Лекція 8.

**Культура модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст.**

План

1.Ідейно-теоретичні засади модернізму

2. Гуманізм українського неоромантизму

3. Взаємовідносини особистості і світу в українському експресіонізмі

4. Український авангард 1900—1910-х pp.

**1. Ідейно-теоретичні засади модернізму**

Умовно історію культури XX ст. можна розділити на три основні періоди:

• продовження розвитку реалістичної традиції та модернізму (декадансу): кінець XIX ст. – 10-ті pp. XX ст.;

• еволюція модерністських напрямів і течій: 20 – 50-ті pp. XX ст.;

• розквіт масової культури та виникнення так званої рок-культури: 50 – 90-ті pp. XX ст.

Специфічним культурним феноменом XX ст. називають модернізм. Модернізм (від франц. Modern – новий) – термін сумарний, який позначає велику кількість не схожих між собою, різноманітних та суперечливих художніх напрямів у світовій культурі XX ст. Модернізм – це культура, яка заздалегідь протиставляє себе будь-якому різновиду традиційної культури (і передусім культурі реалістичній). Не було в історії століття, яке б, як XX ст., спіткало б стільки потрясінь, стільки радикальних соціальних, політичних, інтелектуальних змін. Невипадково почалося воно з такого художнього явища, як “модерн”, у якому очевидне бажання сховатися від буревіїв, які насуваються, і від тих процесів, які здавалися несумісними з самим буттям культури, – індустріалізації, урбанізації, стандартизації. Це відчувається в уповільнених ритмах, орієнтації на природні форми, іноді смакуванні художнього засобу, витонченого артистизму. Мистецтво цікавиться швидше собою, ніж навколишньою реальністю.

Іншою причиною виникнення стилю “модерн” називають протилежне. Демократизація суспільного життя на зламі XIX і XX ст. ставить перед митцями особливі завдання, і гаслом часу стає доступність краси для широких мас. Однак прагнення зробити навколишній світ красивим і стильним, намагання задовольнити масову художню свідомість поєднувалося в цьому стилі з неприйняттям “маскультур”, і тому все, що робили художники стилю модерн, мало “поштучний” характер – кожен будинок, річ, фасон плаття чи малюнок не призначалися для тиражування. Все робилося в “одному примірнику”. Такою була відповідь художників на виклики часу, який передбачав саме стандарт, повтор, масовість, невибагливість. Пояснюють виникнення модерну й “вольовими зусиллями декількох художників”, які сумували “за стилем” і створили його (А. Гауді, X. ван де Вельде, Ф. Шехтель, О. Бердслі, Г. Клімт та ін.). Вони мріяли зробити побут людини красивим та стильним. Намагалися вийти на вулиці, звести нові будівлі, розписати стіни небаченими до цього часу фресками, прикрасити мозаїкою. І це їм вдалося. Стиль модерн набуває поширення в усіх країнах Європи, але в різних країнах він має свою назву:

• в Україні та в Росії – “стиль модерн” (Ф. Шехтель, В. Городецький, М. Врубель, М. Нестеров, М. Бенуа, Г. Нарбут, М. Жук та ін.);

• у Франції та Бельгії – “Ар-Нуво” (Моріс Дені, П’єр Боннар, П. Серюз’є, Е. Вюйар, П. Рансон та ін.);

• у Німеччині – “Югенд-Штиль” (А. Бьоклін, Ф. Штук, А. Хофман та ін.);

• в Австрії – “Сецесіон” (Г. Клімт та ін.);

• в Італії – “стиль Ліберті”; в Англії – “модерн стійл”;

• в США – “стиль Тіффані”.

Представники цього стилю вважали, що вони спрямовані в майбутнє і ніби поривають із традиціями XIX ст., а передусім – з побутовим реалізмом і салонним класицизмом. Своєрідність стилю модерн багато в чому зумовила зацікавленість Сходом, що знов активізується в Європі наприкінці XIX ст. У цей час Європа “відкриває” Схід набагато глибше, ніж романтики. З’являються перші наукові переклади східних філософських та релігійних трактатів. Європейські філософи починають вживати такі поняття, як нірвана, карма, йога тощо. Багато поетів і прозаїків беруть теми для своїх творів “з життя Сходу”. К. Станіславський після знайомства з принципами Раджа-Йоги зрозумів, що це саме та конструктивна психологічна основа, що необхідна для поновлення акторського фаху. Більшу частину вправ у книзі “Робота актора над собою” К. Станіславський взяв із відомої праці “Раджа-Йога” у викладі Рамачаракі. Але головне не в прямих цитатах, а в тому, що було зрозуміло й прийнято сам принцип східного живопису і графіки: площинність, декоративність, орнаментальність

У стилі модерн поєдналися європейські та східні традиції культури. Романтизм, почуттєвість, тверда лінійно-структурна основа успадковані з традицій Європи, площинна декоративність – з Азії. Але навіть європейські риси (романтизм, почуттєвість) набувають у європейських художників орнаментального характеру.

Символізм як особлива течія кінця століття акцентував увагу на невловимості, таємничості цього внутрішнього сенсу, завдяки чому відношення між зовнішнім і внутрішнім, чуттєвим і тим, що осягається розумом, не тільки може, але й повинно бути туманним, загадковим шифром, що не має ключа. Таким чином, доктрина символізму передбачала, що все видиме, існуюче – це знаки і шифри одвічних, позачасових ідей. За допомогою мистецтва відбувається їх інтуїтивне осягнення крізь зовнішні покрови. Форма художнього твору повинна натякати на цю таємну метафізичну сутність речей, що її не можна осягнути розумом, навіювати її. Саме тому натуралістичні, приземлені зображення не придатні. Символізм дуже вплинув на вибір сюжетів та їх тлумачення в модерні. Для мистецтва модерну притаманна зацікавленість міфологічними персонажами та алегоричними мотивами. Міф, що виявився засобом переосмислення реальності, вимагав від художника потрійної умовності: самого міфу, історичної епохи та живописної мови. Німецькі, французькі, бельгійські символісти часто зображували сфінкса – ідеального героя для художників модерну, героя, що поєднав у собі жінку, птаха та лева. Популярні були кентаври, що втілювали ідею чоловічої сили. Поряд із міфом, як його молодша сестра, розташувалася казка. Полюбляли художники модерну також відтворювати та інтерпретувати мову чужих культур, пропускаючи всі явища крізь призму індивідуального “Я” (О. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст та ін.);

інтерпретувати чужий задум в інших видах мистецтва, наприклад у книжковій графіці, декораціях, театральних виставах. Частіше за все образи в модерні видобуваються не безпосередньо з життя, а з мистецтва і несуть на собі тягар історико-художніх асоціацій. Звертаючись до першоджерел цілісно-поетичного сприйняття світу в міфі, казці, минулому, майстри модерну шукали закони художнього перевтілення реальності.

Популярними темами та сюжетами модерну були ідея росту, вияву життєвих сил, поривання, безпосереднього, несвідомого почуття, прямий вираз стану душі, пробудження, становлення, розвитку, молодості, весни. Причому, виявляючи людську пристрасть, її бурхливість і взагалі будь-який стан, майстер модерну доводить її до межі можливого.

Модерн породив новий рід героїнь, здатних відверто виявляти своє почуття, свій внутрішній стан, вогонь своєї душі, полум’я любові, рух тіла. Жінка в екстазі – це мотив, що досить часто зустрічається в мистецтві модерну.

Величезна кількість вказаних мотивів все-таки не означає, що іконографія модерну забарвлена лише в оптимістичні тони збудження, пробудження пориву. У самому пориві та екстазі крилася недосконалість, надрив, часом перенапруга. Радість пориву змішувалася з тривожним очікуванням. У модерні були поширені мотиви вмирання, безвиході, знемоги, відчаю. Знемогою душі пройнята більшість героїв М. Врубеля.

Однією з особливостей стилю модерн була орієнтація на органічні, природні форми: лебеді, павичі, метелики і бабки, іриси й лілеї, латаття, стилізовані окреслення хмар і хвиль, хвилясте жіноче волосся. До того ж, в модерні ми не зустрінемо традиційного жанру пейзажу або натюрморту, де зображені квіти, дерева, тварини. Представника модерну цікавить не природа в цілому, а окремі її частини: квітка, листя чи пташка, що їх взято як ізольований предмет, умови існування їх не турбують художника. З принципом орієнтації на природні форми пов’язана і така особливість модерну, як саморозвиток форм. Стихійність “віталізм”, саморозвиток форм зумовлюють ще одну якість модерну – принцип динамічної рівноваги. Ця якість модерну також пов’язана з його орієнтуванням на природний світ. Жива природа завжди творить динамічну рівновагу, не вдаючись до симетрії, яку ми найчастіше знаходимо у змертвілих явищах – мінералах, кристалічних утвореннях. Цей прийом знаходить найбільше відображення в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві. Наприклад, у дохідних будинках симетрія фасаду часто порушується розташуванням брами з одного боку, зміщенням усередині сходів, що виходять на фасад великими вікнами, або зміщенням еркерів, що виступають.

Модерн тяжів до синтезу мистецтв і дав поштовх пошукам монументально-декоративних та просто декоративних форм, здатних естетизувати саме середовище людського існування. Діячі модерну часто були в одній особі архітекторами, графіками, дизайнерами, декораторами та вміли водночас майструвати власними руками. Вони відродили багато забутих галузей і технік художньої праці: фреску, мозаїку, розписне скло, інкрустацію. Синтез мистецтв у модерні краще за все виявив себе в театрі.

В образотворчому мистецтві стилістика модерну краще виявляє себе в графіці. Графічність, культ “чистої лінії” – характерна особливість модерну, і це не випадково. Мова лінії умовніша, ніж мова кольору та світлотіні. У природі відсутні лінії як такі. Імпресіоністи взагалі відмовились від контуру. Останній – це більше знак предмета, ніж його натуральне зображення, а символізм, з якого веде свій родовід модерн, тяжів саме до знаків, натяків, інакомовності. Мистецтво модерну, зберігаючи впізнання зовнішніх форм, робить їх безтілесними, перетворює на орнамент, розташований на площині.

На зміну архітектурному еклектизму XIX ст. приходять пошуки цілісного стилю, що ґрунтується на застосуванні нових конструкцій і матеріалів (криця, цемент, залізобетон, каркасна система, величезні покриття склепінно-купольної системи, козирки, що висять, тощо). Провісником нового етапу в розвитку архітектури стала Ейфелева вежа (висота 312 метрів), що її було зведено зі складних сталевих частин до Всесвітньої паризької виставки 1889 р. за проектом інженера Густава Ейфеля на ознаку вступу в нову еру машинного століття. Ажурна вежа, позбавлена утилітарного значення, легко та плавно здіймається у повітря, втілюючи міць техніки. Архітектори модерну висунули функціональність, корисність як етичну основу нового стилю. Не функціонально проектувати – значить діяти аморально. Не можна вирішувати художні завдання, відволікаючись від задоволення практичних потреб. Комфорт та зручність в організації простору – перш за все. Тому в модерні з’являється новий принцип зведення будинків, “зсередини назовні”. Спочатку планується внутрішній простір, що формує зовнішній вигляд будівлі. Модерн конструктивний: за фасадом будинку можна читати його внутрішню структуру. Оскільки основним у стилі модерн стала організація інтер’єру, то у зовнішньому вигляді це неминуче призвело до асиметрії планів та фасадів, до вільної багатооб’ємної композиції. Вікна в будинках модерну, як правило, різні за конфігурацією і розміром, можуть бути розташовані на різних рівнях, виходячи зі структури внутрішнього простору.

Будівля стилю модерн вирізняється вільним складанням плану, живописною рівновагою замість суворої симетрії. Модерн найчастіше реалізовувався в жанрах особняка та дохідного будинку. Архітектори модерну, з одного боку, тяжіли до раціональних конструкцій, застосовуючи залізобетон, скло, кераміку, а з іншого – намагались подолати сухий раціоналізм будівельної техніки, звертаючись до вигадливого декору. Незважаючи на відверту декоративність модерну, декору завжди в композиції відводиться другорядна роль. Модерн підкреслює “непотрібність”, “не утилітарність” декору, в ньому щедро представлені мотиви флори та фауни, але завжди в їх символічному значенні. Через метафоричність художнього мислення “новий стиль” намагався протиставити себе натуралістичним тенденціям XIX ст.

**2. Гуманізм українського неоромантизму**

Теоретичну обґрунтованість і художню систематизованість української культури кінця XIX — початку XX ст. значною мірою забезпечила діяльність покоління, яке І. Франко називав “молодою Україною”. Це був мистецький і просвітницький рух, що сприяв якрозвиткові національної культурної традиції, так і формуванню но-вочасної естетичної свідомості.

Еволюція української культури цього періоду відповідає зміні типів художнього мислення, характерній для європейського істори-ко-культурного прогресу. Естетична самосвідомість покоління “молодої України” формувалась значною мірою спонтанно й свого часу не була систематизована.

Еволюція художньої свідомості на зламі століть позначена відмовою від прямої соціальної тенденційності, декларованим аполітизмом, які обмежували свободу індивідуального творчого самовиявлення в мистецтві й права художньої форми. З іншого боку, така позиція була нічим іншим, як реакцією на болісно-тяжкі враження від оточуючого буття, що знаходило своєрідну компенсацію в прагненні краси, того, що не притаманне реальному людському існуванню. Так формується естетизм в українській культурі, підвищений інтерес до проблем форми, майстерності, прекрасного.

Проголошення культу краси було проголошенням культу анти-утилітарності, неможливості обмежуватись роллю пропагандиста певної ідеологічноїдоктрини. “Се є штука — я не пхаю тут ідей!” — з викликом напише молодий український поет В. Пачовський. Принцип чистої краси стане відлунням національної ідеї: “Мій друже, я красу люблю... як рідну Україну” (М. Вороний). Покоління “молодої України” опирається й на “філософію серця” українського мислителя П. Юркевича. “Серце” як емоційно забарвлений принцип означає індивідуальність, котрою сприймається краса мистецтва.

Криза народницько-позитивістського догматизму породила наприкінці XIX ст. один з основних конфліктів новітнього типу світовідчуття. Літературознавство визначило його як суперечність між безмежністю духовноприродного круговороту матерії, Всесвіту та обмеженістю конкретного людського життя, індивідуальної свідомості. Через цей конфлікт якраз і проходить страждаючий герой ліричної драми І. Франка “Зів’яле листя” і відступає перед неможливістю його вирішення.

Витоки цього конфлікту знаходимо ще в антропоцентризмієвропейського Ренесансу та постренесансу, який породив безмежну віру в людські можливості, у те, що індивід має право і навіть обов’язок перебудувати все довкола себе на свій розсуд, оскільки людина є центром Всесвіту. Могутній творчий потенціал цієї ідеї мав зворотний бік: людина залишилась наодинці з космічною прірвою світобудови, і наступав трагічний персоналістський злам, який і привів суспільну свідомість кінця XIX — початку XX ст. до есхатологічних настроїв.

Покоління “молодої України” прагнуло розв’язати цей конфлікт. Освоєння нового змісту епохи йшло через переосмислення і трансформацію романтичної концепції світобачення, оскільки вона найбільше відповідала добі відчуження людини від своєї людської сутності, перетворення її на додаток до матеріального виробництва. М. Вороний формулював:

Життя брудне, життя нікчемне Забути і пізнать надземне,

Все неосяжне охопити,

Незрозуміле — зрозуміти!

Неоромантична концепція особистості, що ґрунтувалась на духовному пориві, прагненні до ідеалу “повної людини” (“Моя девіза — йти за віком і бути цілим чоловіком” М. Вороного) мала якось компенсувати розлад матерії і духу, реальності й ідеалу, людини і світу.

Тому свою драму-феєрію Леся Українка будує на архетипі дерева, яке єднає горнє і дольнє, де “неволя тягар свій носить”. Воно зводить Лукаша і Мавку, біля нього й розігрується трагедія їх доль. Трагедія Лукаша є трагедією тих, хто слухається матеріалістичних підшептів, хоч уся їх душа рветься до ідеалу. Сопілка в його руках є символом піднесення від буденщини до поетичних поривів (це нагадує дзвін у драмі німецького літератора Г. Гартмана “Затоплений дзвін”). Трагедія Мавки — це трагедія поетичних, ідеальних душ, мрії яких стикаються з грубими реаліями буденщини, які приневолені “кинути високе верховіття” й “ступати дрібними стежками”. Дуалізм, думка про два світи, два начала, що живуть у людині, загалом покладена в основу тогочасної символістської драми Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гартмана. Однак у європейській неоромантичній концепції відчуження людини від оточення незбориме. У Лесі Українки ж безсмертя людської душі, її внутрішня свобода забезпечується гармонією лісових сил з людськими, духовною єдністю з природою — тобто через ідею цілісної, родової людини.

Неоромантична гуманістична концепція формувалась у творчості письменниці О. Кобилянської (1863—1942). Її героїні — Олена з повісті “Людина”, Наталка з повісті “Царівна”, Тетяна з повісті “В неділю рано зілля копала” — мають надміру вразливе серце, горду і мрійливу душу, належать до того самого світу людських моральних високостей, що його поетизують неоромантики. їх життя є постійним зіткненням зі світом лицемірства, духовної ницості, “здорового глузду”. У побудованому О. Кобилянською ідеальному світі повноти життєвої і творчої реалізації особистості жінка стає Людиною — Царівною своєї долі.

Неоромантична концепція двох світів — ідеального й реального, мрій та буденності — відчувалась і в споглядальних настроях камерної “опери-хвилинки” М. Лисенка “Ноктюрн”. Барвисто-картинні музичні образи цієї “пісні ночі” немов переносять у чисті таїни далекого дитинства, юності. Оживають портрети Панни, Офіцера. Молода пара танцює під елегійний вальс, який грає на роялі Бабуся. Сцену заповнюють Рожеві та Золоті Сни, співЦвіркуна і Цвір-кунки, звучить палка пісня Вакханки. Але проспівав півень, засяяли перші сонячні промінчики — й усе зникає. Реальність буденного вступає в свої права. Настрої доби кінця XIX ст. докорінно змінили творчий метод М. Лисенка, еволюція якого починалась соціально спрямованими епічними картинами героїко-філософського характеру в музичних інтерпретаціях тексту “Кобзаря” Т. Шевченка та етнографічно-побутовою “оперою-колядкою” на гоголівський сюжет “Різдвяна ніч”. До речі, такій самій еволюції було підкорене поетичне перо І. Франка (відреволюційно-бойових акордів “Каменяра” до вже згадуваного інтимного “Зів’ялого листя”).

Загалом, неоромантизм в українській музиці позначений тематичним заглибленням у сферу переживань особистості, спогадів про минуле, таємних мрій, що окреслюють межі самотнього існування (цикл “Пісні настрою” Л.Степового та ін.), яскраво вираженим індивідуалізмом (до вільного композиторського прочитання народної пісні), зануренням в історичну (сюїта “Елевзінські містерії” І. Ра-чинського), орієнтальну (“Східний марш” В. Сокальського), астрально-космогонічну (симфонічні фантазії “Любування в зорях” та “Ура-нія” В. Якименка), казково-фантастичну (поема-ноктюрн “Ангел” Ф. Якименка, симфонічна поема “Вій” Б. Яновського) сюжетику.

Неоромантична концепція внесла корективи і в традиції театру корифеїв. Драматургічне та режисерське вирішення п’єси віднині спрямовується на перетворення етнографічно-побутової драми на соціально-психологічну. Символістська ідея двох світів втілювалася з допомогою так званого “подвійного висвітлення побуту”. Якщо в традиційному реалістичному театрізображення побуту мало самодостатній характер, то тепер побутові деталі переймають на себе змістове значення (драматургія “Украденого щастя” І. Франка). Аналогічне трактування є типовим і для європейського символістського театру Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гартмана, пошуків новітньої російської реалістичної драми (А. Чехов).

Естетизм художньої свідомості покоління неоромантиків виявився також в архітектурі як у виді мистецтва, що найбільше відображає мистецьку світомодель. У мало не фантастичному “будинку з химерами” (по вул. Банківській у Києві) архітектора В. Городецького уподібнення довершенійорганічній формі виражено у сполученні скульптурно трактованих об’ємів, у плавності переходів конструкцій у горельєфи, в утвердженні принципу вільної асиметрії, образній поліфонії фасадів (суворий середньовічний донжон, кам’яні джунглі, морське царство). Будова, немов згусток органічної матерії, формується у нас на очах. Подібне бачимо в архітектурі видатного сучасника Городецького— каталонця А. Гауді. Разом з тим архітектурна композиція тяжіє до монолітності, асоціації з замком,який символізує принцип недоторканості приватного буржуазного дому. Примхливі конфігурації просторів інтер’єру, руху світлових потоків, химерні скульптури— усе це є свідченням прагнення перетворити реальність в особливий ідеально-романтичний світ.

Краса, до якої новітні українські митці так тяжіли, але не знаходили у реаліях тогочасного буття, вимагала мандрів в її пошуках. Тому й архітектура 1890—1900-х pp. становила своєрідний путівник по різних історичних епохах та країнах. Героїко-громадянський пафос будівлі колишнього Київського художньо-промислового й наукового музею (нині — Державний музей українського образотворчого мистецтва) архітектора В. Городецького в античних формах заступав мавританський стиль його кенаси в Києві. Вертикальне устремління готичних форм Миколаївського костьолу (того ж автора) поступалось місцем раціональним формам французького класицизму XVII ст. у будівлях харківського архітектора О. Бекетова (будинок колишнього комерційного училища, юридичного інституту, колишнього Земельного банку тощо). Образна ремінісценція французького Відродження в архітектурі Оперного театру в Києві (арх. В. Шратер), романському стилеві корпусів Київського політехнічного інституту (арх. О. Кобелєв, Г. Кітнер, О. Вербицький).

Тогочасний живопис про свою переорієнтацію у рамках неоромантичної концепції заявив відомим “Портретом дівчини у червоному капелюсі” О. Мурашка з її поетичним утвердженням непереможної вітальної (червоний колір) енергії. Художник звертає свій погляд на те, що є безумовно позитивним завдяки своїй красі. Моральне і довершене — це те, що красиве.

Нова генерація українських живописців відмовилась від побутової картини з її літературно розробленим сюжетом, зовнішньою оповідністю, соціальною тенденційністю. Еволюцію живопису можна визначити як перехід від наслідування реальної дійсності, життєвої правди до власної міфотворчості з високим ступенем перетворення цієї дійсності. Від звинувачувального соціального об’єктивізму картини М. Пимоненка “Весілля в Київській губернії” до безподієвої споглядальності “Селянської родини” О. Мурашка з його прагненням передати саму сутність селянського буття. Дівчина К. Костанді (картина “В люди”) шукала свого щастя у далекому примарному місті, куди їхала на заробітки. Дівчина ж із картини П. Холодного “Казка

про дівчину й паву” вдивляється у поетичний світ таїни, уособлений фантастично прекрасною павою. Навіть у пейзажі соціальна критичність аналізу настрою природи, наприклад, у С. Васильківського (“Бездоріжжя”),поступилась місцем кіммерійським фантазіям К. Богаєвського — свідченням вічної пам’яті природи і землі.

Неоромантична міфологія реальності виявила себе в зануренні у світ філософської рефлексії, у безкінечний діалог із життям, з вічністю, зі смертю. Галицький майстер О. Новаківський досліджував проблему високого призначення та драми творчої особистості (“Мой-сей”, “Автопортрет з квіткою”), глибоко передавав настрої екзистенціальної тривоги (“Русалка”, “Музика”), мотиви звільнення непереможності творчого духу (“Визволення”, “Втрачені надії”). Його творчість гостротою проблем людської екзистенції, оригінальною хви-лююче-експресивною пластикою живописних форм, що втілюють ідею “руху життя”, здається близькою доробку норвезького майстра Е. Мунка.

У вже згадуваного О. Мурашка філософською рефлексією позначено втілення образів трьох різних за віком і за відчуттями “грацій” демімонду, загублених посеред примарного блиску по-ім-пресіоністському вирішеного “Паризького кафе”.

Європейська вишуканість перетворень реальності в ідеальні, іншомовні образи в картинах О. Мурашка набувала у О. Новаківсько-го характеру трансформації на засадах української міфологічної свідомості (“Дзвінка”, “Довбуш”, “Русалка”). Образ сільського хлоп-чика-скрипаля в картинах “Українська мадонна”, “Стрілецька мадонна” сприймався як втілення найщиріших рухів людського серця, найінтимніших інтонацій в національній психіці народу. Фольклорно-міфологічного забарвлення набула на перший погляд побутово-етнографічна “Наречена” Ф. Кричевського з її монументальною обрядовістю, що поєднує покоління й окреслює родове начало буття.

**3. Взаємовідносини особистості і світу в українському експресіонізмі**

У межах новелістики відбувалось визрівання в українській культурі 1890—1910-х pp. експресіоністського світобачення. Неоромантизм з його прагненням прозирати духовне й абсолютне крізь зовнішнє і мінливе, проникати в глибинні стани душі людської, психічні конфлікти і пристрасті підготував ґрунт для складення такої художньої концепції. їй під силу було передати відчайдушне відчуття самотності людини у ворожому їй світі, соціальної відчуженості, розірваності зв’язків із собі подібними, яке в кінці XIX ст. стало постійним супутником мислячої особистості (ці настрої відчуженості і зневіри яскраво втілені у повісті О. Плюща “Великий в малім і малий у великім”). Саме в межах експресіонізму були порушені загальнолюдські, вічні, екзистенційні проблеми буття, життя і смерті, болю й страждання, злочину і кари, добра і зла, спокути і очищення, відповідальності за кожен крок. Саме в експресіонізмі “етнографічна” людина стала зображенням людини взагалі. Традиційний демократизм українського мистецтва з його домінуванням “мужичих” образів органічно вріс у прагнення експресіонізму “спростити” індивіда до елементарних основ людського, до цілісної “родової” людини з природними реакціями.

Вплив експресіоністської концепції на препарування теми болю, страждання як закономірного прояву життя (в твердженні поета П.Карманського “Все пусте — святий лиш біль”), засвідчує повноту буття в умовах вічної плинності часу, не знищує людину, а, навпаки, відроджує її, примушуючи повернутись до своєї природної сутності (біблійна тема “кінцемрадощів буває печаль” в опері Б. Янов-ського “Суламіф”). Звідси спокійне й гідне ставлення до проблеми смерті, віталізація котроївідбувається як момент душевної напруги, подолання життєвого зламу (картина О. Новаківського “Дві баби роздумують над смертю”). Смерть, як і біль, може стати ситуацією оновлення людини (подібне сталося з поняттям першовартості у селянина з новели JI. Яновської “Смерть Макарихи”). У В. Стефаника, якого канадська дослідниця О. Черненко вважала провідникомекспресіонізму на українському ґрунті, смерть виступає як визволення духу з в’язниці тіла (новели “Стратився”, “Шкода”).

Видобування експресії з зовнішньої видимості, явленого факту в експресіоністів відбувається за допомогою свідомої деформації, яка увиразнює внутрішню сутність. Так, мухи в предметних уявах старої новели В. Стефаника “Сама-самісінька” перетворюються на чортів, стають знаком жахливо-безнадійного двобою людини зі смертю. Різка напруженість деформації В. Стефаника (обличчя “зсувається десь на плечі під сорочку”, “лиця деревіють”, “голови падають у долину”) асоціюється з відокремленням частин, розірваністю площин, що немов розбиті дзеркала в авангардному живописі (композиції О. Екстер, О. Богомазова тощо). Гіпнотична діяекзальтованих ритмів, ускладнення гармонії, атональні послідовності, екзотично-примітивні наспіви відзначають опери Б. Яновського (“Коломбіна”,“Суламіф”, “Відьма” та ін.).

Колір також стає джерелом експресії, зокрема, червоний колір, використовуваний В. Стефаником у його новелах, О. Новаківським у багатьох картинах для означення непереможної життєвої енергії, перетворюється насвоєрідну духовну субстанцію.

Виразна деформація образів, кольорова напруга, дисонансність мелодики, підкреслена фактурність стали в експресіоністів оригінальним пластичним інструментом. Він мав проникнути у найпо-таємніші глибини людської екзистенції з її відчуженням особистості від оточуючого світу. Однак і на порозі смерті, гріха, відчаю, самотності людина зберігає в собі краплини добра, чистоти, мужності, того, чим виправдовується її існування й тримається життя на землі. Таким сприймається сільський хлопчик, що, попривсе, грає свою безкінечну мелодію на скрипці (картина О. Новаківського “Стрілецька мадонна”). Вічна взаємодія добра і зла, життя і смерті, заперечення “чорнобілого мислення, абсолютних ідей і оцінок, надання переваги відносності, плинності усього в світі” — це свідомість культури XX ст.

**4. Український авангард 1900—1910-х pp.**

На зламі XIX і XX ст. утворилась нова модель світобудови, що уявляється цілісною динамічною структурою. Вже А. Ейнштейн у теорії відносності дав чітке визначення єдності часу та простору (на відміну від простору Евкліда і часу Ньютона). Нова фізика запровадила поняття континууму “простір — час”. Все це знайшло відображення в ідеях В. Вернадського, основу ноосфери якого складають континуальні потоки знань. Останні знаходяться поза людиною, однак не поза людством. Вчення Тейяра де Шардена, українського академіка Миколи Холодного та інших набули антропокосмічногозвучання. На противагу новочасному антропоцентризму утвердилось некласичне бачення об’єктів. В живопису це позначилось у зникненні прямої перспективи, що виходила з однієї ідеальної точки. Вмузиці — у відмові від ладу в тональності й визнанні усіх ступенів звукоряду рівноправним. У письменстві — у прустівсько-джойсів-ських прийомах оповідання, коли одна подія відображається у сприйнятті декількох героїв. У поезії — вільний вірш зі складною побудовою рядків. У науковій творчості — принцип відносності та до-повнюваності, що залишає дослідникові право вибору тієї чи іншої системи аксіом, не відмовлюючись від інших.

Поліфонізм світобачення перемістив акцент з людини як індивідуального,неповторного мікрокосму на людство в цілому. Особистість в такому випадку стала сприйматись як представник людства, “родова” людина, здатна відповідати за події космічного масштабу, соціальний простір світобудови загалом. В “Я” міститься мудрість Всесвіту, у мистецтві живе світова енергія з її нескінченною метою... “Художник є пензлем світової картини”, — читаємо у малярській декларації К. Малевича.

Вже на початку XX ст. українська культура відзначалась прагненням вирвати людину з “рамок біологічного існування” і ввести її до широкої часової й просторової перспективи, до єдності зі Всесвітом. Зокрема, творчість В. Пачовського тяжіла до таємничого зв’язку з космічною нескінченністю світу. У збірці “Ладі й Марені — тереновий огонь мій...” автор ототожнив календарний цикл давньої поганської міфології з цикломлюдського життя — від його зародження до кінця. Художник К. Малевич у своїх супрематичних візіях відтворив поривання людської душі в Космос,космічно-планетарний лад Всесвіту. Подібна структура художніх змістів свідчила про спорідненість культурних процесів в українських землях і поза ними. Російська культура жила на той час ідеєю всеєдності

В. Соловйова, Європа вчитувалась у рядки М. Рільке: “Єдиний — і внутрішньосвітовий простір все пов’язує. І в мені птахи літають”, американський же письменник Е. Хемінгуей взяв епіграфом до одного зі своїх романів слова: “Немає людини, яка б була б, як острів, сама по собі,кожналюдина є часткою Материка, часткою Суші...”.

Взаємопов’язана, цілісна, плинна, динамічна реальність не могла бути пізнаною через явлене й зовнішнє, вона вимагала нових засобів їїхудожнього аналізу. Вона спонукала мистецтво стати на шлях жорстокого препарування реального світу, як у тогочасних психоаналітиків, які проникали в глибини підсвідомості, та фізиків, які досліджували світ атома.

Це складне завдання вирішилось силами так званого “авангардногомистецтва, зокрема українського авангарду 1900—1910-х pp. У рамках останнього новаторські ідеї, прийоми, засоби переросли в

певну систему, позицію, яка стала програмою творчого пошуку молодих українських митців. Цей принцип відзначений своєрідним поліфонізмом, йому властиві багатовимірність авторських моделей світу і різнобарвність стильових напрямків та угруповань, багатошаровість змістів, розмаїтість мистецької мови, а втім, і нерівноцінність художнього доробку.

Втрата віри в красу, ідеально-духовні первини особистості, матеріалізація туги, поетизація суму, страждання, болю оповиті традиційними мотивами фольклорно-поетичної тематики, що набуливселенського звучання. Вони окреслюють характер творчості молодих талантів галицької України (Б. Лепкий, В. Пачовський, П. Карман-ський, С. Чарнецький, О. Луцький, В. Бирчак, М. Яцків, О. Турмін-ський), які входили до угруповання “Молода Муза” (1906). Остання не була організацією, це був радше клуб літераторів, до якого тяжіло чимало молоді, яка творила в різних галузях мистецтва: композитор С. Людкевич, скульптор М. Паращук, живописець І. Северин, скрипаль і маляр І. Косинин. В атмосфері гарячих дискусій та суперечок у відомій тоді кав’ярні “Монополь” на площі Бернардинів у Львові зріло намагання визволитись як від неоромантичного ілюзіонізму, пантеїзму та гедонізму, так і прагнення шукати в мистецтві нових шляхів черезвключення в русло загальноєвропейського культурного процесу. “Молода Муза” була однією з ланок в ланцюзі літературних організацій багатьохкраїнЄвропи — “Молода Бельгія”, “Молода Німеччина”, “Молода Франція”, “Молода Польща” та інші, що проголосили своїм гаслом “мистецтвозаради мистецтва”.

Акцентом їхньої творчості стала неповторна, самоцінна індивідуальність, яка вбирає в себе різні часові й географічні простори, містичним зв’язком з’єднує давнину і сучасність, переплавляє в горнилі душі своєї розмаїті культурні світи. Другою особливістю було прагнення збагатити поетичну мову, арсенал засобів художнього зображення, позбутися узвичаєних образів-формул, творчо трансформувати здобутки модерних європейських течій (М. Ільниць-кий).

Екзистенціальним болем і водночас планетарним викликом сповнені вірші Б. Лепкого з їх образом людини-атома, яка немов човен на блакитних хвилях океану Всесвіту (“чимраз до неба ближче, чимраз дальше від землі”), чий голос як крик чайки над морським плесом, чиє майбутнє — невідоме Чорне море. Дрібну буденщину, що навіює один лиш смуток у серце, заради вселенських просторів полишає ліричний герой поета П. Карманського. Спрагою містичного зв’язку з безкінечним як у просторі, так і в часі Всесвітом сповнені фольклорні образи М. Яцківа (новели “Лісовий дзвін”, “Поема долин”), драматичні поеми В. Пачовського (“Сон української ночі”).

Космічним пориванням означена творчість наддніпрянськихписьменників (М. Вороний, А. Кримський, М. Філянський, М. Черняв-ський, X. Алчевська, О. Кандиба, Гр. Чупринка та ін.), які входили до “Української хати”

(1906), заснованої при однойменному журналі. їх поетичний простір утворений настроями злетності, тяжіння до неба, земними виявами реального Космосу — сонцем, грозою, блискавкою тощо, уявленнями про Всесвіт, що руйнується й відроджується (день і ніч, народження і смерть). Ідеальний герой “хатян” — радикальний індивідуаліст, автономна безмежно сильна особистість (позначились впливи Ніцше). їх творчість також формувалась в опозиції до ілюзіонізму, дематеріалізації світу, сублімації чуттєвості неоромантичної концепції. “Хатяни” декларували потребу в творенні нових суспільних і національних форм життя.

Осередками авангардних пошуків ставали не лише молоді акторські групи або журнали, а й мистецькі виставки, яких на той час було чимало й які набували іноді епатуючого характеру: одеські “Салони” скульптора В. Іздебського, київське “Звено”, харківська “Голубая лилия” студії Є. Агафонова, приголомшуючі “Будяк” та “Выкусь”. Вони сприяли активній європеїзації українського малярства й пластики, формуванню нової художньої свідомості.

Україна мала ряд пріоритетів у розбудові образотворчого авангарду. Тут з’явився перший абстрактний твір-малюнок В. Кандинсь-кого на обкладинці каталогу “Салон Іздебського 2”. Перша широка міжнародна авангардна виставка в тодішній імперії відбулася в Одесі й Києві, а вже потім у Петербурзі й Ризі. Київський художній інститут на той час уславився у Європі як український Баухауз — осередок практики й теорії новітнього мистецтва. По всіх новаторських угрупованнях Росії, від “Бубнового валету” до “Мішені” й “Ослячого хвоста”, українські митці були найактивнішими учасниками й ініціаторами. Своїм походженням, самосвідомістю, національною поетикою пов’язані з Києвом, Львовом, Харковом, Одесою брати Д. і В. Бурлюки, К. Малевич, що вважав себе українцем, професор Київського художнього інституту В. Татлін, засновниця української школи конструктивістської сценографії О. Екстер, талановитий скульптор О. Архипенко. Україна в подальшому стала й останнім прихистком авангарду. Харківський журнал “Нова генерація” до початку 1930-х pp. друкував енергійно-епатуючі декларації, статті В. Маяковського, В. Шкловського, С. Ейзенштейна, Дз. Вертова, В. Татліна та інших — видавцем його був український поет-футурист М. Семенко. Той самий Семенко, який приголомшував читачів публікуванням усіх без винятку своїх творів — вдалих і невдалих (збірка “Кверо-футуризм”). А було це формою документації творчого процесу, художнього пошуку, руху поетики: “Мистецтво є процес шукання і переживання, без здійснення”. Знущання авангардистів надакадемічними традиціями були спрямовані не на класичне мистецтво (усі вони зростали на ньому),а на поверхове уявлення про нього, самовпевненість загально прийнятого смаку. Авангард зруйнував традиційне буденне сприйняття й розуміння мистецтва, виявив хибність міфу про легкість сприйняття художнього твору.

Місію авангарду можна визначити як піднесення статусу мистецтва у суспільній свідомості від споживацького рівня до буттєво-світоглядного, утвердження складності, багатоплановості мистецтва тією ж мірою, що й відповідних характеристик ставлення людини до життя. Свідченням про зміну художньої ситуації в Україні стало вже зазначене пожвавлення мистецькогожиття, активізація експозиційної роботи, поява численних угруповань, журналів, декларацій, маніфестів, а також активна (хоч нерідкоі вкрай негативна) реакція публіки.

Український образотворчий авангард відобразив пошуки мови пластичного вираження складних переживань часу через дисонан-сну побудову картини, динамічні контрасти, перехрещення в просторі кольорових площин, розірваність форм, кричущу перенапругу барв і фактур. Зокрема, портрет людини перестав бути власне портретом, схожим на модель індивідуальнимзображенням. Він став знаком впливу історичного моменту на людину, її розчинення у бурхливому плині часу. Особистість втрачає в останньому характерологічну неповторність, однак набуває вселюдських, “родових” рис (картина Д. Бурлюка “Час”). Наприклад, якщо позитивістсько-об’єктивне зображення світу в’язниці в картині художника-пере-движника С.Кишинівського “Ранок у буцегарні” залишалось лише фотографічною констатацією наявної ситуації, хоч і критично спрямованою, то “В’язниця” кубофутуриста О. Богомазова набула характеру трагічної безвиході людського існування в бурхливому смерчі простору, у невблаганній тісняві в’язничних дахів та будинків-ко-робок. Цей авангард був, безперечно, важливою ланкою в процесі з’єднання української й європейської культур, але тим цінніше й вище його значення, що він не загубив національних первин, родовихприкмет. За ним стояла життєва сила селянського мистецтва, невигадлива іроніялюдської витівки, глибинно-філософське осмислення давньоукраїнської ікони. Зазначимо, що це не було продиктовано упередженнями, на цей шлях у пошуках нових ідей ступили італієць А. Модільяні, француз А. Матіс,іспанець П. Пікассо, росія-# ни М. Ларіонов і Н. Гончарова та ін.

З народних джерел постав супрематизм К. Малевича. Його живописнікомпозиції, де на білому тлі кружляють у злагодженому ритмі прості геометричні фігури, немовби наслідують космічно-планетарний лад. Вони не мають ні верху, ані низу, оскільки не підко-рюється закону тяжіння простір Всесвіту. Але в них відчувається уподібнення традиційно-українському розпису білого тла хатньої печі або стіни чітко окресленим орнаментом. Проте традиційна космогонія народної орнаментики, яка моделює світовий розквіт, гармонію і спокій буття, розмірені ритми життя, у Малевича збурена шаленими вітрами карколомного новітнього часу.

У дзвінко-картатих за кольором акварелях художниці М. Синякової з фігурами, що ритмічно розкидані на тлі квіткових орнаментів, прочитується безпосередній вплив розписів селянських скринь. Навіть домінуюча в її творчості тематика малих сімейних радощів, родинних стосунків, патріархального буття запозичена з розписів весільних скринь, що здавна мали магічний зміст — оберіг домашнього вогнища (“Карусель”). Цією спорідненістю з традиційною життєвою обрядовістю в дусі слов’янської та східної міфології маленька патріархальна людина М. Синякової з’єднується з вічним колообігом природних сил... Наївна ж простота її буття набуває сенсу як життя малої частинки великого світу. Недаремно дослідники вказують на спорідненість художнього світобачення М. Синякової з міфотворчістю В. Хлебникова.

Деміургічне і водночас ремісниче лежить в основі кубофутури-стичних композицій художника В. Срмілова (1894—1967), образ в яких будується на поєднанні контрастних форм і фактур різноманітних матеріалів. Як і в характері тогочасної міської самодіяльної реклами та вивіски (з властивим їм безперечним стилістичним зв’язком) у манері єрміловської гри з формою відчувається елемент наїву, брутальної “зробленості”, енергійної напористості, селянська традиція практичного ставлення до матеріалу й конструкції ужиткових предметів.

Зовсім в іншій площині розгорталась у перші десятиріччя XX ст. творчість М. Бойчука, який пізніше створив українську школу монументального живопису (20—30-ті pp.)» значення якої виходить за регіональні межі. М. Бойчук прагнув віднайти у високій духовності візантійської та давньої української ікони підґрунтя для розвою великого синтетичного стилю новітнього монументального мистецтва. Ідея синтезу мистецтв надихалася художньою свідомістю XX ст. з її синтезом, поліфонізмом, загальнокультурною синкретичністю кінця XIX ст. Йдеться про взаємопроникнення епічного і ліричного начал, трансформацію жанрів, використання специфічної мови суміжних мистецтв (наприклад, чорно-біла графіка В. Стефаника, музична настроєвість творів О. Кобилянської, новелістичність паризьких мотивів О. Мурашка, модерна живописність “Ноктюрна” М. Лисенка тощо). Стародавнє монументальне мистецтво виявилось плідним джерелом монументального стилю і щодо змістовності образів з їх зверненістю до національних первин, національного духу, і щодо авангардності художньої мови, яку можна назвати конструктивною, оскільки не зовнішній описовий шар, а побудовчий (колір, лінія, ритм, площини тощо) виступає основою художньої мови. Таким є тужливий “Плач Ярославни”, котрий сприймається у контексті національної ідеї, реалізованої в традиційному матріархальномуобразі, як своєрідний парафраз славетної “Трійці” А. Рубльова або ж традиційно зображуваної богині Берегині. На жаль, кількість збережених творів М. Бойчука та його послідовників не дає можливості уявити цілісну картину їх діяльності на початку XX ст., тим більше, що її розвій належить 1920—30-м pp.

Таким чином, українська культура 1890—1910-х pp. відкриває нові обрії художньої свідомості, розвивається під знаком подолання народницького позитивізму й нормативності, перенесення акцентів з об’єктивних реалій навколишнього середовища на внутрішній світ людини, ідеально-духовний світ її буття. Перед нею розгортаються спокусливі, але й небезпечні можливості моделювання нематеріальної, неявної сутності існування (подібно до шекспірівського “я повернув очі зіницями усередину”), створення нової екзистенціальної міфології.

Цілісність цього періоду ґрунтується на ідеї національного й соціального відродження на засадах культуротворення.

**Питання для самоконтролю**

1. Доведіть, що ідеологією стилю модерн є заперечення крайнощів технічної цивілізації.

2. Чи бачите ви розбіжності між стилем модерн та модернізмом?

3. Назвіть основні риси стилю модерн.

4. У чому полягають особливості архітектури модерну? Назвіть основних архітекторів стилю модерн.

5. . Простежте вплив ідейної атмосфери кінця XIX ст. на розвиток художньої культури.

6. . Як у стилі модерн виявилася орієнтація на органічне, природне начало?

7. Які назви модерну в різних країнах? Назвіть його представників.

8. Як можна сформулювати парадигму української культури кінця XIX — початку XX ст.?

9. . У чому виявилась національна своєрідність української культури зазначеного періоду?

10. Охарактеризуйте основні стилі та напрямки літератури і мистецтва в Україні на початку XX ст.

**Тести**

1. Оберіть правильну відповідь

С. КРУШЕЛЬНИЦЬКА УСЛАВИЛАСЯ

• написанням монографії «Історія українського народу»

• написанням повісті «Інститутка»

• підкоренням сцени провідних театрів світу виконанням оперних партій

• написанням поеми «Лісова пісня»

2. НА ПОЧАТКУ ХХ ст. В ГАЛУЗІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ПРАЦЮВАЛИ

• Т. Шевченко

• Г. Нарбут

• О. Єфименко

• М. Бойчук

• І. Труш

• Ф. Кричевський

3. Оберіть правильні відповіді

У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ст. В ГАЛУЗІ ІСТОРИЧНОЇ НАУКИ В УКРАЇНІ ПРАЦЮВАЛИ

• Б. Грінченко

• Д. Яворницький

• К. Стеценко

• М. Грушевський

4. Автором повісті “Фата Моргана” є:

а) Михайло Коцюбинський; в) Володимир Винниченко;

б) Василь Стефаник; г) Іван Франко.

5. Зачинателем і послідовним виразником українського національного стилю в архітектурі початку XX ст. був:

а) Микола Леонтович; в) Владислав Городецький;

б) Василь Кричевський; г) Іван Городецький.

6. Перший український стаціонарний професійний театр було створено Миколою Садовським у:

а) Києві; б) Харкові; в) Полтаві; г) Одесі.

7. “Просвіти” - це:

а) політичні організації українців;

б) організації української прогресивної інтелігенції;

в) українські самодіяльні культурно-просвітницькі організації;

г) громадсько-політичні організації української інтелігенції.

8. Позначте назву Галичини як лідера в боротьбі за національні права українців:

а) «Українська Венеція»;

б) «Українська Ломбардія»;

в) «Український П’ємонт»;

г) «Українська Тоскана».

9. Позначте назву жанру живопису, в якому вершинною стала творчість С. Васильківського:

а) батальний живопис; б) натюрморт;

в) пейзаж; г) портрет.

10. Позначте назву жанру, в якому головним чином працював письменник В. Стефаник:

а) новела; б) повість;

в) поема; г) роман.

**Основні поняття :** абстракціонізм, експресіонізм, ілюзіонізм, конструктивізм, кубізм, модерн,неоромантизм, сюрреалізм,

**Література**

**Основна :**

1. Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. посіб. рек. МОНУ / В. В. Багацький, Л. І. Кормич. – К. : Кондор, 2007. – 304 с.
2. Бокань В. А. Культурологія : Навч. посібник / В. А. Бокань. – К. : МАУП, 2003. – 136 с.
3. Зотов В. М. Українська та зарубіжна культура. Словник культурологічних термінів : навч. посіб. для вузів / В. М. Зотов, А. В. Клімачова, В. О. Таран ; Мін-во освіти і науки України, Запоріз. юрид. ін.-т Дніпропетровськ. держ. ун-ту внутр. справ. – К. : Центр учб. літ., 2009. – 262 с.
4. Історія світової та української культури : підручник / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. – К. : Літера ЛТД, 2010. – 480 с.
5. Історія української культури / За заг. ред. І. Крип’якевича. – К. : Либідь, 2000. – 651 с.
6. Історія української та зарубіжної культури : Навч. посібник / За ред. С. М. Клапчука. – К. : Знання – Прес, 2007. – 358 с.
7. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К. : АртЕк, 1999. – 728 с.

**Додаткова :**

1. Білик Н. Богдан Лепкий : Життя і діяльність. – Тернопіль : Джура, 2001.

2. Видатні постаті в історії України ХХ ст. : короткі біографічні нариси / В. І. Гусєв [та ін.]. – К. : Вища школа, 2011. .

3. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навч. посібник / за ред.. В. І. Кузьменка. – К. : Академія, 2010. .

4. Історія новітньої зарубіжної літератури : Навч. посібник для вузів / Г. Й. Давиденко, О. М. Чайка, Н. І. Гричаник, М. О. Кушнєрьова. – К. : Центр учб. літ., 2008. .

5. Касьянов Г. В. Українська інтелігенція на рубежі XIX – XX століть : Соціально-політичний портрет. – К. : Либідь, 1993.

6. Лауреати Нобелівської Премії. 1901 – 2001. : Енциклопедичний довідник / Укл. С. О. Довгий, В. М. Литвин, В. Б. Солоіденко. – Видання ювілейне. – К. : Український видавничий центр, 2001. .

7. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. – К. : Мистецтво, 1989.

8. Мєднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття : Навч. посіб. – К. : Знання, 2002.

9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К., 1997. Е С.

10. Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Від. ред. Н. Ю. Асєєва. – К. : Наукова думка, 2000. .

11. Український авангард 1910-1930 років : Альбом. – К. : Мистецтво, 1996.

12. Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України : [Альбом] / Авт. проекту А. Мельник ; Авт. статті, упоряд. О. Жбанкова. – Хм. : Галерея ; К. : Артанія Нова, 2005. .

13.Український театр ХХ століття : антологія вистав / за ред. М. Гринишиної ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К. : Фенікс, 2012.

14. Хроніка 2000 : Український культурологічний альманах / Проект А. В. Толстоухова. – К. : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2007. Вип. 65-66. Рік видання ХVІ : Документи українського авангарду .