КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

ВЕЖБОВСЬКА ЛІЛІАНА РОМАНІВНА

УДК 7.03 (477) "19" (043.3)

АНТРОПОСОФСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 20-х рр. XX ст.

17.00.01 – Теорія і історія культури

А в т о р е ф е р а т
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



КИЇВ – 2006

Дисертацією є рукопис

Робота виконана у Київському національному університеті культури і мистецтв Міністерства культури і туризму України

Науковий керівник:	доктор філософських наук, професор **Джинчарадзе Наталія Гаврилівна,** президент Університету сучасних знань
Офіційні опоненти:	доктор мистецтвознавства, академік Академії мистецтв України **Корнієнко Неллі Миколаївна,** директор Державного центру театрального мистецтва ім. Л.Курбаса
	кандидат мистецтвознавства **Чумаченко Олександр Анатолійович,** доцент Херсонського державного університету
Провідна установа:	Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури і туризму України

Захист відбудеться 3 [illegible] року о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради № Д 26.807.02 у Київському національному університеті культури і мистецтв (0113, м. Київ, вул. Щорса, 36)

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Київського національного університету культури і мистецтв (0113, м. Київ, вул. Щорса, 36)

Автореферат розісланий 29 [illegible] 2006 р.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність. Пошук кардинально нових форм вираження у мистецтві став характерним для першої третини XX століття. Митці намагалися не просто відображати довколишній світ, але й засобами мистецтва впливати на нього, звертаючись при цьому до філософії та містики. Популярна в той час антропософія Р.Штайнера у кризовій передвоєнній ситуації стала внутрішньою опорою для частини європейської інтелігенції. Вчення було, з одного боку, продовженням середньовічної християнської містики Я.Беме, М.Еккарта, І.Таулера та Ф.Асизького, до якої зверталися у своїй творчості ще митці-романтики, а з іншого – тісно перепліталося з естетикою романтизму і частково – німецького класицизму: Шіллера, Гете, Новаліса, Вагнера. З філософсько-естетичної концепції Р.Штайнера, у якій мистецтво постає засобом осягнення духовного (такого, що свідчить про божественне походження людини) світу, митці значною мірою почерпнули методи оновлення мистецтва, що, у свою чергу, спричинило виникнення ряду тенденцій у європейському, зокрема українському, мистецтві. Виявлення таких тенденцій, які в дослідженні з огляду на генезу їх витоків називаються антропософськими, дозволяє уточнити місце українського мистецтва 20-х рр. XX ст. у світовій культурі, а також переглянути з їх урахуванням спадщину багатьох українських митців доби Українського Відродження, в якій все ще залишається чимало білих плям.

Розкриття цієї теми є актуальним саме з погляду мистецтвознавства, оскільки аспекти духовності у мистецтві означеного періоду виступають не стільки філософськими категоріями, скільки засобами художнього вираження. Таким чином, мистецькі теорії та система символів засновника антропософії Р. Штайнера, що виникли в контексті модернізму, відкривають новий підхід до розуміння творчості українських митців-«двадцятників», дозволяють побачити в них настанови й для сучасної культури.

Відкриття антропософських аспектів у творчості Л.Курбаса було здійснене у 60-х рр. XX ст. мистецтвознавцем Н. Корніенко. У її тогочасних наукових статтях та дисертації, захищеній у 1969 році, вперше було опубліковано про антропософські зацікавлення Курбаса та про гурток «Дев'ять». Пізніше ці явища були досліджені у монографії Н.Корніенко «Лесь Курбас: Репетиція майбутнього». Аналізуючи в той же період твори М.Хвильового, французький дослідник українського походження Л.Плющ доходить висновку, що вони несуть у собі відбиток ідей Р.Штайнера. Аналогічні розвідки Л.Плющ здійснює також стосовно раннього П.Тичини та М.Куліша. Результати цих досліджень викладені Л.Плющем у науковій праці «Його таємниця», присвяченій творчості М.Хвильового. Проте, якщо про антропософські зацікавлення Л.Курбаса неодноразово згадується у вітчизняній науковій літературі, то дослідження антропософських засад у творчості М. Хвильового, М.Куліша, а також – художника Ю.Михайліва, поки що мало інтегровані в наукову сферу.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні ролі антропософської філософсько-естетичної концепції в процесі оновлення українського мистецтва 20-х рр. XX ст.

Завдання дослідження зумовлені його метою:

– з'ясувати роль і місце антропософії як філософсько-естетичної течії в оновленні мистецтва зазначеного періоду;

– з'ясувати специфіку українського театрального мистецтва 20-х рр. XX століття, викликану, зокрема, антропософськими ідеями;

– проаналізувати художні твори та мистецькі теорії українських митців – «двадцятників» у порівнянні з типологічно близькими творами західних та російських митців з урахуванням антропософських тенденцій;

– проаналізувати особливості українського образотворчого мистецтва у контексті загальноєвропейського з урахуванням антропософських тенденцій.

Об'єкт дослідження – українське мистецтво двадцятих років XX століття.

Предмет дослідження – антропософські тенденції та їх значення в українському мистецтві зазначеного періоду.

Методи дослідження обумовлені його предметом і пов'язані з досягненнями спеціальних культурологічних, мистецтвознавчих та філософсько-естетичних досліджень вітчизняної та світової науки, визначаються принципами історизму, єдності історичного і логічного. Головні методи в роботі – аналітично-синтетична обробка джерел та герменевтичний аналіз мистецьких творів (літературних, зокрема драматургічних текстів, театральних постановок та творів образотворчого мистецтва).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що

- виявлена роль антропософських естетичних концепцій у творчості українських письменників та митців початку XX століття у контексті подібних явищ загальноєвропейського мистецтва;

відстежені художньо-естетичні витоки спільних тенденцій, які накреслилися у вітчизняному та європейському театральному, образотворчому та літературному мистецтві першої третини XX століття;

– поглиблено дослідження антропософської символіки у творчості митців-«двадцятників», чим закладено методологічні засади нового підходу до прочитання багатьох творів українських митців зазначеної доби;

– з'ясовані засоби художнього вираження, які сформувалися під впливом антропософських мистецьких концепцій (євритмія, теорія кольору, антропософська система символів тощо).

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані у мистецтвознавстві, культурології, теорії й історії культури, а також при розробці спеціальних курсів з метою вивчення новаторських мистецьких підходів митців - "двадцятників".

Апробація дисертаційного дослідження. Результати дослідження оприлюднені автором на Всеукраїнській науково-практичній конференції студентів, аспірантів та молодих вчених "Крок у майбутнє" (Київ, 2002), на Міжнародній науковій конференції «Збереження та примноження культурного спадку в умовах глобалізації» (Москва, 2002) та науково-практичних конференціях «Дні науки» Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ, 2000-2006 рр.).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлено у 6 одноосібних публікаціях у фахових виданнях.

Структура дисертації зумовлена метою, основними завданнями та логікою дослідження і складається із вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел (205 найменувань – 14 с.). Загальний обсяг дисертації – 203 с., з яких 188 складає її основний текст.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У Вступі обґрунтовується актуальність теми дисертації, визначаються її основна проблематика, мета, завдання, методологічні засади, об'єкт та предмет дослідження, характеризуються наукова новизна та практичне значення отриманих результатів, подаються дані про апробацію та публікації.

Розділ 1. – **Мистецтво у пошуках нової духовності** – присвячено аналізу тенденцій оновлення у європейському мистецтві початку XX століття та з'ясуванню ролі антропософії в цьому процесі.

Світова криза на початку XX століття позначилася не лише в політичній та економічній сферах. Передусім, вона почалася з кризи ідеалів, коли, за словами Е.Шюре, «церква, зикута у своєму догматі» і «наука, яка перебуває у полоні в матерії», були вже неспроможні «створювати цілісних людей»[1]. Як пошук виходу з цієї кризи виникає оновлення у мистецтві, яке починається з протестів проти академізму й утилітаризму. Пошук нових шляхів розвитку мистецтва перетворюється у пошук нової духовності. З метою досягнення відповідності творчого процесу з власним внутрішнім світом митці звертаються до першовитоків мистецтва: звідси й зацікавлення його сакральними формами та народним примітивом, а також – езотеричними знаннями. Відновлюється гностичний підхід до осягнення світу.

Інтерес до «таємних знань» спостерігався ще у романтиків: до християнської містики та її натхненників у особах М.Екхарта, І.Таулера, Я.Беме звертались у своїй творчості Новаліс, Р.Вагнер. Проте саме на межі дев'ятнадцятого і двадцятого століть відбувається екзотеризація «таємних знань», у контексті яких виникла й антропософія – філософсько-естетичне вчення, засноване австрійським мислителем та митцем-новатором Р. Штайнером. В основі антропософії лежить концепція *самопізнання* і *світопізнання*, яка, розкриваючи тему людської свободи, проголошує її вищим сенсом буття людини, таким чином вписуючись у загальну концепцію європейського модернізму. Окрім того, Штайнер прагнув довести, що ідеї «нової духовності» не суперечать новітнім природничим відкриттям, які визначили епоху, але вводять у науку критерії моральної відповідальності перед людством.

Особливу роль антропософія відіграла у мистецтві, засобів оновлення якого Р.Штайнер шукав у введенні в художню творчість непізнаних можливостей внутрішнього світу людини. Започаткувавши мистецтво *евритмії*, що у перекладі з грецької означає «красивий рух», Штайнер наголошував, що евритмія – це, перш за все, мистецтво слова. Суть евритмії полягає у втіленні образного переживання кожного окремого звуку у відповідний рух людського тіла – в *"евритмічний жест"*. У взаємозлитті таких жестів можна відтворити поетичний чи музичний твір. Немає усталених позицій: звуки формуються засобом плавних рухів. Краса евритмічного виконання полягає у самому видовищі – як з одного

---

[1] Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. – М.:2003. – С. 24

звуку утворюється [illegible]. На думку Штайнера, мовлення є найдиференційованішою формою людського руху, що відображається у слові та фразі. Цей рух поширюється на весь організм, особливо виразні руки і кисті рук. Завдяки цьому створюється можливість побачити те, що ми чуємо у співі та мові. Якщо евритмія досягає своєї мети, то у її глядача виникає нова форма естетичного переживання: слух, що бачить, і зір, що чує. У системі евритмічних рухів є відповідники не лише звукам мови, але й кольорам та їх відтінкам, музичним категоріям ладу, тональності тощо. Це свого роду анатомія мовою звуку, кольору та музики. Таким чином, евритмія відповідала ідеї синтезу мистецтв, що мали поєднуватись у самій людині. Евритмія була основним засобом сценічного вираження у постановці драм-містерій Р. Штайнера та «Фауста» Гете.

Прикметно, що в цей самий час до розробки своєрідної мови жесту вдається також швейцарець Е.Жак-Далькроз, який розвиваючи «систему виразності» Ф.Дельсарта, створив знакову на той час ритмічну гімнастику, яка також спочатку називалась евритмією[2]. На відміну від Штайнера, який у своїй евритмії прагнув мову «духовного світу» трансформувати у мову мистецтва, засновник Нового Танцю Далькроз йшов від зворотного, намагаючись «одухотворити» мистецький жест через його наближення «до духовного життя особистості»[3]. Спільним джерелом евритмії Штайнера та ритмічної гімнастики Далькроза були основи мистецтва Стародавньої Греції: обидва звертались до грецької орхестики, аполонічних та діонісійських мистецьких форм, а в ідеї синтезу мистецтв пріоритетну роль відводили музичному елементу. Але, навіть враховуючи значні відмінності між цими системами, у даному випадку ми стикаємося з тим феноменом культури, який ще раз засвідчує паралельне виникнення і розвиток тотожних ідей в один і той же історичний час, а особливо – в період найбільшого соціального напруження.

В [illegible] Штайнер шукав можливість оновлення і для інших видів мистецтва. Привнести в пластичні форми музичний рух він ставив собі за мету, створюючи Гетеанум у Дорнаху (Швейцарія). Споруда, яка вважається мистецтвознавцями першим зразком органічної архітектури, була призначена для евритмічних та драматичних вистав. Архітектура Гетеануму визначається плавним переходом ліній, уникненням прямих кутів та органічним поєднанням елементів.

Особливого значення Штайнер надавав природничим дослідам Гете. Він привернув увагу митців до *вчення Гете про колір*, у якому, зокрема, було передбачено підтверджену пізніше фізикою хвилеву природу світла. Ці ідеї у живописі використовували, зокрема, художники Василь Кандинський, Пауль Клее, Казимир Малевич.

Гете називав колір елементарним природним феноменом, який виникає з «каламутного середовища» у взаємодії світла і темряви. Він виокремлює лише два чистих кольори: синій та жовтий. Вони є полярними кольорами, а тому в чистому жовтому неможливо віднайти синій і навпаки. В результаті своїх

---

[2] Корнієнко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887-1937). – К.: Государственный центр театрального искусства им. Леся Курбаса, 2005. – С. 203

[3] Жак-Далькроз Еміль. Евритмія / пер. З англ. М. Шкарабана. – К., 1998. - 44 с. – (Сер. «Підручник порадник для актора»). – С. 8

спостережень Гете помітив утворення кольорової перспективи, яка є результатом спільної дії різноманітних кольорових площин (одні кольори відступають назад, інші – виступають вперед). У вчення входить також теорія про комплементарні кольори – полярні кольори спектру, які пов'язані з особливістю зору людини за видимим кольором бачити його протилежність.

Сам Гете вважав свою теорію кольору «старою, як світ». Справді, подібні ідеї можна знайти ще в Арістотеля. Але, на думку Штайнера, Гетевський підхід до розуміння кольору прокладає міст між самопізнанням і пізнанням світу, а також – повертає живопису природну форму двовимірної площини.

Штайнер продовжив роботу Гете, розвиваючи його тезу про «моральну дію кольору». На думку Штайнера, «колір – це душа природи і всього космосу, і ми виявляємося причетними до цієї душі, коли співпереживаємо колір». У дослідах Гете Штайнер знайшов підтвердження ідеї про полярність в природі людини. Він також створив теорію про кольори «сяйва» і кольори «образу», на основі якої було розроблено *техніку лісирування в динамічному живописі*. У застосуванні цієї техніки окреслення образів виникають у взаємодії кольорових площин. Майстерність лісирування полягає в тому, щоб у процесі *руху кольору* зберегти його динамічність і рівновагу. Завданням художника є спрямувати колір так, щоб дати йому можливість стати образом. *Динамічний живопис* виник як один із мистецьких напрямів у Європі на основі теорії кольору Гете та Штайнерових доповнень до вчення.

Проте Штайнер приваблював митців не лише мистецькими винаходами. Довкола нього вони відчували себе творцями нової історії, нової духовності, в основі якої – таємниця людини. Штайнер пророкував розквіт нової культури, у якій людство розвине в собі можливість «одухотвореної» любові і зможе створити оміяне суспільство на засадах некровного братерства. Згідно зі Штайнером, не буде Євразійська (слов'янська) культура. Але спочатку людина, згідно зі Штайнером, має опанувати матеріалістичну європейську культуру і саме засобом пізнання.

Зрештою, Штайнера і його вчення неможливо розглядати поза контекстом всього модернізму. Антропософії притаманні ті ж самі тенденції, які накреслилися у європейській культурі з другої половини XIX ст.: відмова від традицій, розгляд світу з позиції самоцінного індивідуального людського «Я», прагнення до найбільш експресивного вираження «вічних тем» людського буття, потяг до створення особливого синкретичного мистецтва майбутнього, моделювання завтрашнього дня, життєтворчість та культуротворчість, активізація діалогу між мистецтвом, наукою та релігією тощо. Тому й сама антропософія стає свого роду духовною константою модерністського простору, своєрідною системою інтерпретації культури і світу.

Ідеями Штайнера захопливались письменники та поети Г.Гессе, А.Штефен, К.Моргенштерн, Е.Шюре, А.Белий, М.Волошин. Ці погляди знайшли свій відбиток у творчості російського актора й режисера М. Чехова, у мистецтві В.Кандинського, К.Малевича, П.Клее, М.Волошиної-Сабашникової та О.Явленського.

У другому розділі дисертації висвітлюються результати аналізу **антропософських тенденцій в українському театрі 20-х рр. XX ст.**

У підрозділі 2.1 досліджуються художньо-естетичні витоки містерії у творчості Леся Курбаса.

З самого початку свого заснування «молодотеатрівці» маніфестували себе театром з духовною орієнтацією, який має сказати щось *нове*. Вироблена режисером Лесем Курбасом творча платформа «Молодого театру» базувалась на поєднанні національних пріоритетів з ідеями європейського модернізму. На цьому ґрунті у Курбаса також визріли *ідея про перетворення світу силою мистецтва* та *ідея Театру-Храму*. Про це неодноразово згадувалося у вітчизняній літературі (Н.Корнієнко, Д.Лабінська), проте залишається ще не до кінця з'ясованим, що саме вкладав Курбас у ці поняття і наскільки ідея «театру-храму» була реалізована у його творчості.

Вперше, наскільки можна судити, ці ідеї з'являються в щоденникових записах Курбаса у зв'язку з іменами Р.Штайнера та Е.Шюре, які надихнули українського режисера на пошук власної моделі *сакрального театру*. За Курбасом, театр мусив повернутися до «своєї першоформи – релігійного акту» як «могутнього засобу перетворення грубого в тонке, піднятя у вищі сфери, перетворення матерії»[4]. Не випадково Курбас звертався до містерії, яка є домінантним жанром будь-якого сакрального театру. Проте саме поняття «містерії» досить багатозначне. В даному випадку важливо те, яке значення вкладає у слово сам Курбас. З одного боку, вживане режисером поняття «середньовічна містерія» свідчить про те, що він орієнтувався на містерію як на західноєвропейську середньовічну релігійну драму, що виникла на основі літургійного дійства. З іншого, – посилання на Р.Штайнера та Е.Шюре в даному випадку приводить нас до давніших витоків поняття: до містерії як храмового дійства – таємного релігійного обряду на честь якогось божества, пов'язаного з ритуалом посвячення обраних у таємні знання (наприклад, Діонісійські, Олімпійські чи Елевсинські містерії у Стародавній Греції). Очевидно, й під поняттям «першоформи театру» Курбас мав на увазі той етап містерії, коли театральне дійство остаточно ще не виокремлося з культу. Разом з тим, «містерійність» для нього була прийнятною настільки, наскільки вона могла бути співвіднесена із сучасністю. Аспект сучасності був важливим і для Штайнера, який у своїх «драмах-містеріях» намагався показати зв'язок між містерією давнини і сучасною людиною, яка прагне розв'язання духовних питань. Суть сучасного *містерійного театру*, за Штайнером, мала складати *містерія самопізнання*: пережиті у внутрішньому світі образи, свідомо втілені у мистецькому дійстві. Таке пізнання ставало не тільки джерелом нових мистецьких форм та образів, але й самого натхнення.

«Самопізнання» Курбас вчився також у філософа Сковороди, якого йому по-новому відкрив, як доводить Н.Корнієнко, знову ж таки Штайнер. Визначальним у творчості Курбаса стає один з головних мотивів філософії Сковороди і антропософії Р.Штайнера – самопізнання і звільнення людського «Я», «закутого» в людській природі. Тому й глядачеві Курбас пропонував у страждання простої людини піднятися во мук Христа, щоб пізнати таємницю «того, що не вмирає» («Джиммі Гіггінс»), розчинитися в механізмі машини, щоб пізнати таємницю відмінності між людиною-рабом і людиною-співтворцем («Газ»), заблукати в «голубих мріях» і втратити людське обличчя, щоб наблизитись до розуміння «ворога» в самому собі («Народний Малахій»). Таким чином довкола цього

[4] Курбас Л. Філософія театру / За ред. М. Москаленка. – К: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2008. - С. 51

мотиву, який у різноманітних образах та жанрових співвідношеннях наявний у постановках Курбаса, формується й основний структурний елемент містерії – її сакральний центр.

До містерії вдавалися найвідоміші режисери-сучасники Курбаса. Дослідник сакрального театру О.Клековкін відзначає такі спроби в М.Рейнгардта, Г.Крега, М.Чехова, Вс. Мейєрхольда та інших[5]. Проте у кожного – це своя містерія, своєрідність якої залежить від визначення її сакрального центру. Але для такого визначення не достатньо відповіді на питання: «хто є бог?», оскільки й саме питання митцями ставилося інакше: «як» або «де його знайти?». Це питання відповідало настроям митців, які виросли в епоху кризи ідеалів, в епоху революцій і війн. Тому для визначення сакрального центру необхідно знайти не самого Бога, а місце його пошуку. Так, якщо у Курбаса ми визначили сакральним центром саму Людину, то з цього випливає, що вона є лише певним простором, у якому здійснюється пошук «духовного» – sacrum. Відтак одним з принципів у вирішенні вистави стає самопізнання.

Так, у заключних сценах «Джиммі Гіггінса» вся увага глядача прикута до того, чи витримає Джиммі нелюдські випробування, чи не зрадить. Але у цьому просторі немає місця для буденного «так» або «ні». Тут на очах у глядачів у самому Джиммі народжується Той, хто не зрадить і хто може сказати: «Я людина, я перемагаю, я перемагаю плоть слабу»... Містерійний акцент посилюється тим, що образ Джиммі наближується до образу Христа, який «тріумфує» і «віщує» «визволення на всі часи, на всі країни після смерті маленького Джиммі»[6]. Так моральне досягнення окремої людини якимось дивовижним чином стає здобутком мільйонів, «людськості, що звернула своє обличчя до світла», до «нових меж». Тут Курбас стверджував вищий сенс людського страждання і його сакральне значення для світу

Містерія «Маклени Граси» розкривається у метаморфозі складних рішень, які ведуть до народження нової людини. Важливим є сам пошук сакрального, що, фактично, розриває традицію давньої містерії: тепер митець вносить творчий процес у сам *sacrum*, бере участь у його створенні. «Освячування» щоразу твориться заново, тоді як у традиційній містерії авторська інтерпретація була заборонена. Таким чином Курбас створює й для глядача не догму, а можливість відкриття і співпереживання. Сама ж театральність полягає у віддзеркаленні тонких процесів людської душі та постійному чергуванні простору містерії з простором «гри».

У підрозділі 2.2 досліджуються творчі методи і засоби художньої виразності, які застосовувались у режисурі та акторському мистецтві «Молодого театру» та театру «Березіль».

Містерія як театральна форма вимагала пошуку нових творчих методів та засобів художньої виразності. Недаремно Курбас у своїх постановках часто звертається до музики та поетичного жесту. Останній був запозичений, зокрема, з

---

[5] Клековкін О. Сакральний театр Генеза. Форма. Поетика. Структурно-типологічне дослідження: Монографія. – К.:2002. - С. 152-172

[6] Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини / Упор. М.Лабінський. – К.: Дніпро, 1988. С. 444

евритмії Р.Штайнера та систем пластичної виразності Ф.Дельсарта і його послідовника Е. Жака-Далькроза, на що вказує Н. Корнієнко[7].

Евритмія як спосіб вираження надтонких психологічних станів людської душі була відкрита Штайнером під час здійснення своїх драм-містерій. Ця «техніка» розширювала можливості театральної постановки поетичних творів – «видимої поезії». На думку Штайнера, кожний «високий» твір - поетичний, прозовий чи музичний – являє собою певну цілісність: відчуття тривоги чи радості, світла чи порожнечі є своєрідним відзеркаленням його внутрішньої суті, що може бути зображена у рухо-світло-кольоровій гамі. Тому и Курбас вдається до експериментів з перекладу поетичних метафор на мову рухів і групових побудов[8] У репертуарі «Молодого театру» з'являються поезії П.Тичини, «Гайдамаки» та «Великий льох» Т.Шевченка. В «Гайдамаках» у ролі «Десяти слів поета» десять дівчат рухалися під декламацію, відтворюючи певний настрій автора поеми, «тонко реагуючи на кожний рух душі», виступаючи то «безпристрасним обвинувачем, то пророком майбутнього країни і народу».[9] Ще раніше подібний «хоровий» план був застосований у постановці «Цар Едіп». Хористи рухалися синхронно, "звукова партитура видовища природно поєднувалась із пластикою стилізованого під барельєфи хору – кожній хоровій репліці відповідав певний жест"[10]. Участь такого хору – неодмінної складової класичної грецької трагедії – давала можливість створити інший план, на фоні якого трагедія людини поставала трагедією світу.

[illegible] вела до омузикалення театрального дійства, оскільки їй притаманні ті ж самі засадничі принципи, що й музиці: темп, ритм, мелодика тощо. Тому й очікувані Курбасових вистав відзначали їх підкреслену музичність. Музика виступала не супроводом, а складовою сценічної фактури. Як наголошує Д.Лабінська, музичний потенціал «Гайдамаків» виявлявся насамперед у розробці хорового плану, у єдності пластичного та звукового малюнків, у ритмічній логіці, яка стала наскрізним прийомом Курбасової режисури. [11] Окрім евритмії в даному випадку відіграла роль Штайнерова концепція «омузикалення мистецтв», згідно з якою в музичному елементі відбувається єднання різних сфер життя і мистецтва, а відтак – і перетворення світу силою мистецтва.

Таким чином Курбас створив зразок сценічного синкретизму, поєднавши в монументальному стилі музику, поезію, рух та світлові ефекти. Це були саме ті компоненти, які у давній релігійній містерії становили мистецьку єдність, невіддільну й від самого культу. Саме така форма нової містерії була найбільш відповідною й Курбасовій Людині, співзвучній космосу.

Основна ідея евритмії проявилася також у *методі перетворення*, що його практикував Курбас: віднайдена суть явища тепер образно втілювалась не тільки у

---

[7] Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887-1937). – К.: Государственный центр театрального искусства им. Леся Курбаса, 2005. – С. 203

[8] Курбас Л. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя // Л.Курбас. Філософія театру – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. -С. 127

[9] Лабінська Д. "Музичне" в театрі Леся Курбаса // Курбас Лесь. Філософія театру. – К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. – С. 856

[10] Там само – С. 855

[11] Там само – С. 857

пластичних рухах, а й у цілісності створюваного образу. Метод перетворення полягав у створенні своєрідної формули творчості, за якою актор мав віднайти спосіб вираження суті образу, яка б відтворювалася у внутрішньому світі глядача певним моральним імпульсом (такої ж мети прагне досягнути й евритмія). Мовою В.Кандинського, який також займався пошуком нових засобів оновлення сценічної композиції, «правильно знайдений художником засіб – це матеріальна форма, в яку він огортає своє коливання… Якщо засіб знайдено правильно, то він викличе майже тотожне коливання у душі глядача чи читача, що його сприймає»[12]. У Курбаса ж *перетворення* має за мету викликати у глядача якомога більше асоціацій, психологічних процесів, які б загострили його сприйняття.

Першими *перетвореннями* Курбас називав згадані евритмічно-поетичні роботи 1920-21 років, наголошуючи, що історія перетворення якраз і починається з ліричних віршів[13]. На основі евритмії подібну формулу розробив і російський актор і режисер М.Чехов у методі психологічного жесту. Психологічними М.Чехов називав «жести, які живуть в кожному з нас як прообрази наших фізичних, побутових жестів», у яких «невидимо жестикулює наша душа»[14] Такий опрацьований актором жест стає свого роду ключем до ролі, який пробуджує почуття і творчу волю актора і дає можливість той самий образ на сцені щоразу творити заново. Подібний «ключовий» аспект перетворення існує і в Курбаса, проте головним залишається мистецька якість інакомовлення.

Перетворення на рівні цілого твору евристично втілювалося на рівні підтексту (таке цілісне перетворення Курбас ще називав «мовою символу»)[15]. Наприклад, основою для Кулішевої п'єси «Маклена Грася» стала реальна подія, описана в польській пресі; її герої мали цілком реальних прототипів. Проте, враховуючи символіку п'єси, такий сюжет перетворюється у канву драми, що розвивається, зокрема, в окремій людській душі. Герої п'єси стають уособленням символів-проявів людського характеру, які ведуть боротьбу у внутрішньому світі людини і призводять до певної еволюції людського «Я», до ствердження «вітаїзму» у своїй суті. Але парадоксально те, що така «людська модель» одержувала зворотне віддзеркалення у дійсності: формула «пізнай себе – і ти пізнаєш світ» у даному випадку викривала фальш тоталітарної системи, а разом з тим – прогнозувала й недалекі майбутні події: винищення фундаментальних сил суспільства (передусім - інтелігенції та селян) голодомором, репресіями, масовими розстрілами.

П'єса писалася у роки голодомору. Голод як атмосфера підвалу, в якому живе Маклена, буквально «кричав» про катастрофу, що насувається далеко не у польському суспільстві, про несумісність тоталітарної ідеології з природою людини (втім, про таку «несумісність» послідовно заявляли й інші перелостанні

---

[12] Сюжий всадник. Пер с нем. /Пол. ред. В.Кандинского и Ф.Марка.-М. Изобразительное искусство,1996. С. 68

[13] Курбас Л. Філософія театру. - К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2001. – С. 127

[14] Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1995. – С. 190

[15] Дня. Лицеиста И. Краткий миг праздника // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1988. – С. 104

роботи Курбаса: «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» за однойменними п'єсами М.Куліша, і навіть «нав'язана» театру «Диктатура» І.Микитенка). У «Маклені Грасі» ж реалізується мотив притчі: «немає нічого прихованого, що не стало б явним». Тому й внутрішній світ людини у даному разі стає свого роду містерійним «дзеркалом», у якому розгортаються приховані у «верхах» системи наміри. У пісні колись славетного музиканта Падури (одного з персонажів п'єси), який змушений був поселитися у собачій буді, вже «звучало» невтішне майбутнє – спустошення Землі революціями й різними «ізмами». Так само у «Народному Малахієві» прогнозувалася катастрофа, до якої призведе стихія, що розіграється в людській душі: названа вихідна трагедія світу.

Отже, в даному випадку театральне мистецтво, випереджуючи трагічний розвиток подій, відігравало не лише викривально-прогностичну роль у суспільстві, але й роль «катарсичну», морально корегуючи й саму дійсність, вказуючи на можливості іншого розвитку, гідного людства. У той же час, відчуваючи приреченість свого мистецтва, митці-«двадцятники» закладали у творах свого роду «коди» самовідтворення, основою яких був внутрішній світ людини – простір духовної свідомості, через який здатні феноменологічно відновлюватись втрачені в процесі фальсифікації історії справжні зміст і якість культури.

Розділ 3. – **Антропософські прояви в українській художній літературі доби Розстріляного Відродження.** – присвячений аналізу художніх творів М. Хвильового, М.Куліша та П.Тичини, їх порівнянню з іншими зразками світової літератури цього часу та з'ясуванню ролі антропософії у творчості письменників.

У підрозділі 3.1 досліджуються особливості творчого методу письменників-«двадцятників».

Порівнюючи твори М.Хвильового та М.Куліша з творами німецького письменника Г.Гессе та російського – А.Белого, знаходимо ряд спільних образів та способів їх утворення. За основу порівняльного аналізу взято твори, написані письменниками приблизно в один і той же час: «Санаторійна зона» (1924) та «Я (Романтика)» (1924) М.Хвильового, «Патетична соната» (1929) та «Маклена Граса» (1932) М.Куліша, «Степовий вовк» (1927р) Г.Гессе, «Срібний голуб» (1910) та «Петербург» (1924) А. Белого.

Згадані письменники вдаються до створення певного ірреального простору у творах, на фоні якого розгортаються події. Таким простором у Хвильового є «санаторійна зона», яка, з урахуванням зображених у переживаннях головного персонажа настроїв смерті, викликає асоціацію з потойбічним світом. У «Степовому вовку» Г.Гессе таким місцем є «Магічний театр «не для всіх», у «Срібному голубі» А.Белого – Ліхов, «місто тіней». У п'єсах Куліша таку роль відіграє простір, розрахований на сценічне втілення: двоповерховий будинок з підвалом і горищем у «Патетичній сонаті» та триповерховий будинок з підвалом і «заповітним балконом» – у «Маклені Грасі».

У кожному з творів у такому ірреальному місці головний персонаж твору зазнає певної метаморфози і буквально зустрічається зі смертю. Так, у Гессе в «магічному театрі» Гаррі Галлер зустрічається з самим собою, досі незнаним. Його підсвідомі пристрасті витягуються на поверхню і, нарешті, в одній із кімнат досягають свого апогею: Гаррі убиває Герміну, без якої не мислив життя. Якщо у розв'язці «Степового вовка» таке вбивство виявляється лише

певною містифікацією, вжитою автором для виявлення крайніх можливостей непізнаної природи людини, то інші згадані твори закінчуються зображенням реального вбивства. Щоправда, у «Повісті про санаторійну зону» Анарх сам заходить у воду з прагненням втамувати спрагу. Його смерть – нещасний випадок чи самогубство – залишається відкритою темою у тексті. У «Я (Романтиці)» Хвильового «Я» убиває свою матір, а разом з нею – першооснову своєї душі. У Кулішевій «Патетичній сонаті» «Я» (Ілько Юга) також убиває ту, кого найбільше любив – свою мрію – і разом з нею – національну ідею. У «Маклені і расі» головна дійова особа убиває маклера Зброжека, зокрема як «маклера» у собі. У «Срібному голубі» у Ліхові хлисти убивають Петра Дар'яльського за вагання між Сходом і Заходом.

Показовим є збіг у творах трьох письменників образів так званих «двійників». У Хвильового «двійниками» Анарха є Карно та його «таємний дружок» – «провінційний Мефістофель», інші ж герої – Майя, Катря та Хлоня – також виявляють певну причетність до основного образу, є його своєрідними «модифікаціями». «Сторожами душі» у «Я (Романтиці)» виступають Тагабат та дегенерат (образ «сторожа» в антропософській символіці тотожний образу «двійника»). У Гессе Гаррі бачить своїм двійником «степового вовка», хоча насправді, наголошує Гессе, в ньому живе багато двійників, яких ще належить усвідомити. Присутність «двійника» виразно підкреслена також у «Патетичній сонаті» М.Куліша наприкінці п'єси. У «Маклені Грасі» в ролі двійника Маклени виступає музикант Падур. У «Срібному голубі» наприкінці виникає образ «тіні», яка й супроводжує Петра Дар'яльського до місця його смерті. У кожному випадку поява «двійників» викликає кульмінаційну напругу у творі і має суггесторний характер. До того ж, у самих героїв завжди з'являється сумнів: існують їхні «двійники» насправді чи вони є лише породженням їхньої власної уяви. Мотив «двійників» є характерною рисою всього модернізму, проте у даному випадку важливий антропософський містерійний підтекст, що спрямований на розкриття полярності людської природи.

Неприхований містичний настрій, притаманний згаданим творам Хвильового, Гессе та Белого, виражається в абсурдних ситуаціях, часом неадекватній поведінці героїв, звуковому наповненні тощо. У Куліша п'єси позбавлені такого містицизму: його образи втілені максимально реалістично, а «підтекст» має, швидше, моральне забарвлення, аніж настроєве.

Творчість письменників також перехрещується у створенні специфічного образу «Я», який проявляється або в імені головного персонажа, або в значенні імені «двійника». Так, у Хвильового «Я» виступає головним персонажем «Я (Романтики)», який у «Повісті про санаторійну зону» в певному розумінні метаморфозується в Анарха, ім'я якого образно втілює самовладну суть людського єства. Питання викликає головний образ «Патетичної сонати» М.Куліша, який у п'єсі, фактично, виступає від імені «Я», хоча у нього є й ім'я та прізвище: Ілько Юга. Сам автор підкреслював, що його ідеєю було показати саме розвиток «Я» головного героя[6]. У Гессе авторське «я» прочитується через образ Германа,

---

[6] Куліш М. Г. Твори: В 2 Т. 2: П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади. – К.: Дніпро, 1990. – С.478

яка, фактично, відкриває Гаррі самого себе й ім'я якої є жіночим відповідником імені автора. У Белого й Гессе «я» з'ясовується у рефлексіях головного персонажа.

Образ «Я» можна розглядати у трьох аспектах: як неодмінну присутність авторського «я», ототожнення з «я» героя, що притаманно всій неоромантичній літературі; як спробу ввести у літературний твір філософське осмислення категорії «я»; і, нарешті, як об'єкт авторського пізнання, тобто, самопізнання. Хвильового, Гессе та Белого об'єднувало зацікавлення антропософією, у якій одним з головних методів є самопізнання. Його метою є наближення до таємниці людської природи, її одухотворення і спроби віднайти вище людське «Я». Г.Гессе називає таке самопізнання «життєвою грою», метою якої є «зірвати свою маску і осягти нове «я». Про самопізнання як «форму» своїх творів говорить і Хвильовий у «Вступній новелі» («шукання самого себе до ста двадцяти років»).

Таким чином виявляється, що згадані письменники звертались у творчості до самопізнання як творчого методу та як мотиву, який керує вчинками персонажів. І в даному випадку важливо те, що самопізнання стає одним із засобів художнього вираження.

У підрозділі 3.2 досліджується специфіка образотворення у творчості письменників-«двадцятників» у зв'язку з антропософією.

Використання методу самопізнання, який має художньо-естетичні витоки, зокрема, в антропософії, на нашу думку, значною мірою пояснює виникнення багатьох тотожних образів у творах різних письменників. У даному випадку йдеться не про ілюстрацію вчення Штайнера у художніх творах, а про використання свого роду експерименту, запропонованого Штайнером: подивитися на своє «я» збоку і почати досліджувати його, відмежовуючи власне себе від уявлень про себе. Фактично, це вічна тема казок і міфів про перетворення гидкого каченяти на прекрасного лебедя, про переродження птаха Фенікса, про царівну у шкірі жаби чи сплячу красуню. Але важливим є здійснене письменниками переосмислення цього міфу на новому рівні. По-перше, такий «міф» вводиться автором у твір свідомо на відміну від архетипу як вияву підсвідомості. По-друге, казковий сюжет проектується на власне буття у контексті сучасності і розгортається як реальна проблема Людини. Митці відшукують у сучасності і в самих собі відповідники образам «злих духів» і намагаються їх «розчаклувати» засобом слова. Так, у Хвильового це образи крамаря, світового чортика, світової кобилки; у Куліша – маклера; у Гончи – «тільки й есть у нас ворог – наше серце» Знайшовши такого ворога в собі, подолавши його, проясниться шлях до мудрості, до самого себе Інші ж письменники доводять свою ідею від супротивного, з метою показати, що відбувається з людиною, коли перемагає її внутрішній ворог (як у «Я (Романтиці)», «Народному Малахієві», «Патетичній сонаті», «Степовому вовку»).

Таким чином, специфічною рисою у створенні образів є використання езотеричних символів, що в українській літературі зазначеного періоду особливо притаманно творчості Хвильового. Наприклад, такими символами є вже згадувані образи «стража», «двійника». Символи приховані і в іменах персонажів (сестра Катря – чиста, сестра Клава - культова, Майя - ілюзія, Гагабат – отець дня, Люцифер – тощо), в образах запахів («запах слова», «запахло снолами», чебрецем

Пшоп Л Його таємниця . – (використовується на правах рукопису).

«пахне смерть»), у звукових образах («волохатий гомін», «десь ніби за тисячу верст дзвенів лікарів сетер»). При цьому у Хвильового символи не є замкненими в межах одного твору – вони інтертекстуально розкриваються в його інших творах (до того ж, свідомо). Як зауважив Л.Плющ, «детективно-ребусна техніка була нормою всієї літератури епохи 10-30 років. Ще в 1909р А. Белий вказував в листі до М.Шагінян: "коли я пишу, я хочу сигналізувати; образи мої мають езотеричну підоснову." [18] Хвильовий також підкреслював роль «свідомого французького парикмахерстхая»[19] у створенні образів, а «запахом слова» вказував на роль підтексту.

Ще одним способом створення образів була використання евритмії Хвильовим та Тичиною, на що звертає увагу Плюш. Найяскравішим прикладом застосування евритмії в художній творчості була «Глосалолія» Белого, в якій російський символіст у своєрідній формі відобразив поетику самих звуків і можливість створювати «звукові» образи. Про попуск можливості втілення найвеличнішого «змісту на двох-трьох нотах» поетизує в «Замість сонетів та октав» Тичина, пропонуючи «Без конкурсів, без нагород» написати «сучасне» «Христос воскресе!».

За допомогою евритмії митці прагнули «розчаклувати» слово, відпукуючи у поєднанні його звуків ту «магічну» особливість, яка й утворює значення слова. Це давало можливість через знайдені закономірності створювати нові засоби художньої виразності: застосовувати фонеми в такому поєднанні, яке б викликало психологічну асоціацію з відповідним образом персонажа. Так, у Хвильового у «Повісті про санаторійну зону» голос Карно забарвлений «гаркавим акцентом»; дідок постійно повторює те, чого не може вимовити правильно: «Тавонарола», «тентименталітм» (в даному випадку евритмічне «т» забарвлює персонажа матеріалістично); дурень завжди кричить своє «О-о» у неспроможності осягнути дійсність.

Розділ 4. – **Антропософські тенденції в українському образотворчому мистецтві 20-х рр. XX ст.** - присвячений аналізу образотворчого мистецтва в Україні зазначеного періоду та з'ясуванню особливостей творчого методу митців-новаторів, зокрема, К.Малевича, О.Архипенка, О.Богомазова, В.Пальмова, Ю.Михайліва.

Для вітчизняного образотворчого мистецтва першої третини XX століття були характерні ті ж тенденції, що й для світового: перед натиском технічної доби митці прагнули звільнитися від впливу натуралізму як явища вичерпаного й атавістичного. Проте новаторство художників не вичерпувалось застосуванням нетрадиційних творчих методів та технік. "В душах народжувалась містика, а з нею й найдревніші елементи мистецтва",[20] тому, згідно з німецьким художником Ф.Марком, будучи «породженням нового мислення», оновлення в мистецтві не могло бути формальним.

У пошуках нової духовності звертались митці й до популярної в той час антропософії. В ній шукали засобів оновлення мистецтва Василь Кандинський, Казимир Малевич, Пауль Клее, Олексій Явленський. Особливо захоплювався

---

[18] Там само. – С. 295

Хвильовий М. Вступна новела // Хвильовий М. Новели, оповідання, "Повість про санаторійну зону"... – К : Наукова думка, - 1995 - С.

[20] Марк Ф. «Дикі» Німеччини // Der Blaue Reiter. – Альманах. – С. 12

цим вченням Кандинський. Він відвідував лекції Штайнера та читав його книги. Йому була близька штайнерівська філософія людського страждання, через яке відкривається шлях до духовного відродження і нової гармонії. Під впливом Штайнера Кандинський також зацікавився теорією кольору Гете, своєрідно використавши її у своїй творчості. Співставлення кольорів з різними почуттями людини давало митцеві можливість відображення на полотні переживань внутрішнього світу. У Кандинського ця теорія проявилася у його «Композиціях», «Імпровізаціях». Для нього колір – це «клавіша» багатострунного інструменту, за допомогою якого художник «призводить до вібрації людську душу»

Мистецтвознавці звертають увагу на використання митцями притаманних антропософії ідей та термінології [1]. Проте дуже рідко самі митці посилаються на вчення. Антропософія була для них тільки імпульсом до пошуку відповідної ідеї у самих собі. Штайнер вважав, що усе, що можна створити, вже присутнє у самій людині. Його вчення базується на актуалізованих ідеях давнини, переосмислених на новому рівні. Такого переосмислення зазнають ідеї про пошук нової гармонії через музику, про перетворення світу силою мистецтва. Окрім того, внаслідок бурхливої полеміки між митцями виробилася нова якість почерпнутих в антропософії теорій, яка проявилася у тенденції до сакрального мистецтва.

В українському мистецтві цього періоду ми натрапляємо на ті ж самі категорії духовного, що й у західних митців. Для скульптора Олександра Архипенка мистецький твір має бути вираженням духовних причин, що його породжують. Митець прагне до створення нової символіки, «яка абстрагує і спіритуалізує предмет таким чином, що колір-форма стають синонімами предмета»[2]. Звідси сміливе новаторство Архипенка із запровадженням у скульптурі поліхромії та застосуванням порожнього й увігнутого простору. Скульптор прагнув до утворення духовної реальності, паралельної тій реальності твору, яку сприймає глядач. Ця духовна реальність є тотожною "новій реальності" О.Богомазова і К.Малевича. Теорія Богомазова, викладена у трактаті «Живопис та елементи», також покликана привести до думки про утворення духовного буття у мистецькому творі.

"Новим живописним реалізмом" назвав своє мистецтво Казимир Малевич. У супрематизмі він намагався виробити своєрідну живописну мову, яка могла б висловлювати лише духовні категорії. Малевич своєрідно використав у своїй творчості теорію Гете про колір, зокрема, ідею комплементарних кольорів. Згідно з Гете, людське око вміщує в собі «заспокосне світло», яке може викликати «справжні образи у найповнішій темряві»[3]. Тому, наприклад, споглядання «Чорного квадрата» Малевича має викликати у глядача відчуття «нуля форм», з якого утворюється щось нове, а «Червоного квадрата» - ефект зеленого сяйва довкола контурів. Це зразок медитативного мистецтва, в якому глядач стає об'єктом "акцентованого впливу" твору: щоб зрозуміти його суть, він тепер змушений

---

[1] Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время / Новая галерея XX век. – М.: Галарт, 1994. – С. 40.

[2] Архипенко О. Теоретичні нотатки //Хроніка 2000. – 1993. – Випуск 5 (7) – С. 237

[3] Брюн Д., Лихтхарт А. Живопись в образовании. Опыт вальдорфской школы. – К: НАИРИ, 2006 – С. 26

віднайти відповідник у самому собі – і саме за такої співзвучності твір досягає своєї мети.

Малевич також звертався до іконографії, в якій багато митців того часу шукали джерел відновлення сакрального сенсу мистецтва. Але якщо у давньому сакральному мистецтві образ мав певним чином «спуститися» на полотно, то тепер художники відчувають необхідність «піднятися» до нього творчою думкою і волею. Митці прагнуть усвідомити процес виникнення мистецького твору: їх не задовольняє власне саме творення, не задовольняє сам витвір – вони прагнуть розчленування мистецького акту, його аналізу і синтезу на новому рівні. Вони відчувають, що лише тоді стають справжніми творцями, коли мають свідомість своїх дій, свідомість джерел виникнення мистецьких образів. І саме так відкривається *Новий реалізм* – пережита в суб'єктивному світі автора об'єктивна *духовна реальність*. Таким чином творчість стає усвідомленою і досягається засобом медитативної зосередженості на своєму внутрішньому єстві.

Тенденція до переваги кольору над іншими елементами живопису найяскравіше проявилася в українського авангардиста В.Пальмова. Його «кольоропис» побудований на складних закономірностях кольору. Художник приводить кольори до рівноваги таким чином, щоб змусити їх «в картинній площині впливати загальним акордом колірного звучання»[24]. Він змінює вплив художнього твору з «речево-сюжетно-ілюзорного» на колірний. Сюжетна лінія у його творчості є свого роду доповненням, підкресленням того, що виникає у взаємодії кольору.

Пальмов створює унікальне в українському живописі цього періоду явище кольорової перспективи. Наприклад, робота «Кузня» 1923 року формально вирішена на основі взаємодії червоного й синього кольорів. Синій колір, підкреслений інтенсивним червоним, відходить на другий план. Сам Пальмов визначає, що таким чином утворилась «природна міжколірна просторінь, що відрізняється від штучної ілюзорної перспективи».[25]

До рівноваги кольору прагне й Богомазов у своїх кубофутуристичних полотнах. Для його робіт характерні динамізм, перетин кольорових площин, ритмічна побудова картини («Дружина читає», «Пилярі», «Праця пилярів»). У «Пилярах» спостерігається домінанта сяючого жовтого у контрастній взаємодії з синім та діалогічній – з червоним. Перспектива також утворюється з урахуванням властивостей кольору.

На духовний рівень вивести мистецтво прагнув також український художник-символіст Юхим Михайлів, шукаючи подібно до Чурльоніса і Скрябіна синтезу кольору і музики, лінії і звуку, символу і ритму. Михайлів був близький з Тичиною та Курбасом і залишив найповніші свідчення про гурток "Дев'ятки", в якому, зокрема, вивчались і Штайнерівські теорії[26]. Один з його творів – "Музика зір" – у 1919 році виконаний саме як практична робота цього гуртка і

---

[24] Пальмов В. Про мої роботи //Український авангард 1910-1930 років: Альбом /Авт.-упоряд. Д.О.Горбачов. – К.. Мистецтво, 1996.-400с.

[25] Там само.

[26] Корнієнко Н. Лесь Курбас. Репетиція майбутнього. – К.. Факт, 1991. – С. 110;
Игнатович Г. Pro futuro / Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие – М.. Искусство, 1988. – С. 121

збудований, як говорив сам Михайлів, на принципах музики. Саме з музикою шукали синтезу художники. Досконалість музики наштовхувала на думку, що притаманні їй математичні закономірності можна застосувати і в інших мистецтвах. Штайнер говорив, що саме введення у живопис, архітектуру чи скульптуру принципів музики здатне привести ці мистецтва до оновлення, до «одкровення духу».

Полотнам Михайліва притаманні й риси евритмії: динамізм, звивисті лінії, перетин кольорових площин, утворення певної прозорості («ефірності» за антропософією). Пастельні роботи українського художника також перегукуються колористикою та мотивами з ескізами Штайнера - експериментальними роботами, створеними для розвитку тенденції руху кольору. Схожими у роботах обох художників є зображення рослин у легких сяючих завитках-ореолах, структура кристалів та прагнення до органічних форм за допомогою пульсування й тремтіння ліній.

Таким чином, доходимо висновку, що українські митці розробляли ті ж авангардні та модерністські ідеї, які були притаманні мистецтву західному. Феномен культури, представлений цього разу цілою плеядою неординарних талановитих і геніальних митців, полягає у тому, що в зеніті найбільшого соціального та економічного напруження виникло явище стрімкого розвитку мистецтва з акцентованою духовною орієнтацією. Саме таке мистецтво претендувало заповнити нішу культурного простору і вже з цієї позиції вглядіти за прообразом, віднайденим у мистецтві, нові моделі соціального устрою. Паралельно також і те, що саме ці ідеї, відкинуті добою тоталітаризму майже на ціле століття, створюють альтернативу розвитку у сучасному постмодерному просторі культури. Тому сьогодні в контексті національного відродження на новому рівні активізуються ідеї духовності, які знову шукають вираження у сфері художньої культури.

У **«Висновках»** сформульовано основні результати дисертаційного дослідження.

1. Антропософія відіграла впливову роль у мистецькому оновленні початку XX століття, привернувши увагу митців до сакральних форм мистецтва, до природничого вчення Гете про колір. У результаті мистецьких експериментів Р.Штайнера виникли евритмія (мистецтво слова, виражене мовою руху), нова форма драми-містерії, динамічний живопис та органічна (омузикалена) архітектура й скульптура. В основі цих новацій була ідея, співзвучна загальній концепції модернізму: «звільнення» і перетворення «зачарованої» в речах суті, свого роду емансації духу, а також – тенденція до синкретизму через вираження власної природи мистецьких сутностей. Вирішальними стають «рух кольору», «рух форми», «рух звуку», «рух образу». Динаміка створюється не інакше, як за допомогою принципів музики. Драматизм будь-якого мистецького твору виявляється не у сюжеті, а в боротьбі дисонансів із милозвучністю. Таке «омузикалення» стає способом оновлення мистецтва, проникаючи в театр, поезію, живопис, скульптуру та архітектуру. Таким чином, на думку Штайнера, для митця відкривалася можливість усвідомленої творчості. В антропософії також виникла своєрідна система інтерпретації, в якій історія, культура, релігія розглядається з позиції самоцінного творчого людського «я». Самопізнання проголошувалось способом осягнення світу, а сама людина -- джерелом нової творчості. Антропософські

тадікавлення відобразилися і в українському мистецтві, зокрема, в театральній діяльності Л.Курбаса, в художніх творах М.Хвильового, М.Куліша та П.Тичини.

2. Ідея Курбаса про «театр-храм», що має антропософське підґрунтя і перехрещується з ідеєю перетворення світу силою мистецтва, значною мірою визначила жанрову специфіку постановок «Молодого театру» та «Березолю». Максимальне наближення до форми містерії в «Молодому театрі» та використання елементів містерії у театрі «Березіль» уплинуло на вибір засобів художньої виразності у виставах. Так, використання євритмії як поетичної мови жесту, посилення музичного елементу як складника сценічної фактури, метод перетворення та мова символу вели до становлення синкретичного мистецтва, характерного для давньої релігійної містерії. Проте Курбас прагнув до створення нової сучасної форми містерії, яка відрізняється відкритим простором «гри». Якщо сакральним центром містерії визначається сама Людина, то ця людина ще не є самим заспів'ом, а лише свого роду простором, у якому здійснюється пошук сакрального: нову людину ще треба створити і створити саме засобом мистецтва. Такі ідеї об'єднували багатьох митців того часу: О.Скрябіна, Вс.Мейєрхольда, М.Чехова, В.Кандинського.

3. Через опанування нових ракурсів у розгляді творів українських митців-«дванадцятників» одержуємо можливість значно змістити акценти з загальновизнаної політизованості на зверненість їхньої соціальної активності власне до єства людини. За допомогою символіки, зокрема, антропософської, митці творили своєрідну «езопову мову», якою в умовах цензури вдавалося висловити своє справжнє ставлення до дійсності. У результаті порівняльного аналізу творів М.Хвильового, М.Куліша, Г.Гессе та А.Белого виявлено спільні риси, які полягають у тотожності багатьох образів, способу їх творення, лінії поведінки персонажів тощо. Такі збіги у творчості представників різних культур, на нашу думку, пояснюються застосуванням творчого методу самопізнання, який базується, зокрема, на переосмисленні антропософії. Образи, типи й художні деталі вироблялися, головним чином, у «лабораторії» внутрішнього світу митців, у якому навіть зовнішні події розігрувалися у відношенні до людського «Я». У контекст самопізнання влисувалися також мотиви соціального й національного. Таким чином можна говорити про експериментальну творчість визначених митців, спрямовану, зокрема, на діалог і гру з читачем. У практиці написання твору митець у даному разі відштовхується не від задуму, а від своєрідного відкриття чи спостереження у процесі самопізнання. Ця особливість зумовлює й специфіку композиції деяких творів, яка полягає, зокрема, у фрагментарності, інтертекстуальності, великій питомій вазі підтексту.

4. Пошуки «нової духовності» як нової інтенціональної енергії мистецтва відобразилися й у творчих шуканнях українських авангардистів К.Малевича, О.Богомазова, В.Пальмова, О.Архипенка та інших. У контексті міжкультурного діалогу – маніфестів різних митців і мистецьких угрупувань та полеміки навколо питань про оновлення мистецтва сформувалася низка тенденцій, які мали місце також і в українських художників. Так, тенденція до переваги кольору над іншими елементами живопису знайшла оригінальне втілення у творчості Малевича, Пальмова, Богомазова. Проте, якщо Малевич, як і російський митець Кандинський, звертався безпосередньо до теорії кольору Гете, то стосовно Пальмова й Богомазова можна говорити про становлення їхнього кольороопису

у контексті актуалізованих у процесі міжкультурного діалогу ідей про духовну якість кольору. Згаданим митцям також притаманна тенденція до свідомого творення мистецтва (на відміну від імпульсивного, натуралістичного, чуттєвого). Маючи за мету утворення «нової реальності» або «духовної реальності», митці черпають її у самозаглибленні й самопізнанні (К.Малевич, О.Богомазов). Усвідомлена - пронизана мисленням, почуттям і волею – природа людини стає початковою координатою сходження до «нової реальності». Тенденція до синкретичного мистецтва на основі введення у живопис принципів музики втілена у роботах художника-символіста Ю.Михайліва. Його творчості також притаманне використання антропософських мотивів.

Таким чином, в українському образотворчому, театральному та літературному мистецтві першої третини XX століття накреслилися спільні тенденції, які виявляються, насамперед, у застосуванні ідентичних підходів до творчості. Сакралізація мистецтва, усвідомлена творчість, творчість із самопізнання визначили й особливу форму діалогу між митцем і глядачем-читачем: форму співтворчості. Такі тенденції були характерними й для європейського та російського мистецтва зазначеного періоду.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Світоглядна основа мистецтва евритмії та її значення в театрі Леся Курбаса // Вісник КНУКіМ: Зб. Наук. Праць. – Вип. 6. - К., 2002.- С. 36-42. – Серія "Мистецтвознавство".

2. "Санаторійна зона" Миколи Хвильового: творення мистецтва свідомого // Сучасна культура і мистецтво: Зб. Наук. Праць. – Вип. 3 / КНУКіМ. – К., 2002. Серія "Мистецтвознавство".

3. Нові аспекти символізму Юхима Михайліва // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Щоквартальний науковий журнал. К., 2003. - №2.- С. 75-82.

4. Лесь Курбас: перетворення світу силою мистецтва // Культура і сучасність: Альманах. – К.: ДАКККіМ, 2003. – №1. – С. 83-90.

5. Пріоритет свідомості в авангардному мистецтві // Культура і сучасність: Альманах. – К.: ДАКККіМ, 2003. – №2. – С.49-55.

6. Антропософські ідеали в українському мистецтві двадцятих років XX століття // Вісник КНУКіМ: Зб. Наук. Праць. – Вип. 13 – К., 2005. – С. 22-29 – Серія "Мистецтвознавство"

7. Антропософські впливи в творчості українських митців-"двадцятників" // Збірник наукових праць. Вісник КНУКіМ. – К., 2000. – №2.– С 13-18. – Серія "Філософія".

8. Роль антропософських впливів у світогляді митців-"двадцятників" // Крок у майбутнє: Тези доп. учасників II Всеукр. наук.–практ. конф. студентів, аспірантів та молодих вчених за підтримки Київської міської державної адміністрації (22-24 травня 2002 р., м. Київ). – К.: ВІЦ "Видавництво "Політехніка", 2002. – С. 69.

9. Антропософские влияния в творчестве Германа Гессе, Николая Хвылевого и Андрея Белого в контексте межкультурного диалога // Сборник материалов Международной научной конференции "Сбережение и приумножение культурного наследия в условиях глобализации". В 2 т. Т. 2. / МГУКИ. – М.: 2003.

АНОТАЦІЯ

Вежбовська Ліліана Романівна. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. XX ст. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – Теорія і історія культури. - Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2006.

Дисертацію присвячено науковому дослідженню антропософських тенденцій в українському мистецтві двадцятих років XX століття.

Українське мистецтво цього періоду розглядається в контексті загальноєвропейської тенденції модернізму - пошуку «нової духовності». Доводиться використання евритмії та елементів містерійного театру у сценічному мистецтві «Молодого театру» та театру «Березіль», а також – вплив евритмії на становлення методу перетворення Леся Курбаса. Досліджуються антропософські мотиви та специфіка образотворення у творчості М.Хвильового, М. Куліша, П. Тичини. В процесі аналізу творчості митців-«двадцятників» у театрі, живописі, скульптурі та літературі відстежується тенденція до свідомого творення мистецтва та його сакралізації. У дослідженні доводиться, що світоглядні, зокрема антропософські, аспекти у мистецтві означеного періоду виступають не стільки філософськими категоріями, скільки засобами художнього вираження.

Ключові слова: антропософія, евритмія, містерія, сакральний театр, самопізнання, кольорова перспектива, рух кольору, синтез мистецтв, духовна реальність, нова реальність.

АННОТАЦИЯ

Вежбовская Лидиана Романовна. Антропософские тенденции в украинском искусстве 20-х гг. XX в. - Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – теория и история культуры. – Киевский национальный университет культуры и искусств. – Киев, 2006.

Диссертация посвящена научному исследованию антропософских тенденций в украинском искусстве двадцатых годов XX века.

Украинское искусство этого периода рассматривается в контексте общеевропейской тенденции модернизма – поиска «новой духовности». Доказывается использование эвритмии и элементов мистериального театра в сценическом искусстве «Молодого театра» и театра «Березиль». Исследуются антропософские мотивы и специфика создания образов в творчестве М.Хвылевого, М.Кулиша, П.Тычины. В процессе анализа творчества «двадцатников» в театре, живописи, скульптуре и литературе отслеживается тенденция к сознательному созиданию искусства и его сакрализации. В исследовании доказывается, что мировоззренческие, в частности антропософские, аспекты в искусстве обозначенного периода выступают не столько философскими категориями, сколько средствами художественного выражения.

Ключевые слова: антропософия, эвритмия, мистерия, сакральный театр, самопознание, цветовая перспектива, движение цвета, синтез искусств, духовная реальность, новая реальность.

SUMMARY

Vezhbovska, Liliana R. Anthroposophical trends in Ukrainian Art of the 20-es of the XX century. – Manuscript.

This manuscript is presented for the earning of the degree of Candidate if Sciences. The certification code is 17.00.01 – Theory and History of Culture. The Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 2006.

This thesis is devoted to the scientific research of the anthroposophical trends in Ukrainian Art of the twenties of the XX century.

There have been determined the anthroposophical effects in Ukrainian literature, theatre and fine arts in that period. There has been proved the use of eurhythmia and elements of mystery in the scenic art of the "Molody Theatre" and "Berezil" theatre, and also the eurhythmic influence on the development of the transformation method by Les Kurbas.

This work represents anthroposophical motives and specifics of image creation in works by M. Khvyliovy, M. Kulish and P. Tychyna. Comparing the works by Ukrainian authors with those by German writer H. Hesse and Russian – A. Bely, there has been shaped out a range of identical images and motives. Such coincidences in the works by the representatives of different cultures are explained by the use of identical creative method by authors – self-actualization and also by the use of anthroposophical symbols applied by each of these writers. Anthroposophical system of symbols provides new interpretation of certain works in Ukrainian literature of the twenties of the XX century. Regarding the samples by M. Khvyltovy, M. Kulish and P.Tychyna there have been demonstrated masters' innovative approaches to their work through symbolic and ideological implication.

Searches for the "new spirituality" as an intentional energy of art affected artistic explorations by such Ukrainian avant-gardists as K. Malevich, O.Bogomazov, V.Palmov, O.Arkhipenko and symbolist Y.Mykhayliv. Goethe's theory of colors which set the trend of color superiority over the other artistic elements within artistic circles has also been referred to in this thesis. This trend can be seen in the works by Ukrainian avant-gardists too: suprematism – Malevich, color perspective – V.Palmov and O.Bogomazov. Y.Mykhayliv followed the tendency of syncretic art introducing musical principles in paintings.

Analyzing the works by the most prominent "artists of the twenties" – actors, painters, sculptors, writers – one can see the trend of conscious creativity in contrast to the impulsive, naturalistic, sensual one. Artists try to create "the new reality" or "spiritual reality" through self-actualization. This thesis proves that the aspects of world outlook in the art of that period are the means of certain artistic solution rather than categories of philosophy.

Key words are the following: anthroposophy, eurhythmia, mystery, sacral theatre, self-actualization, color perspective, synthesis of arts, spiritual reality and new reality.

Підп. до друку 29.09.2006. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 1,16. Зам. 255. Тираж 100

Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, Київ, вул. Січневого повстання, 21