

Холодинська Світлана Миколаївна,
доктор культурології, доцент, завідувачка
кафедри філософських наук та історії
України Державного вищого навчального
закладу «Приазовський державний
технічний університет», Маріуполь

Svitlana Kholodynska,
Doctor of Cultural Studies, associate professor,
Head of Philosophical Sciences and History of Ukraine
Department, State Higher Education Establishment
‘Pryazovsk State Technical University’
Mariupol

ВІД АВАНГАРДИЗМУ ДО «РЕАЛІЗМУ БЕЗ БЕРЕГІВ»: МОДИФІКАЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОГО «ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ» ФРАНЦУЗЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Анотація. Матеріал статті відтворює процес становлення низки формалістичних або «не-реалістичних» напрямів у французькому мистецтві початку ХХ століття, що були об’єднані поняттям «авангардизм» і викликали достатньо гострі дискусії стосовно перспектив реалізму, який упродовж другої половини ХІХ століття мав вагомі позиції в літературі, живописі та театрі Франції. У зв’язку з означеним, актуалізується як низка теоретичних проблем, так і доцільність – з сучасного погляду – оцінити здобутки та прорахунки тогочасної практики французького мистецтва.

Ключові слова: авангардизм, реалізм без берегів, філософія, мистецтвознавство, формалізм, не-реалізм.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Від початку ХХ століття простір французької культури виявився тим «полігоном», на якому вперше з’явилися паростки принципово нового бачення феномену «художній твір», де наголос свідомо ставився не на «зміст», а на «форму»: при цьому передбачалося як використання вже відомих її чинників, так і «вироблення» нових. Завдяки полотнам, експонованим у «Салоні незалежних» (1905), в теоретичний ужиток входить поняття «фовізм – від франц. *fauve* – дикий», яке відкрило шлях приблизно десяткові нових мистецьких напрямів, що формували уявлення про «авангардизм» як формалістичне художнє явище. Незважаючи на численні публікації мистецтвознавців, чиї імена атрибутовуються з національними школами, «білі плями» стосовно перших десятиліть розвитку «авангардизму» залишаються й до сьогодні. Окрім цього, в перші два десятиліття поточного століття відновилися дискусії щодо змісту понять «авангард», «аван-

гардизм» і «модернізм», які позначені авторськими інтерпретаціями.

Актуальними залишаються і питання, пов’язані зі станом реалізму в перші десятиліття ХХ століття, оскільки – окрім класичних видів мистецтва – в культурний простір Франції входить кінематограф – принципово новий вид мистецтва, який вніс помітні корективи в логіку розвитку як видової структури мистецтва, так і в установлення достатньо міцних зв’язків між формалістичними напрямками (кубізм, футуризм, абстракціонізм) та естетичними засадами кінематографа, представники якого експериментували на теренах формалістичного мистецтва.

Слід констатувати, що поза увагою сучасної української гуманістики залишився матеріал, пов’язаний як із ставленням до реалізму з боку європейської філософської спільноти в період утвердження «авангардизму», так і причинами висунення ідеї «реалізму без берегів» – концепції, що загострювала ситуацію поміж прихильників реалістичної методології в мистецтві.

Мета статті. Спираючись на принцип теоретико-практичного паритету, проаналізувати специфіку філософського «забезпечення» французького культуротворення в динаміці руху від «авангардизму» до «реалізму без берегів». Виокремити конкретні філософські концепції, які «забезпечили» французьке культуротворення в перші десятиліття ХХ століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Джерелознавчу базу статті становлять – переважно – дослідження українських науковців, які реконструюють різні аспекти «авангардизму» як загальнотеоретичної проблеми, не педалюючи на територіально-регіональному вимірі. До теоретичних напрацювань такого аспекту можна віднести публікації А. Білої, В. Вінник-Остапишиної, О. Лагутенко, В. Личковаха, С. Павличко, О. Решмеділової, А. Супрун, П. Храпка.

Значною мірою в українській гуманістиці відпрацьована проблема втілення естетики «авангардизму» в різні види мистецтва: живопис (Н. Асєєва, Д. Горбачов, Г. Скляренко, В. Черепанин), літературу (Н. Дженкова, Я. Демиденко, С. Жадан, Н. Мірошніченко, Ю. Починок), театр (Н. Корнієнко, Т. Огнева, Н. Чечель), кінематограф (Т. Кохан, О. Мусієнко).

Особлива увага звернена на ті роботи, автори яких аналізують досвід безпосередньо французької гуманістики, намагаючись окреслити специфіку бачення нею естетико-художніх засад «авангардизму». Найбільш переконливо означений аспект, на нашу думку, розкрито в дослідженнях С. Буцикіної, В. Корнієнка, Л. Левчук, Є. Миропольської, О. Оніщенко, О. Рутковського.

Виклад основного матеріалу. Задля розкриття проблеми, означеної в статті, потрібно реконструювати стан французької гуманістики на початку ХХ століття, тобто в період, коли в надрах тогочасної культури формувалися саме ті художні тенденції, які – згодом – атрибутуються як «авангардизм». Водночас, загальновідомо, що на межі ХІХ–ХХ століть панівною системою філософських поглядів все ще виступав позитивізм Огюста Конта (1798–1857), хоча інтелектуальна еліта Франції поступово долучалася як до принципово нової манери філософування, що була заявлена в перших напрацюваннях Анрі Бергсона (1859–1941), так і до низки нових понять – інтуїція, тривалість, інстинкт, відчужена вдача, – спираючись на які адаптувалися теоретичні ідеї філософа.

В означеному контексті показовою є стаття О. Оніщенко «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів» (2020), на

сторінках якої відтворено процес поширення ідей Бергсона на європейських теренах упродовж 1911–1915 років. Особливої ваги вони набули серед англійських фахівців, котрі між 1910–1913 роками запропонували кілька моделей інтерпретації перших робіт французького інтуїтивіста. О. Оніщенко найбільш високо оцінює досвід Герберта Вілдона Карри (1857–1931), який, на її думку, «вперше засвідчив факт, що був неодноразово підтверджений пізніше: «бергсонізм» – це сфера інтересів насамперед професійних філософів, адже створена саме для професіоналів, здатних збагнути рух розмірковувань його автора». Продовжуючи аргументувати запропоновану тезу, вона наголошує, що Г.-В. Каррі вдалося представити ідеї А. Бергсона «тієї частині своїх сучасників, хто мав намір долучитися до елітарної філософської думки, яка увійшла в європейський простір межі ХІХ–ХХ ст.» (Оніщенко О., 2020, с. 32–33).

У роздумах О. Оніщенко нам видається вкрай важливим наголос на понятті «елітарна» в процесі оцінки філософської системи, яку наприкінці ХІХ – початку ХХ століття «вибудовував» А. Бергсон. Це важливий нюанс саме тому, що «авангардизм» обґрунтовувався його теоретиками як «елітарне» мистецтво, яке складатиметься з низки напрямів, свідомо «відгороджених» від «масової культури». Внаслідок подібної позиції в просторі тогочасної французької гуманістики «зустрілися» філософський і мистецький елітаризм. Парадокс філософсько-естетичної ситуації французької культури початку ХХ століття полягає в тому, що кінематограф – принципово новий вид мистецтва, який сформувався на перетині науки, техніки і, власне, художніх зображально-виражальних засобів, – розглядався як масове мистецтво.

Від 1895 року – року демонстрації братами Люм'єр першого фільму, основне завдання, що висувалося перед світовим кінематографом, було залучення до «екранів» якомога більшої кількості глядачів. Вони ж – своєю чергою – хотіли дивитися мелодрами та комедії, що швидко висунуло на перші позиції американця Чарлі Чапліна (1889–1977), який досить вдало поєднав ці два жанри на першому етапі власної творчості. Так, упродовж 1914 року на студії «Keystone» він зняв 35 коротких фільмів, серед яких такі стрічки, як «Джоні в кіно», «Плутанина в танго», «Обличчя на підлозі бару»; у 1915 – на студії «Essanay» зняті «Чемпіон», «Жінка», «Банк», «Втеча в автомобілі» та ще з два десятка стрічок короткого метру, які розходилися по кінотеатрах США та Європи, залучаючи до екранів тисячі

глядачів. Усе це була вочевидь масова продукція, що, водночас, сприяла приходу в кінематограф митців-авангардистів, які спробували «елітаризувати» нове мистецтво.

Т. Кохан у монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (2017) реконструював спроби таких відомих митців-авангардистів, як Ф. Леже, М. Л'Ербьє, В. Кандинський знімати кубо-футуристичні та абстрактні фільми. Окрім цього, на нашу думку, самостійну позицію повинні займати «не-реалістичні» фільми, зняті С. Далі, який і в живописові, і в кінематографі намагався балансувати між «формалізмом», «сюрреалізмом» та «не-реалізмом», – станом, який, власне, не був класичним реалізмом, але й не заперечував часткового використання його художніх прийомів. Керуючись саме такими міркуваннями, ми свідомо вводимо в ужиток дещо умовне поняття «не-реалізм», яке має зафіксувати низку особливостей, що ними позначений «авангардизм» періоду свого становлення, а саме:

1. «Авангардизм» вкрай еkleктичний феномен, у площині якого традиційно розглядається і «сюрреалізм – від франц. *surrealisme* – надреалізм», що його художня сутність не заперечує і потужні реалістичні чинники. Саме ці чинники не дають можливості віднести сюрреалістичні твори до беззастережно «формалістичних».

2. Елементи «не-реалізму» – на початковому етапі творчості – наявні в творах П. Пікассо, зокрема в полотнах «Дівчинка на кулі» (1905) та «Авіньйонські дівчата» (1907), де оновлена стилістика зображення людського тіла ще остаточно не розриває зв'язків з реалістичною манерою.

3. Досвід створення «авангардистського» кінематографа не уникав використання реалістичних ознак, принаймні в площині часткової «залученості» реальних предметів, трансформованих на екран із зовнішнього світу.

4. Окремі «формалістичні» напрями – особливо на початковому етапі становлення «авангардизму» – використовують «жанр», що є структурним елементом реалістичного мистецтва. Підтвердженням цьому можуть слугувати картини історичного живопису в спадщині Ф. Леже, зокрема, полотно «Сталінградська битва» (1954–1955).

5. Поняття «не-реалізм» містить особливе навантаження в цій статті, оскільки одним з її завдань є відтворення концепції «реалізм без берегів», що відіграла важливу роль у середині минулого століття, спонукаючи митців до оновлення реалістичної методології та послаблення соціально-ідеологічного навантаження, яке мав реалізм від

1934-го – року офіційного прийняття методології «соціалістичного реалізму».

Підтвердженням наших роздумів щодо «формалізму» та «не-реалізму» в структурі «авангардизму» є детальний аналіз Т. Коханом позиції Фернана Леже (1881–1955) – видатного французького кубіста, – який пояснював власний інтерес до кінематографа так: «...кінематограф надає митцеві прекрасну можливість відтворити рух, гармонію жестів, співіснування людини і навколишніх предметів. Художник відстоює ідею «рухливих декорацій», які дозволяють досягти ефекту «предмету – видовища» (Кохан, 2017, с. 70).

Т. Кохан, продовжуючи представлення позиції Ф. Леже, наголошує, що в процесі роботи над футуристичним фільмом «Механічний балет», він визначив свою мету як «створення напруги між предметами, між повільною та швидкою серією зображень, між спокоєм та інтенсивним рухом». Ми не випадково акцентуємо, що «авангардисти» використовували «не-реалізм». Конкретні ж деталі «реальності» «розмивали» бездоганність «формалізму», демонструючи суперечливий характер «авангардизму».

Наголос на «авангардистських» експериментах у кінематографі, зроблений нами зважаючи на факт появи наприкінці ХІХ століття кінематографа – нового виду мистецтва, що спонукав як до перегляду як видової структури мистецтва в цілому, так і до окреслення тих теоретико-практичних шляхів, якими цей новий науково-технічний винахід рухатиметься. Хронологічно ж – стосовно «авангардизму» – кінематограф «рухався», так би мовити, у валці, передусім, живопису.

Оскільки важливою ознакою стану французької гуманістики початку ХХ століття є оновлення видової структури мистецтва, слід звернути увагу і на процес принципової модернізації театру, що її здійснив Жак Копо (1879–1949) – видатний режисер, актор і театральний критик, який від 1909-го – року заснування журналу «La Nouvelle Revue Francaise» – розпочав теоретичну працю щодо обґрунтування засад нового театру. В. Корнієнко в статті «Парадигми творчості видатного французького режисера – Жака Копо» (2005), написаної на значному фактологічному матеріалі, переконливо показує як – поступово – театральний критик трансформував власну теоретичну позицію на практику створення нового театру, діючи за вимогами теоретико-практичного паритету.

Аналізуючи процес оновлення французького театру, слід, на нашу думку, наголосити на проблемі філософського «забезпечення» процесу культу-

ротворення театру на початку минулого століття. В. Корнієнко має рацію, коли зазначає, що «в свідомості Копо було багато плутанини. Усупереч логіці він намагався пов'язати католицьке віровчення (на думку Копо, традиційну етичну опору французької нації) з проблемою етичного оновлення народу в час різкого загострення соціальних суперечностей» (Корнієнко, 2005, с. 134). Опертя на «католицьке віровчення» дало змогу Ж. Копо нейтралізувати інститути католицької церкви, яка – це сьогодні загальновідомо – періодично розгортала кампанії з цькування А. Бергсона; що ж до «етичного оновлення народу», то режисер-новатор зробив своїм «партнером» Ф. Достоевського, здійснивши першу постановку за романом «Брати Карамасови». Наразі, інсценізація славетного твору надала Копо можливість досягти відразу трьох цілей, які спрямували подальший шлях французького театру, а саме: психологізм, інтелектуалізм, елітаризм. З огляду часу стає очевидним, що «забезпечення» культуротворення в перші десятиліття минулого століття здійснювалося з орієнтацією на інтуїтивізм і неотомізм – ідеологічне підґрунтя католицької церкви, а філософський аспект – на теренах французького театрального мистецтва – співіснував з етичним, психологічним і естетичним, оскільки театральні новації спонукали до розробки засад нової естетики. У виставах Ж. Копо її ознаки були пов'язані із «побудовою» мізансцен, «наголосом» на постаті одного актора, з варіаціями «чорної» та «світлої» сцени.

Як уже зазначалося, свою історію «авангардизму» відлічує від творчих експериментів Анрі Матісса (1869–1954) – видатного живописця, скульптора, теоретика мистецтва, лідера напряму «фовістів» та учня славетного символіста Гюстава Моро (1826–1898). Прохолодно поставившись до імпресіоністів, А. Матісс з повагою та щирим захопленням сприйняв творчі шукання постімпресіоністів, зокрема, Поля Гогена (1848–1903), котрого не просто називав своїм учителем, а й підтвердив це відомою картиною «Радість життя» (1906), відверто наслідуючи полінезійські мотиви майстра.

Слід зазначити, що переважна більшість французьких мистецтвознавців найбільш виразним у творчості Матісса вважають період між 1905–1917 роками, коли були створені полотна «Зелена смуга», «Іспанка з бубном», «Червона кімната», «Танок», «Майстерня художника». З першими полотнами Матісса виник певний парадокс: його манеру живопису не сприйняла критика, проте її високо оцінили й активно підтримали американські та російські колекціонери, впродовж усього

життя митця підтверджуючи його високий статус як «авангардиста».

Серед означених картин найбільш показовою, на нашу думку, є «Зелена смуга» (1905), що продемонструвала зацікавленість Матісса щодо можливості поєднання контрастних кольорів – зеленого з рожевим, фіолетовим та чорним, – досягаючи при цьому ефекту цілісності колористичного рішення. Згодом, «кольорова контрастність» виявиться «авторською» ознакою більшості робіт митця.

Досить насиченим у процесі становлення «авангардизму» стає 1908 рік, коли відкривається навчальний заклад «Академія Матісса», який певний час користувався успіхом, та оприлюднюється теоретична праця «Нотатки живописця», де узагальнюється той мистецький досвід, що «спростовує» традиції реалістичного мистецтва. Так, Матісс і його послідовник Андре Дерен (1880–1954), який поділяв засади «фовізму», підтверджують правоту основної теоретичної настанови Г. Моро щодо «марення», що, з одного боку, є підґрунтям майбутнього живописного твору, а з іншого – спростовує «спостереження», «бачення» чи «наслідування», на яких «будується» реалістичне відтворення дійсності.

Потенціал феномену «марення» в середині 80-х років ХХ століття надзвичайно високо оцінить один із найвідоміших французьких постмодерністів Жіль Дельоз (1925–1995) у монографії «Кіно» (1985), визнавши «образ – марення» однією з модифікацій художнього образу, який створюється зображально-виражальними засобами кінематографа (Кохан, 2019, с. 34–37). Якщо відстоювання творчих прийомів, побудованих на «маренні», Матісса «спонукав» його вчитель, то власним відкриттям митця, окрім експериментів з «кольоровою контрастністю», була принципово нова ідея щодо можливого знищення «меж полотна» та з'єднання малюнка з навколишнім світом, прибічником якої був сам Матісс. «Нотатки живописця» – це перша з теоретичних розробок А. Матісса, які «підживлювали» «авангардизм». Знайомство з Пабло Пікассо (1881–1973) долучило Матісса до експериментів «кубістів», у творчість яких трансформувалися і художні пошуки окремих «фовістів».

Жорж Брак (1882–1969) і Пабло Пікассо, котрі разом з Ф. Леже стояли біля витоків «кубізму» (від франц. *cube* – куб), намагалися, з одного боку, зберегти значення кольорового вирішення картини, а з іншого – геометризувати зображення, що, на їх думку, відкривало нові можливості в опануванні простором. У 1910 р. Василь Кандинський (1866–1944), який, як і Матісс, керувався принци-

пом теоретико-практичного паритету, експонував першу в історії живопису абстрактну картину, започаткувавши «безпредметне» мистецтво. Оскільки життєво-творчий шлях В. Кандинського в перші десятиліття минулого століття був пов'язаний з Німеччиною, у французький культурний простір «абстракціонізм (від лат. *abstraction* – віддалення) прийшов дещо пізніше, хоча і розширив площину європейського «авангардизму». Те саме відбулося і з «футуризмом (від лат. *futurum* – майбутнє), що маніфестувався італійцем Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944). Якщо абстракціонізм і футуризм сформувалися поза французьким культурним простором, то сюрреалізм був явищем «чисто» французьким – А. Бретон, Ж. Батай, П. Елюар, Ж. Супо, А. Арто, – до якого, на певному етапі, приєднався іспанець С. Далі.

На відміну від інших напрямів «авангардизму», сюрреалісти – на перші позиції – висунули психоаналіз Зігмунда Фрейда (1856–1939), спираючись на ідеї «позасвідомого», ролі «сновидінь» у житті кожної конкретної людини та «виявленні» прихованих чи то «комплексів», чи то «бажань». Психоаналіз допомагав корегувати психологічну «вивіреність» окремих «авангардистських» експериментів.

Тенденції, які виявилися панівними в розвитку французького мистецтва на початку ХХ століття, обумовили, з одного боку, «відсунення» реалізму на маргінеси культуротворення, а з іншого – активізували ті прошарки інтелігенції, яка, не приймаючи «авангардизму», спробувала довести доцільність використання естетико-художніх засобів реалістичної методології в усіх видах мистецтва. При цьому, прихильники реалізму були свідомі того, що на французьких теренах – завдяки популярності «натуралістичного методу», втіленого в літературу славетним Емілем Золя (1840–1902), – «класичний» реалізм другої половини ХІХ століття прийнятий не буде. Саме це спонукало частину інтелектуальної еліти Франції підтримати концепцію «реалізму без берегів», запропоновану Роже Гароді (1913–2012) – відомим філософом, автором книг «Грамматика Свободи» (1953), «Відповідь Жан-Поллю Сартру» (1962), «Про реалізм без берегів» (1966).

Слід наголосити, що Р. Гароді, можливо, найсуперечливіша постать серед представників французького гуманітарного знання: він вочевидь відбивав нестабільність і гострі суперечності свого часу. Так, упродовж першої половини життя він виступав прихильником марксизму, намагаючись на його засадах обґрунтувати «французьку мо-

дель соціалізму», пізніше захопився релігійною філософією, відстоюючи засади християнства і, нарешті, – на цьому наголошують французькі джерела – прийняв іслам під впливом дружини-палестинки. Будучи прихильником компромісів, Гароді спробував у середині 60-х років минулого століття створити «нейтральну» модель реалізму – «реалізм без берегів», побудувавши її на аналізі творчості трьох митців, а саме: Пікассо, Сен-Джона Перса та Кафки. На нашу думку, включення в контекст аналізу реалізму спадщини видатного чесько-австрійського письменника Франца Кафки (1883–1924) видається вкрай дискусійним. До того ж, у межах української гуманістики – завдяки дослідженням Д. Затонського, Л. Левчук, О. Оніщенко – його творчість атрибутується як експресіоністична, що є для нас підставою не торкатися третьої – останньої – частини монографії Р. Гароді.

У «Передмові» до книги «Про реалізм без берегів» відомий французький письменник, публіцист, літературний критик, громадський діяч Луї Арагон (1897–1982) зазначив: «Я розцінюю цю книгу як подію» (Арагон, 1966, с. 7). Така висока оцінка – нехай і дещо опосередковано, – але засвідчує нагальність вирішення проблем реалізму для певної частини французької інтелектуальної еліти. Якщо систематизувати інтерес Арагона – переконаного прихильника реалізму – до концепції «реалізму без берегів», то він живиться таким:

Ідеї, запропоновані Гароді, це «підсумок і, водночас, початок», оскільки вони спростовують одне, стверджуючи інше. Одне руйнують, інше створюють» (Арагон, 1966, с. 7). При цьому, Л. Арагон посилається на позицію А. Матісса, котрий «залишить після себе слід лише тому, що в його роботах є щось від реалізму».

«Реалізм без берегів» дає змогу, на думку Арагона, не говорити про реалізм у трагічному звучанні: «Реаліст веде гру, в якій на карту поставлений не лише він сам, але в якій він також ставка. Якщо той, для кого реалізм став покликанням, програє, то він програє все: від нього не залишиться буквально нічого» (Арагон, 1966, с. 10).

Л. Арагон закликає до оновленого сприймання таких понять, як «реалізм», «реаліст», «реалістичний підхід», позбавляючи їх «спотвореного смислу», привнесеного «гендлярями від мистецтва». На його думку, реалізм це не мода, а специфічне світоставлення, яке намагаються перетворити на певний догмат. Арагон рішуче виступає проти «догматичного реалізму» і показує, що в середині 60-х років ХХ століття – саме в ці роки з'явилася книга

Гароді – реалізм протистоїть усьому штучному та фальшивому в мистецтві.

Емоційність, з якою Л. Арагон відстоює реалізм, показує, наскільки гострою була боротьба «авангардистів», передусім, проти класичного мистецтва, що символізувало важкий шлях опанування реалістичним методом, який яскраво зафіксував себе впродовж другої половини XIX століття. В контексті означеного, реконструюємо наріжні ідеї концепції «реалізм без берегів».

Виклад власного розуміння реалізму Р. Гароді починає з аналізу творчості П. Пікассо, котру намагається «вписати» в логіку історико-культурного розвитку образотворчого мистецтва. Теоретик віддає належне батькові майбутнього живописця, котрий був учителем малювання та заклав у свідомість хлопця повагу до професії живописця, примушуючи його оволодіти засадами, передусім, технічної майстерності. Перший, на думку Гароді, «бунт» Пікассо здійснив проти «академізму», який на межі XIX–XX століття вже мав догматичний характер. Потім висловив свою незгоду з «праерафаелітами», наблизившись до експериментів таких самобутніх митців, як Тулуз-Лотрек і Ван Гог: картини Пікассо починають відтворювати світ злиднів, карлиць, повій, декласованих елементів. Поступово увага молодого Пікассо звертається до творчості Ель Греко, на картинах якого майже завжди бачимо подовжені тіла «з кістлявими пальцями, гострими плечима і ліктями». Художні орієнтири Ель Греко повторюються на полотнах Пікассо, «підсилюючись, подібно до звуків фанфар в оркестрі, червоним кольором» (Гароді, 1966, с. 27).

Як зазначає Р. Гароді, ближче до 1907 року П. Пікассо починає чітко розділяти факти «бачення» та «знання», свідомо віддаючи перевагу «знанням». У передні появи «кубізму», Пікассо розрахував цілком правильно: якщо рухатися за «баченням», живопис залишиться в полоні «наслідування», а якщо обрати «знання», то завдяки «вибуху» об'єкта, можна відкрити так званий четвертий вимір. Принагідно наголосимо, що поняття «п'ятий вимір» – ним виступив білий колір – у мистецтвознавстві увів В. Кандинський. Наслідком таких «процедур» було цілком свідоме розширення зображально-виражальних засобів «авангардизму».

Окрім означеного, Пікассо в період становлення кубізму не лише фокусує увагу на проблемі творчості, а й пропонує трансформувати її в бік «вираження бажань людини», а не «відтворення світу» (Гароді, 1966, с. 46). Р. Гароді не виключає Пікассо з лав реалістів, оскільки реалізм зробив, так би мовити, крок вперед, продемонструвавши «прихова-

ний» потенціал. П. Пікассо був першим, хто довів, що реалізм не обмежений жодними «берегами». Своєрідним виправданням багатьох, іноді карколомних експериментів живописця-кубіста, виступала, на думку Гароді, фотографія, здатна документально відтворити навколишній світ: для чого ж тоді живопис? Заради демонстрації прихованих можливостей живопису, кубісти, футуристи й абстракціоністи дозволяли собі те, що раніше вважалося недозволеним. Слід позитивно оцінити той факт, що фотографію початку XX століття Р. Гароді відніс радше до натуралізму, оскільки фотографія як реалістичний феномен була ще в процесі становлення.

Після аналізу живопису, який першим серед усіх видів мистецтва, почав розширювати «береги реалізму», Р. Гароді звернувся до поезії Сен-Джон Перса (1887–1975) – літературний псевдонім відомого дипломата Алексіса Леже – класика французької літератури XX століття, лауреата Нобелівської премії з літератури (1960).

Життєвий шлях Алексіса Леже розпочався в Пуент-а-Пітрі – містечку на острові Гваделупа, а освіту він отримав у Франції. Від 1914 року майбутній видатний поет почав працювати секретарем посольства, відстоюючи французькі інтереси на теренах Китаю (1925–1932) та Бріану (1933–1940). Після окупації Франції гітлерівцями (1940) емігрував до США, де працював радником бібліотеки Конгресу (Вашингтон). Упродовж 1911–1960 років – під псевдонімом Сен-Джон Перс – він видав шість збірок віршів, які і принесли йому визнання (Сен-Джон Перс, 2000).

На переконання Р. Гароді, саме поезія Сен-Джон Перса дає підстави розглянути ще один варіант «розмивання берегів реалізму», оскільки біля витоків реалізму його поезії стояв принцип роздвоєності: «...свою суспільну діяльність він не міг зробити предметом своєї поезії, а свою поезію не зможе перетворити в дію. Його життя не може бути ані поетизацією цієї діяльності, ані перетворенням в діяльність цієї поезії» (Гароді, 1966, с. 101). Слід віддати належне Р. Гароді, котрий досить чітко висловлює власну позицію: «Його (Сен-Джон Перса – С. Х.) поезія – це зворотний бік його діяльності, її протилежність і її двійник водночас» (Гароді, 1966, с. 101). Автор концепції «реалізму без берегів» наголошує, що Сен-Джон Перс – як і переважна більшість «ортодоксальних» реалістів – вірить у людину та в її майбутнє: «Ця віра сягає своїм корінням у ті далекі часи, коли людина жила в злагоді зі світом речей, коли існувало те одвічне єднання з матерією, від якого починається прославлення людини...» (Гароді, 1966, с. 104).

Р. Гароді намагається знайти епітети та метафори, які, на його думку, доречні саме при оцінці «моделі реалізму» Сен-Джон Перса, і знаходить їх: «моноліт», «епічність», «вирування хвиль історії», «легенда віків». Завдяки цим – і засобам, подібним їм – реалістична поезія знищує «береги» традиційності й дає читачеві можливість «віддатися потоку життя» та пережити стан насолоди. Р. Гароді переконаний, що як представлення «насолоди», так і пошуки поетичних засобів задля її переживання, – це здобуток «реалізму без берегів». Принагідно зазначимо, що розділ монографії «Про реалізм без берегів», присвячений Сен-Джону Персу, на нашу думку, написаний не стільки критиком чи літературознавцем, скільки людиною, яка беззастережно захоплена його поезією: Гароді – в цьому розділі – не зміг провести, так би мовити, об'єктивний аналіз творчості видатного поета, а представив «чисто» суб'єктивну інтерпретацію ще однієї моделі реалізму.

Висновки. Проведений у статті аналіз, дає підстави узагальнити теоретичний матеріал таким чином:

Зазначено, що реконструкція динаміки теоретико-практичного руху французької гуманістики від «авангардизму» до концепції «реалізму без берегів», дала можливість відтворити специфіку інтерпретації цілей і завдань нового мистецтва, що заперечувало реалістичної тенденції другої половини XIX століття. Наголошено на естетико-художній сутності «формалізму» та «не-реалізму», які представлені наріжними зрізами «авангардизму».

Відтворено ті, передусім філософські, «підвалини», що «забезпечили» теоретичне підґрунтя конкретних художніх напрямів «авангардизму». Виокремлено ті конкретні філософські концепції – інтуїтивізм, неотомізм, психоаналіз, – які «забезпечили» французьке культуротворення в перші десятиліття XX століття.

Наголошено: оскільки однією з цілей «авангардизму» була відмова від реалізму, «захист» його принципів частиною теоретиків розглядався як нагальне завдання. В контексті означеного була запропонована концепція «реалізм без берегів» (Р. Гароді), «за» і «проти» наріжних засад якої розглянуті в межах даної статті.

Джерела та література

- Арагон, Л. (1966). Предисловіе // *Роже Гароді. О реалізме без берегов* : монографія; пер. с франц. М. Кудинова. Москва: Прогресс. С. 7–14.
- Гароди, Р. (1966). *О реалізме без берегов* : монографія; пер. с франц. М. Кудинова. Москва: Прогрес. 203 с.
- Корнієнко, В. В. (2005). Парадигми творчості видатного французького режисера – Жака Копо. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ: Видавничий центр КНЛУ. Вип. 16. С. 133-139.
- Кохан, Т. Г. (2017). *Кінематограф у контексті культурного простору XX століття* : монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України. 304 с.
- Кохан, Т. Г. (2019). Кінознавча модель Жіля Дельоза : досвід культурологічного аналізу. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія : зб. наук. пр.* Маріуполь : Видавн. центр МДУ. Вип. 17. С. 31-38.
- Оніщенко, О. І. (2020). Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів. *Українські культурологічні студії : зб. наук. пр.* Київ : ВПЦ «Київський університет». Вип. 1 (6). С. 32-36.
- Сен-Жон Перс (2000). *Поетичні твори*; пер. с франц. М. Москаленко. Київ : Юніверс. 480 с.

References

- Aragon, L. (1966) Predislovie [Foreword] // *Rozhe Garodi. O realizme bez beregov* : monografiya [Rozhe Garodi. About realism beyond shores : monograph]; from French by M. Kudina. Moskva : Progress. pp. 7-14. (in Russian)
- Garodi, R. (1966). *O realizme bez beregov* : monografiya [About realism beyond shores : monograph]; from French by. M. Kudina. Moskva : Progres. 203 p. (in Russian)
- Korniienko, V. V. (2005) Paradyhmy tvorchosti vydatnoho frantsuzkoho rezhysera – Zhaka Kopo [Paradygm of creative work of outstanding French director Zhak Kopo] // *Aktualni filozofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti : almanakh* [In: Urgent philosophical and cultural studies problems of these days]. Kyiv : Vydavnychiy tsentr KNLU, No. 16. pp. 133-139. (in Ukrainian)
- Kokhan, T. H. (2017). *Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru KhKh stolittia* : monohrafiia [Cinematograph within the context of cultural space in 20th century: monograph]. Kyiv : Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. 304 p. (in Ukrainian)
- Kokhan, T. H. (2019). Kinoznavcha model Zhilia Deloza : dosvid kulturolohichnoho analizu [Film studies model by Zhil' Deloze: the experience of cultural studies analysis] // *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii : Filozofii, kulturolohiia, sotsiolohiia : zb. nauk. pr.* [In : Bulletin of Mariupol State University, series : Philosophy, cultural studies, sociology]. Mariupol : Vydavn. tsentr MDU. No. 17. Pp. 31-38. (in Ukrainian)
- Onishchenko, O. I. (2020). Intuitivism Anri Berhsona yak katalizator interpretatsiinykh protsesiv [Intuitivism by Anri Bergson as a catalisator of interpretational processes] // *Ukrainski kulturolohichni studii : zb. nauk. pr.* [In : Ukrainian culturalological studies]. Kyiv : VPTs «Kyivskiy universytet». No. 1 (6). Pp. 32-36. (in Ukrainian)
- Sen-Zhon Pers (2000). *Poetychni tvory* [Poetry]; from French by M. Moskalenko. Kyiv : Yunivers, 480 p. (in Ukrainian)

Svitlana Kholodynska

From avant-garde to realism beyond shores : modification of philosophical support of french cultural formation

Abstract. The article reveals the development process of several formalistic or ‘non-realistic’ movements in French art at the beginning of the 20th century. They were unified under the term ‘avant-garde’ and generated the heated debates on prospects of realism which within the second half of the 19th century played a leadership role in French literature, art and theatre. Grounded on mentioned above, both the set of theoretical problems and the feasibility to estimate benefits and drawbacks of French art practices of that time are of actual importance from the current viewpoint.

Key words: avant-garde, realism beyond shores, philosophy, cultural.