво надприродного, зверхреального) утвердився в середині 20-х років і через кілька років став чи не наймоднішою течією в Західній Європі і Америці. Його найбільш відомими представниками були іспанець С. Далі, бельгієць П. Дельво, французи М. Дюшан, І. Тангі, німець М. Ернст та ін. Творчість сюрреалістів була пройнята ідеєю художнього і соціального бунту, тотальної непокори усталеним нормам життя і світосприйняття, прагненням до створення світу принципово нових цінностей і пошуку засобів виявити себе в цьому світі. Хаос світу, на думку сюрреалістів, провокує і хаос художнього мислення.

Неправомірно зарубіжне, мистецтво міжвоєнного періоду зводили лише до модерністських напрямів. Значна, якщо не більша частина художників із світовим ім’ям продовжували творити в традиційному реалістичному стилі чи на межі реалістичного і модерністського. Варто назватихоча б пластичні твори, графіку, монументальний живопис таких всесвітньо відомих митців, як Е. Бурдель, А. Майоль, А. Матісс (Франція), Д. Сікейрос, X. К. Ороско, Д. Рівера (Мексика), У. Зорак, Р. Кент (CLLIA), Е. Барлах (Німеччина). Останній ще в дореволюційні часи побував у Російській імперії, зокрема на Харківщині. Враження, які виніс із цієї поїздки художник, втілювалися потім російсько-українськими мотивами в низці полотен, скульптурних робіт аж до смерті митця наприкінці 30-х років.

Своєрідна революція відбулася в міжвоєнний період у музиці. Утверджувалися нові тенденції і принципи музичного мислення, отже, здійснювався поворот у жанровій сфері. Опера, що в XIX ст. полонила як композиторів, так і публіку, поступово втрачала свою роль провідного музичного жанру. Посилюється інтерес до балету як найбільш умовного із сценічних мистецтв, камерного театру, розважальних музичних постановок. На зміну музиці, яку “слухають, підперши голову руками”, приходили музичні твори, які відрізнялися підвищеною експресивністю, гостротою та різкістю звучання.

За рубежем у стилі експресіонізму, інших авангардних напрямів твориликомпозитори І. Стравинський, Б. Барток, А. Шенберг та ін.

Докорінний перелом у міжвоєнний період відбувся і в архітектурі. Це виявилося в намаганні покінчити з еклектикою стилю “модерн”, привести архітектурні форми і методи містобудування у відповідність із технічними можливостями тогочасної індустрії. Ф. Райт в Америці, В. Гропіус, Ф. Журден, Е. Саарінен і особливо Ле Корбюзье в Європі поклали початок новому архітектурному стилю – конструктивізму. Йому притаманні сувора функціональність архітектури, стандартизація, індустріалізація будівельних робіт. Ідею нового універсалізму в архітектурі вперше і найбільш яскраво втілив у Німеччині В. Гропіус. Його концепція “Баугауза” (Дім будівлі) полягала в тому, що сучасна архітектура, відповідно до людської природи, повинна охоплювати все людське життя. Діяльність художньо-технічної школи “Баугауза” залишилася в історії архітектури XX ст. однією з найзначніших спроб прогресивного архітектурно-соціального реформаторства. Архітектурна ідеологія 20 – 30-х років реалізується у вигляді численних новаторських творінь архітектурно-будівельного конструктивізму і функціоналізму. Конструктивізм завоював право називатися особливим художнім стилем. Його втіленням стали споруджені в 30-ті роки Рокфеллер-Центр в Нью-Йорку, комплекс Держпрому у Харкові.

Отже, всупереч складностям суспільного життя міжвоєнного періоду (руйнівні наслідки Першої світової війни, утиски з боку тоталітарних і напівтоталітарних режимів у ряді європейських країн, загострення міждержавних відносин) зарубіжна культура 20 – 30-х років утвердилася в сучасних художніх напрямах, досягла незаперечних успіхів. Це стосується як культуротворчої діяльності, так і досягнень у науковій царині. При всій розгалуженості, строкатості, сплутаності художніх процесів у культурі XX ст. можна прослідкувати дві основні лінії історичного розвитку. Одна пов’язана з продовженням традицій реалізму (критичний, соціалістичний). Друга – з виникненням на базі декадентства і подальшим розвитком модернізму.

1. **Розвиток архітектури та образотворчого мистецтва.**

Архітектура — це мистецтво просторово-часове. М.Гоголь назвав архітектуру і скульптуру літописом світу. Вони промовляють навіть тоді, коли мовчать пісні і перекази і вже ніщо не свідчить про загиблий народ. Архітектура — це сфера людської діяльності, що організовує антропогенне довкілля. Це те, що ми називаємо пам’ятками архітектури, історичним середовищем, а загалом — культурною спадщиною. Отже, архітектура формує усталені стереотипи поведінки, смаки й уподобання великих людських спільнот.

На початку століття вчені та інженери були впевнені, що настала золота доба людства — доба пари й електрики, аеропланів і підводних човнів. Швидкості руху, що зросли, дали тому часові нову систему вимірів і стали його специфічною ознакою. Динаміка оволоділа технікою і проявилась у способах життя. Вона ж стала епіграфом деяких художніх напрямків і теорій і поступово перетворилась на основний принцип концепції сучасної архітектури.

Спочатку архітектура розглядалась як результат реалізації певної суспільної програми, який отримують на основі індивідуального досвіду і за допомогою індивідуальних виражальних засобів. Тоді архітектура ще вважалась одним із видів мистецтва. Тому головним було вирішення естетичних питань, хоча й просторове розміщення архітектурного об’єкта мало відповідати своєму призначенню.

На той час припадає поява залізобетонних конструкцій. Архітектура надзвичайно яскраво висловила відчуття часу — світу розвинутої техніки й історичного романтизму, що відходив. Міста Італії і Франції з їхньою історією і витонченістю називають *вінцем західної цивілізації.* А мегаполіси США з відсутністю в них історії і смаку, але з багатством стали *фундаментом цивілізації.* Східноєвропейські столиці на кшталт Вільнюса, Риги чи Таллінна вважаються *золотою серединою цієї цивілізації* — кабінетом і спальнею. Тут добре відчувається тенденція, розвиток якої передбачається в третьому тисячолітті. Тобто природною формою існування людини стане золота середина між селом і мегаполісом — маленьке цивілізоване містечко.

У другій чверті XX ст. в архітектурі домінуючою стала посилена увага до наукового дослідження і виявлення фізичного її призначення. Тоді ж були закладені основи індустріалізації будівництва. Архітектурна форма створюється виходячи з міркувань раціонального характеру. Архітектори і містобудівники одночасно взяли напрямок на доцільність. Дедалі частіше архітектори представляли місто як просторову структуру. Характерною рисою XX ст. стало районне планування, яке розповсюдило проблематику містобудування на більш широкі територіальні зв’язки.

. Висхідним пунктом функціоналізму в архітектурі була після світової війни французька архітектура. Це знову ж таки передовсім Ле Корбюзье, голландський рух «Стиль», німецький Баухауз і російський конструктивізм.

Загалом же модерн в архітектурі містив у собі романтичні жести руйнівників світу. Він був підвладний діям суворих законів позитивістського мислення, відкритого будь-яким змінам ставлення до життя, безмежній вірі в утопію людського щастя, поклонінню техніці. Великі надії пов’язувались з майбутньою добою машин, і насамперед з новими засобами вираження в мистецтві. Зрозуміло, якою великою була залежність Райта, Ле Корбюзье, Татліна, Міс ван дер Рое від загального інтелектуального контексту епохи. Справді, модернова архітектура виросла з філософського коріння Й.Фіхте, Ф.Ніцше, Е.Гуссерля.

На початку століття архітектура в Україні переживала всі фази еклектизму, притаманні мистецтву Європи. Стиль модерн при цьому переважав особливо на західноукраїнських землях під назвою віденського сецесіону. Вирізнялися три основних архітектурних напрямки: стилізаторський модерн (будівництво адміністративних та громадських будинків); «садибний стиль» (будівництво невеликих установ, малоквартирних житлових бу- динків, котеджів); малих архітектурних форм. У стилі модерн були зведені будинки залізничних станцій у Жмеринці на Поділлі та у Львові. Останній — за проектом Івана Левинського. Він же побудував готель «Жорж» у Львові, торговельно-промислову палату, будинок «Дністра» і дім Василіянок та інші.

Українські художники і зодчі почали відроджувати вітчизняний архітектурний стиль. Велику роль у цьому відіграла «Українська громада» студентів інституту цивільних інженерів в Петербурзі. Першим головою цієї організації був архітектор Сергій Тимошенко. Новий мистецький напрямок можна поділити на дві течії. Перша з них намагалася для створення своєрідного українського стилю використати мотиви вітчизняного бароко. Друга ж використовувала народне дерев’яне будівництво.

В Галичині ж відомими були споруди архітекторів Івана і Лева Левинських, Олександра Лушпинського, Романа Грицая, Василя Нагірного. Поєднання форм кам’яної архітектури українського бароко з дерев’яним будівництвом знайшли своє творче втілення в будинках архітекторів Сергія Тимошенка і Дмитра Дяченка. Першому належить ціла низка вілл та проектів церков. Другому — проект історико-археологічного музею у Кам’янці-Подільському в 1913 р., школи на Полтавщині та головний корпус сільськогосподарської академії в Києві в 1928 р. З ініціативи Дмитра Дяченка було засновано в Києві Товариство Українських Архітекторів — Українського архітектурного інституту в 1919 р., який в 1924 р. був приєднаний до столичного художнього інституту. Д.Дячен- ко був одним з творців Українського Архітектурного стилю на основі бароко. Після офіційного осуду його робіт він виїхав до Москви, де і був згодом репресований.

Після війни і революції найбільшого поширення набуває західноєвропейський напрямок конструктивізму, що грунтувався на принципах функціоналізму. Малося на увазі пристосування кожної частини відповідно до свого практичного призначення. При цьому цілковито усувалися декоративні прикраси і непотрібні додатки. Конструктивісти відповідно широко вживали залізобетонні конструкції, скло та інші нові будівельні матеріали. Новий напрямок відзначався у створенні великих простих геометричних площин, легких широких перекриттів, великих терасових композицій, плоского даху. До кращих будівель конструктивізму належать електростанція в Києві, сукняна фабрика в Кременчуці, будинки Дніпрельстану, будинок каси хворих у Львові і величезний комплекс будов Держтресту у Харкові.

В зміша- ному стилі були збудовані будівлі Верховної Ради і Раднаркому у Києві,

будинок Рад у Донецьку, меморіальний музей Т. Шевченка у Канеш, ряд

інших монументальних споруд.

Принципи народної архітектури використовував у

своїй творчості В. Троценко , автор проектів шкіл, лікарень, клубів на

Криворіжжі та Донбасі, Червонозаводського театру в Харкові тощо.

Оскільки архітектурні споруди найчастіше замовлялися владою, а виконувалися зодчими-художниками, то вони мимоволі ввібрали в себе постійне протистояння гуманізму та влади. Тому архітектурний літопис людства став символом епохи, який уособлює вічну боротьбу людяності з деспотією.

Сталін вважав, що архітектура є мундиром нації. Підтвердженням цього стали, наприклад, в 30-х рр. видовжена велич колон сталінського класицизму в будинках Кабміну, теперішніх палаців адміністрації Президента на Банковій та Міністерства закордонних справ на Михайлівській горі в Києві. Правда, такий стиль був притаманний багатьом європейським країнам того часу.

Справді, художні образи, втілені архітектурою, є важливими засобами ствердження певної ідеології серед сучасників. Нащадкам же вони залишають реально відчутне уявлення про минуле.

Пануючий в Західній Європі фашизм теж не цурався спотвореного класицизму. Навіть в такій багатій на мистецькі традиції країні, як Італія, так званий стиль Муссоліні мало чим відрізняється від сталінського. Справді, архітектура багатьох міст країн Європи свідчить про причетність цих держав до авторитарних режимів ХХ ст.

*Другий період* в історії східноєвропейського авангарду припадає на 1917-1934 рр. В цей час більший внесок у розвиток авангарду внесли російські митці. На жаль, у радянські часи всі формальні пошуки в мистецтві були заборонені як несумісні з марксистсько-ленінською ідеологією.

Умовно художників першого періоду можна поділити на три групи. Одні з них (Давид Бурлюк) нетривалий час навчалися в Парижі, який був тоді школою образотворчого мистецтва світу. Як правило, вони поверталися додому назавжди. До другої групи належать художники (Соня Делоне-Терк), Серж Фера (Сергій Ястребцов). Вони лишилися в Парижі назавжди. Третя ж група часто їздила до Парижа і назад. Саме їм завдячують ті митці, які

не мали змоги бувати в світових культурних центрах, відомостями про найновіші естетичні експерименти. До цієї групи належала О. Екстер, яка стала посланцем паризького кубізму в Москві та Києві. В часи становлення авангардистського руху в Україні і в Росії вона відігравала важливу роль завдяки своїм поїздкам з Парижа до Києва через Москву.

Саме в Києві існувала сценографічна школа О.Екстер, яка поєднувала строгість новітнього французького стилю з мальовничим буянням українського народного мистецтва. *Кубофутуризм* на театральну сцену (і не тільки українську, а й російську, німецьку, французьку) принесли з Києва Екстер і її соратники — П.Челіщев, А.Петрицький, Л.Лисицький, В.Меллер, І.Нівінський, О.Тишлер.

Вже в кінці XX ст. паризький дослідник авангардизму Олександр Наков, який організував посмертну персональну виставку О.Богомазова в Тулузі, зарахував його до трійці найзначні- ших художників-футуристів Європи.

Молоді митці відчули за кордоном смак цілковитої свободи вибору засобів естетичного вираження. Тому після повернення додому вони не бажали більше животіти в убогих рамках провінційних художніх течій. Ця нова генерація протесту прагнула самоутвердження на шляхах формалістичних пошуків. І саме в Україні з’явилися *авангардисти,* які дали поштовх новому рухові — антистатичному, антиреалістичному, антисимволістич- ному. Мистецтво авангардизму і абстракціонізму ввело Україну в світову культуру.

В основу пошуків українських авангардистів покладено досвід шкіл Франції, Італії,

Німеччини, російського авангарду. І хоча авангардистські Напрями транснаціональні,

найменше пов'язані з національними ознаками, особливість українського авангарду полягала в

тому, що в ньому модернізм органічно вписувався в українське національне мистецтво. В ритміку українського орнаменту, народних "мальовок" авангардисти закладали

принципи художнього сприймання, які на той час утвердилися в

західноєвропейському модерністському образотворчому мистецтві.

До пізнього Малевича сучасні мистецтвознавці додають прізвисько Мужицький (за аналогією з Пітером Брейгелем Старшим), оскільки його основними персонажами стали селяни. Наприкінці 20-х pp. він знайшов притулок у Київському художньому інституті і почав тут малювати синяву неба, лани, як смугасте рядно, селян і селянок, що увібрали в себе риси й енергію всепотужної природи. Застиглі, напружені — вони не мають індивідуальних рис, як і природа, що, за висловом художника, “як маска, що приховує свою багатоликість”. В цілому оптимістичний, його доробок містить і картини, які можна трактувати як відгук на трагічні зміни у селянському житті. Можливо, художник передчував трагедію 1933 p., адже найчастіше вживані ним атрибути цього часу — труна, хрест, сніп. На його ескізі бачимо селянина з хрестом розп’яття на обличчі, з хрестами на босих ногах і долонях ритуально піднесених рук. Незадовго до голодомору написаний селянин з чорним обличчям, чорними руками і ногами, з червоно-чорним хрестом і біло-червоним хрестоподібним мечем. Він біжить різнобарвними смугами рівнини на тлі синього неба. Попри веселі кольорові смуги і два супрематич-ні будинки — червоний та білий — пейзаж дихає якоюсь пусткою і безнадією.

Безпосередніми учнями майстра у Києві, які багато працювали в напрямку можливостей кубізму, конструктивізму, супрематизму, були О. Хвостенко-Хвостов (“Crescendo” з рухливих кольорових конструкцій), В. Єрмилов (оформлення площ і вулиць Харкова до революційних свят, плакати, інтер’єри). Новітнє мистецтво творили В. Пальмов (“Рибалка”, “Дачники”); Н. Редько (“Світло і тінь симетрії”, цикл “Електроорганізми”). Кубофутуристами тією чи іншою мірою були Г. Собачко-Шостак (“Рух кольору”, “Тривога”), М. Ли-сицький (“Композиція”), Д. Бурлюк (“Козак Мамай”, “Жнива”),

В. Меллер (“Ассірійські пісні”), А. Петрицький (“Ексцентричний танок”, “Композиція”). “Футуристичний портрет” написав і один із творців стилю “модерн” Г. Нарбут.

Найбільш колоритною постаттю українського монументального живопису того часу був

Михайло Бойчук (1882-1939). Вихідець з Галичини здобув художню освіту у Краківській,

Віденській і Мюнхенській художніх академіях. Він, як і його сподвижники Т. Бойчук, І. Падалка,

В. Седляр, М. Рокицький та інші, в своїй творчості намагався поєднувати традиційні прийоми

живопису, що йшли від часів Візантії і Італії доби Ренесансу, з сучасністю. М. Бойчук разом зі

своїми учнями здійснив монументально-декоративні розписи Київського художнього інституту,

українського павільйону на першій сільськогосподарській виставці в Москві, на зразок

знаменитого мексиканського монументаліста Д. Рівери розписав фрескою один із санаторіїв

поблизу Одеси.

Українське образотворче мистецтво Галичини в 20-30-ті роки репрезентували

художники І. Труш, О. Новаківськин, П. Холодний, Г. Смольський, О. Курилас, О.

Кульчицька та ряд інших. Іван Труш (1869-1941) став творцем нового українського

пейзажу в стилі імпресіонізму (виконав майже 300 полотен з мотивами Дніпра під

Києвом). Скульптор С. Литвиненко створив такі монументальні твори, як погруддя

І. Мазепи, А. Шептицького, В. Кричевського, генерала М. Тарнав- ського. Чільне

місце в творчості західноукраїнських малярів посідав іконопис.

Український мистецький авангард творив справді високе мистецтво. 1910—20-ті р. становлять собою цілу епоху в житті України. В цей період істинно ренесансного злету Україна показала, яке багатство талантів і обдарувань має наш народ. Митці й науковці натхненно, наполегливо працювали у різних умовах — і колоніального існування в останні імперські роки, і в суворі, жорстокі часи війни й революції, і в перші — ще сприятливі для розбудови національної культури — пореволюційні роки; творили надзвичайно інтенсивно і плідно (наче передчуваючи нетривалість цих умов) науку і мистецтво найвищого рівня. Тому таким вагомим став тогочасний вітчизняний доробок і такий значний його внесок у світову культуру.

1. **Кінематограф у 20-х рр. ХХ ст.**

В 1925 р. на екрани Росії і СРСР вийшли фільми С.Ейзен-

штейна "Страйк" і "Панцерник "Потьомкін", а в 30-ті рр. -

"Олександр Невський". У 1943 р. вийшов його фільм "Іван

Грозний". Недоброзичливі колеги називали режисера

"потьомкінським селом радянського кіно". Насправді ж С.

Ейзенштейн в "Панцернику "Потьомкін" не стільки оспівував

революцію, скільки закликав припинити всяке насильство взагалі. В

образі потьомкінських сходів в цьому фільмі - протистояння репресивному режиму, незалежно від того, де ці репресії

відбуваються - в Росії чи в Ірландії.

В цей період творчості Ейзенштейн віддає перевагу експре-сіонізму. Для нього, як і для німецьких режисерів Кайзера чи Толлера, важливі не особистості, а людина-натовп, людина- маса.

С.Ейзенштейн - антитрадиціоналіст, скоріше модерніст. Сучасники

режисера, займаючись естетикою кіно, намагались відокремити кіно

від інших видів мистецтва. Історична ж заслуга С.Ейзенштейна

полягає в тому, що він поєднувавкіно з іншими видами мистецтва.

У 20 -ті роки в самостійну галузь мистецтва сформувалось українське кіно. Вже

на кінець десятиліття український кінематограф став об'єктом уваги на

міжнародних кінофестивалях. Українське радянське кіно почалося з хронікально-докумен-тальних фільмів. Події державного та суспільного життя були го-ловною тематикою цих кінострічок. Як діячі мистецтва, так і політики вважали тоді, що мистецтво мусить перетворитися на рупор певних

політичних інститутів. Тобто фотографія мала замінити малярство,

архітектура повинна була стати виключно функціональною, а кіно

мало використовувати тільки документальні матеріали.

Серію фільмів на історичну тематику (про козаччину, Т. Шевченка, громадянську війну) поставили режисери ГГ. Чардинін, В.

Гардін, Ю. Стабовий та ін.

Засновником українського документального кіно став кіно-оператор і режисер Дзига Вертов (Д.А.Кауфман). В кінці 20-х рр. він у своїх фільмах відтворив спосіб життя громадян тогочасної України.

Такі фільми принесли йому славу і визнання. Більше того, Д.Вертов

намагався у своїх роботах відтворити власне процес народження

фільму. І тут він досяг блискучого успіху, тому що відкрив новий

напрямок у документальному кіно, пов'язаний з художнім

тлумаченням справжніх фактів.

В Україні тоді ще не існувало не тільки своєї кінопромисло- вості, а й фахових спеціалістів. Та наприкінці тих же 20-х рр.

спочатку були побудовані в Києві, а потім перебудовані в інших

великих містах, зокрема і в Одесі, кінофабрики.

Про одного з титанів української творчої інтелігенції – ОлександрПетровичаДовженка написано багато наукової літератури, його життєва й творча біографії, теоретична та практична спадщина в галузі

літератури, художнього мистецтва, кіно були об’єктами численних розвідок як в радянській, так і незалежнійУкраїні.

Для 1920-х рр. характерна політика коренізації, що на деякий час створило сприятливі умови для

розвитку національних культур, для активної діяльності інтелігенції. В цей час Олександр Петрович має контакти зі спілками українських літераторів та митців, працює в штаті газети “Вісті ВУЦВК”, показавши себе

блискучим карикатуристом і майстром шаржованого портрету. В 1926 р. він опублікував статтю “До проблеми образотворчого мистецтва”в журналі “ВАПЛІТЕ”, де висловився проти методу соціалістичного

реалізму, який він пов’язував з “убогою мистецькою традицією передвижників”, що згодом теж мало всі шанси приєднатись до обвинувачень в “буржуазному націоналізмі” з боку сталінської системи . Але на середину 1920-х такого ще ніхто не міг передбачити.

Пов’язуючи в 1926 р. свій життєвий шлях з кінематографом, Олександр Петрович мав надію, що цей вибір принесе йому і всім навколо користь. В “Автобіографії” режисер писав, що переходячи на роботу в кіно, думав присвятити себе виключно жанру комедійних і комічних фільмів.І перший його сценарій,

зроблений для ВУФКУ “Вася-реформатор” був задуманий як комедійний, і перша режисерська проба на 500

метрів “Ягідка кохання” за власним сценарієм, записана за 3 дні, теж була в цьому жанрі, як і його

нездійснені постановки “Батьківщина, “Втрачений Чаплін”, “Цар”.Дійсно, комедійний жанр був не в пошані в СРСР, а точніше, зовсім не потрібним. Знімати можна було те, на що був попит у держави, тобто

стрічки про революції, колективізацію, громадянські війни тощо.

Про початок своєї режисерської кар’єри, сповненої надій, а з плином часу і гірких розчарувань

О. Довженко веде мову і в статті під назвою “Людина в кіномистецтві”, написаній в 1955 р. В ній він згадує, як

прийшовши в кінематограф був сповнений образів і міг працювати кілька діб безперервно, бо мав відчуття, що несе людям щось нове, робить потрібну справу. А далі режисер пише про посилення тенденцій

бюрократичного планування і контролю творчих процесів, вказуючи при цьому, що творчість стала витіснятись редагуванням. Безкінечні поправки, залякування сприяли тому, що він порівнював себе з

льотчиком, якому перед вильотом показали фільм з усіма видами катастроф і не дали можливості здійснити вільний політ, та з жалем вказував, що це відбувалось не лише з ним. Завдяки тиску з боку системи, як він зазначав, режисери відучились любити чи ненавидіти своїх героїв, бо вони не були породженням їхньої фантазії, а любов з ненавистю замінили схвалення та осудження тих героїв, які пройшли всі редакційні інстанції . Це досить добре підтверджує констатацію того факту, що культура була повністю підконтрольна державі, а творчим працівникам доводилось або приймати ці умови й бути позбавленими вільного творчого польоту, або ж не приймати й, у гіршому випадку, бути позбавленими власного життя.

За всю довженківську діяльність в сфері кіно нереалізованих фільмів у нього більше, ніж знятих. Серед

стрічок, які не вдалося втілити в життя можна назвати наступні: 1926-1929 рр. – “Цар” – комедія-сатира про Миколу ІІ; “Батьківщина” – про євреїв в Палестині; “Загублений Чаплін” – про життя Ч. Чапліна на безлюдному острові; “Повстання мертвих”; 1934 р. – “Загублений і віднайдений рай” – про сибірську природу; 1941 р. – “Тарас Бульба” за твором М. Гоголя; 1943 р. – “Україна в огні” (Сталін заборонив друк і демонстрацію кіноповісті); 1951 р. – “Відкриття Антарктиди”; 1954 р. – “У глибинах космосу” . На

цьому списку, вочевидь, ще рано ставити крапку.До речі, у всіх фільмах, окрім “Сумки дипкур’єра” та

“Звенигори”, О. Довженко виступає не лише в ролі режисера, а й сценариста.

О. Довженко мріяв побувати в Голівуді і коли дізнався в 1930 р., що туди

поїхав С. Ейзенштейн, то просився, щоб той посприяв і його поїздці туди, дуже хотілося нашому режиссеру

подивитися на процес творення фільмів там, а ще більше познайомитися з Ч. Чапліним. О. Довженко в листі

С. Ейзенштейну звертався до останнього з проханням, щоб той вислав візу з шиф-картою і допоміг організувати поїздку до Голівуду хоча б на місяць. Не стояло на заваді для О. Довженка навіть незнання мови, для нього головне було побачити, мати можливість спостерігати. Цікаво те, що він мав намір

запропонувати закородонному режиссеру сценарій, над яким, як пише Олександр Петрович, дуже довго працював. І навіть якщо Ч. Чаплін не погодився б його прийняти, то, у всякому разі, він би міг знайти для

себе в ньому якісь цікаві речі, бо О. Довженко вважав, що на території СРСР ставити цей сценарій не можна

й улисті до С. Ейзенштейна це зазначив .

Поставлені ним фільми "Арсенал", "Земля",

"Звенигора", "Аероград" та інші увійшли до світової кінокласики. Зокрема,

фільм "Земля" міжнародним журі в 1958 р. був названий серед 12 найкращих

фільмів усіх часів.

У 30-ті роки українське кіно потрапляє під жорсткий ідеологічний контроль.

Було заборонено фільми "Кармалюк", "Аероград", "Тарас Трясило" і "Земля", в

яких "біологічні моменти переважали над соціальними". О. Довженко уник

заслання, лише погодившись на постановку фільму "Щорс" - прототипу

мосфільмівського "Чапаева".

**Питання для самоконтролю**

1. Назвіть характерні риси тоталітаризму.
2. Охарактеризуйте сутність явища «тоталітарне мистецтво».
3. Порівняйте методи контролю над культурою в СРСР і нацистській Німеччині.
4. Охарактеризуйте основні риси кубізму.
5. Який внесок зробили представники сюрреалізму в мистецтво ХХ ст.?
6. Чому радянський режим підтримував мистецький авангард у 20-х рр. ХХ ст.?
7. Які зміни відбулися в художніх засобах архітектури у 20-х рр. ХХ ст.?
8. Визначте досягнення американського кінематографу у 20-х рр. ХХ ст.
9. Назвіть нові напрями в кінематографі Європи.
10. Як радянський режим використовував кінематограф для пропаганди тоталітарного режиму?

**Рекомендована література**

**Основна:**

1. Голомшток А. Тоталитарное искусство / А. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – 296 с.
2. Касьянов Г. В. Сталінізм і українська інтелігенція (20 – 30-ті рр.) / Г. В. Касьянов, В. М. Даниленко. – К. : Наук. думка, 1991. – 95 с.
3. Кормич Л. І. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навч. посібник / Л. І. Кормич, В. В.  Багацький. – Харків : Одіссей, 2004. – 304 с.
4. Кручек О. А Становлення державної політики УРСР у галузі національної культури. – К. : Інститут історії України НАН України, 1996. – 49 с.
5. Мєднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття : навч. посіб. / Г. С. Мєднікова. – К. : Знання, 2002. – 216 с.
6. «Українізація» 1920-30-х років : передумови, здобутки, уроки : [кол. монографія] / Нац. акад. наук України, ін-т історії України ; [авт. кол. : В. М. Даниленко (кер.) та ін.]. – К. : Ін-т історії України НАН України, 2003. – 392 с.
7. Український театр ХХ століття : антологія вистав / за ред. М. Гринишиної ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К. : Фенікс, 2012. – 960 с.

**Додаткова:**

1. Білик Н. Богдан Лепкий : життя і діяльність / Н. Білик. – Тернопіль : Джура, 2001. – 172 с.
2. Видатні постаті в історії України ХХ ст. : короткі біографічні нариси / В. І. Гусєв [та ін.]. – К. : Вища школа, 2011. – 392 с.
3. Искусство ХІХ – ХХ вв. Стили и течения : мини-энциклопедия / [текст А. Савельева]. – СПб. : Кристалл, 2011. – 80 с.
4. Історія української літератури XX століття: у 2 кн. : 1910 – 1930-ті роки : навч. посібник/ за ред. В. Г. Дончика. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1993. – 784 с.
5. Історія української літератури ХХ століття : у 2-х книгах : підручник для студентів гуманітарних спец. вузів / За ред. В. Г. Дончика. – Кн. 2 : Друга половина ХХ століття. – К. : Либідь, 1998. – 454 с.
6. Культурология : ХХ век : словарь / Гл. ред., сост. и авт. А. Я. Левит. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 630 с.
7. Культурология ХХ век : энциклопедия в 2-х томах. – СПб. : Университетская книга. – Т. 1 : А-Л. – 1998. – 447 с.
8. Культурология ХХ век : энциклопедия в 2-х томах. – СПб. : Университетская книга. – Т. 2 : М-Я. – 1998. – 446 с.
9. Лауреати Нобелівської премії 1901 – 2001 : Енциклопедичний довідник / Укл. С. О. Довгий, В. М. Литвин, В. Б. Солоіденко. – Видання ювілейне. – К. : Український видавничий центр, 2001. – 766 с.
10. Український авангард 1910 – 1930 років : альбом. – К. : Мистецтво, 1996. – 400 с.
11. Український живопис ХХ – ХХІ ст. з колекції Національного художнього музею України : [альбом] / Авт. проекту А. Мельник; Авт. статей : О. Федорук, І. Возіянова ; Упоряд. Ю. Литвинець. – Хм. : Галерея ; К. : Артанія Нова, 2006. – 304 с.
12. Український театр ХХ століття / Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса ; Вип. ред. : О. Коваленко, О. Левченко, О. Чайка. – К. : «ЛДЛ», 2003. – 512 с.
13. Хроніка 2000 : український культурологічний альманах. Вип. 65 – 66 : Документи українського авангарду / проект А. В. Толстоухова ; гол. ред. Ю. Буряк [та ін.]. – К. : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2007. – 805 с.

**Опорні поняття:** кубізм, дадаїзм, лучізм, фовізм, сюрреалізм, тоталітарне мистецтво, соціалістичний реалізм, джаз, живий театр.