

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД: ПЕРЕЗАВАНТАЖЕННЯ

*Міжнародний форум «Нова генерація: художник і його покоління».
Т теми, тези, події*



UKRAINIAN AVANT-GARDE: REBOOT

*International Forum “New Generation: The artist and his Generation”.
Themes, Points, Events*

Це видання ознайомить вас із головними темами й тезами, думками, образами та подіями форуму «Нова генерація: художник і його покоління», що став точкою відліку не тільки нової епохи для Центру сучасного мистецтва М17, але також для осмислення поняття «український авангард» узагалі. Наші дискусії, круглі столи, перформанси, лекції, презентації, прем'єра фільму про Казимира Малевича і «прем'єрне» експонування його останнього автопортрета, гучний виставковий проект «Авангард: у пошуках четвертого виміру», перший досвід публічної комунікації українських колекціонерів з науковцями та шанувальниками мистецтва – усе це складові процесу створення нового національного бренду, що зветься «український авангард».

Київський форум став своєрідним підсумком наукових пошуків тих, хто ввів у світове мистецтвознавство поняття «український авангард» і утвердив його в статусі самостійного терміну. Першопрохідцями у цій справі стали Валентина та Жан-Клод Маркаде, Дмитро Горбачов, Мирослава Мудрак, які разом зі своїми колегами Вітою Сусак, Крістіною Лоддер, Костянтином Акіншею, Олександром Кайзер, Олегом Ільницьким, Мирославом Шкандрієм створювали і створюють власні історії авангарду. Тож, нашим головним завданням було об'єднати цих людей у спільному інтелектуальному просторі, де б вони могли не просто почути один одного, але й обмінятися думками, посперечатися, обговорити стратегію дій... Ми певні, що саме такі зустрічі й такі діалоги стануть джерелом нових імпульсів, здатних принципово змінити сучасне мистецьке середовище України. Творімо історію разом!

Команда М17

This issue will introduce you to the main themes and problems, thoughts, images, and events of the Forum New Generation: The Artist and His Generation, which became a reference point not only for the new era for the Contemporary Art Center M17, but also for the understanding of the concept of the Ukrainian avant-garde in general. Our discussions, round tables, performances, lectures, presentations, screening of the film about Kazimir Malevich, and a ‘premiere’ exhibition of his last self-portrait, a high-profile exhibition project Avant-Garde: In Search of the Fourth Dimension, the first experience of public communication of Ukrainian collectors with scholars and art enthusiasts – all this is a part of the process of the creation of a new national brand called the Ukrainian avant-garde.

The Kyiv forum became a peculiar result of the scientific research of those who introduced the notion of the Ukrainian avant-garde into the world of art studies and legitimized it as an independent term. The pioneers of this cause include Valentine and Jean-Claude Marcade, Dmytro Horbachov, Myroslava Mudrak, who together with their colleagues Vita Susak, Christina Lodder, Kostyantyn Akinsha, Alexandra Kaiser, Oleh Ilnytskyi, Myroslav Shkandriy have been creating their own narratives of the avant-garde. Thus, our main task was to unite these people in a common intellectual space, where they could not just hear each other out, but also to exchange ideas, argue, discuss strategy... We are confident that such meetings and such dialogues will be the source of new impulses that can fundamentally change the modern artistic environment of Ukraine. Creating history together!

M17 Team

- 6** **«НАЙГОЛОВНІШЕ — ЛЮБИТИ МИСТЕЦТВО,
А НЕ ПРОСТО КУПУВАТИ «ІМЕНА»»**
Про сучасне мистецтво, азарт збирання, культурне просвітництво і форум «Нова генерація» ми говоримо з колекціонером і меценатом Андрієм Адамовським
- 20** **«У НАС Є ВСЕ, ЩОБ ЗРОБИТИ М17 ОДНИМ З НАЙВПЛИВОВІШИХ
МИСТЕЦЬКИХ МАЙДАНЧИКІВ УКРАЇНИ»**
Про те, як український авангард змінив обличчя і стратегію Центру сучасного мистецтва М17, розповідає його директор Наталія Шпитковська
- 32** **УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД: ПЕРЕЗАВАНТАЖЕННЯ**
Про задум, втілення та підсумки форуму «Нова генерація» — у розмові з засновницею Інституту Малевича, дослідницею українського мистецтва ХХ століття Тетяною Філевською
- 42** **НОВИЙ ПОГЛЯД НА АВАНГАРД**
Куратори виставки «Авангард: у пошуках четвертого виміру», лектори-мистецтвознавці Оксана Баршинова та Олена Боримська розповідають про концепцію експозиції і про те, яку роль зіграли екскурсії та лекційні програми у розумінні авангардного мистецтва
- 60** **КАЗИМИР МАЛЕВИЧ: КОРОТКА ІСТОРІЯ МІФУ**
Форум «Нова генерація» в М17 дав зрозуміти: Малевич важливий для України як бренд-амбасадор, котрий необхідно використовувати у формуванні образу країни
- 66** **ОСТАННІЙ ПОРТРЕТ**
Про автопортрет, намальований Казимиром Малевичем за 11 місяців до смерті, розповідає власник твору, мистецтвознавець і колекціонер Едуард Димшиць
- 72** **ПРОЩАННЯ З ІМПЕРІЄЮ**
Круглі столи і дискусії: як вистояти в історичному змаганні за «національну автентичність» авангарду у пострадянському просторі
- 84** **УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД У ЗАХІДНИХ КОЛЕКЦІЯХ**
- 98** **АВАНГАРД ЯК ДРУГА ШКІРА**
Про перформанс Федора Возіанова в рамках форуму «Нова генерація: художник і його покоління»
- 102** **ЕКОЛОГІЯ МОДЕРНІЗМУ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ЧАСУ Й ПРОСТОРУ
В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ РАНЬОГО ХХ СТОЛІТТЯ**
Лекція історика мистецтва Мирослави Мудрак

- 6** **“THE MOST IMPORTANT THING IS TO LOVE ART,
NOT JUST BUY NAMES”**
*We talk with collector and patron of the arts Andriy Adamovskyyi
about modern art, the excitement of collecting, cultural enlightenment,
and the forum “New Generation”*
- 20** **“WE HAVE EVERYTHING TO MAKE M17 ONE OF THE MOST INFLUENTIAL
ART PLATFORMS IN UKRAINE”**
*On how Ukrainian avant-garde art changed the image and strategy
of the M17 Contemporary Art Center, as told by its director
Nataliya Shpytkovska*
- 32** **UKRAINIAN AVANT-GARDE: REBOOT**
*A conversation with Tetyana Filevska, the founder of the Institute of Malevich
and researcher of twentieth century Ukrainian art, about the recent forum
“New Generation: The Artist and his Generation”*
- 42** **A FRESH LOOK AT THE AVANT-GARDE**
*Curators of the “Avant-Garde: In Search of the Fourth Dimension” exhibition,
lecturers and art critics Oksana Barshynova and Olena Borymska
talk about the concept of the display and the role played by excursions
and lecture programs in the understanding of avant-garde art*
- 60** **KAZIMIR MALEVICH: BRIEF HISTORY OF A MYTH**
*The forum “New Generation” held at the M17 was the event that made
us understand: Malevich is important for Ukraine as a brand ambassador,
who needs to be used to form the image of the country*
- 66** **THE LAST PORTRAIT**
*On the self-portrait, drawn by Kazimir Malevich
11 months before his death, told by the owner of the drawing,
art scholar and collector Eduard Dymshyts*
- 72** **FAREWELL TO THE EMPIRE**
*Round table and discussions: how to survive the historical fight
for the “national authenticity” of the avant-garde on the post-Soviet space*
- 84** **UKRAINIAN AVANT-GARDE IN WESTERN COLLECTIONS**
- 98** **AVANT-GARDE AS SECOND SKIN**
*On the performance by Fedor Vozianov during the forum New Generation:
The Artist and His Generation*
- 102** **ECOLOGY OF MODERNISM: PRESERVATION OF TIME AND SPACE
IN THE UKRAINIAN ART OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY**
Lecture by Myroslava Mudrak, art historian



**«НАЙГОЛОВНІШЕ —
ЛЮБИТИ МИСТЕЦТВО,
А НЕ ПРОСТО
КУПУВАТИ „ІМЕНА“»**

Про сучасне мистецтво, азарт збирання,
культурне просвітництво і форум «Нова генерація»
ми говоримо з колекціонером і меценатом
Андрієм Адамовським.



**“THE MOST IMPORTANT THING
IS TO LOVE ART,
NOT JUST BUY «NAMES»”**

We talk with collector and patron of the arts Andriy Adamovskyyi about modern art, the excitement of collecting, cultural enlightenment, and the forum “New Generation”.



— Андрій Григорович, цікаво було б простежити ваш шлях від захоплення живописом і перших спонтанних придбань до системного колекціонування, яке, крім власне збирання, включає і експозиційну, і просвітницьку, і меценатську діяльність.

— Колекціонування — абсолютно унікальне явище. Описати його доволі складно, адже воно поєднує пристрасть, азарт, конкуренцію, задоволення і, безсумнівно, інвестиційну вигоду.

Цікавитися мистецтвом я почав ще у дитинстві. Мій батько був журналістом, і він зібрав чудову бібліотеку, до якої, звісно, входили художні альбоми. Мені подобалося розглядати в них картинки, а через багато років, коли у мене з'явився бізнес, я став купувати твори тих художників, які мені подобалися.

Пам'ятаю, якось я прийшов до свого приятеля, а у нього на стіні висить картина Айвазовського. Питаю: «Звідки вона в тебе?» — адже я був певен, що роботу такого майстра можна побачити тільки в музеї. Відповідає: «Купив». Для мене сам факт існування ринку мистецтва

став справжнім відкриттям! Я почав збирати роботи передвижників та інших художників-реалістів, а паралельно — читати мистецтвознавчу літературу, оскільки у мене не було консультанта, який би сказав: «Ось це купуй». Отож, колекцію я формував самостійно.

— Люди формують колекції, а колекції — людей?

— Це справді так, оскільки будь-яка колекція розширює кругозір, дає знання, вчить, розвиває смак, а іноді й повністю його змінює. У своєму збиранні я пройшов кілька етапів, які точно відповідають етапам розвитку світового мистецтва. Після реалізму захопився імпресіонізмом, потім — модерном і, як підсумок, авангардом.

— Логічно було б припустити, що на черзі актуальне мистецтво?

— Я до цього ще не прийшов остаточно. Треба, щоб усі ці етапи вклялися у твоїй голові... Сьогодні я вже інакше сприймаю contemporary art, у мене є роботи сучасних художників, хоча назвати це колекцією поки

— **Andriy, it would be interesting to trace your path from painting and the first spontaneous acquisitions to systematic collecting, which, apart from collection itself, includes both exhibit and educational and patronage activities.**

— Collecting is an absolutely unique phenomenon. To describe it is rather difficult because it combines passion, hazards, competition, satisfaction and, of course, investment benefits.

I started to study art in childhood. My father was a journalist and he collected a wonderful library, which, of course, included art albums. I liked to look at the pictures in them, and, after many years when I had a business, I began to buy works by those artists whom I liked.

I remember somehow I came to my friend, and saw a picture of Aivazovsky on his wall. I asked: “Where did you get it?” — I was sure that the work of such a master could only be seen in a museum. He answered: “I bought it.” For me, the very fact of the existence of the art market became a real discovery! I began to collect the works of the Wanderers and other realist artists, and at the same time read art

studies literature, since I did not have a consultant who would say “Buy it here.” So I created the collection myself.

— **People form collections, and collections form people?**

— It’s true, since any collection expands the horizons, gives knowledge, teaches, develops a taste, and sometimes it completely changes it. In my collection I passed several stages that accurately correspond to the stages of development of world art. After realism I was fascinated by impressionism, then — modern art and, as a result, avant-garde.

— **It would be correct to assume that the next is contemporary art?**

— I have not come to this yet. It is necessary to wrap your head around all these stages. Today I can look at contemporary art differently. I have works by contemporary artists, although I do not dare to call it a collection yet. I especially like contemporary sculpture, and I want to support the development of this trend in Ukraine. The most



ДАВИД БУРЛЮК. *Весна*. Полотно, олія. ADAMOVSKIY FOUNDATION
DAVYD BURLIUK. *Spring*. Oil on canvas. ADAMOVSKIY FOUNDATION

ОЛЕКСАНДР АРХИПЕНКО.
Блакитна танцівниця. 1914. Бронза.
ADAMOVSKIY FOUNDATION

OLEKSANDR ARKHYPENKO.
Blue Dancer. 1914. Bronze.
ADAMOVSKIY FOUNDATION



не наважуся. Особливо мені подобається сучасна скульптура, і я прагну підтримувати розвиток цього напрямку в Україні. Найголовніше — полюбити мистецтво, яке ти збираєшся колекціонувати, а не просто купувати «імена».

— Однак колекціонером рухає не тільки пристрасть володіння, а й пристрасть до впорядкування, до систематизації.

— Не обов'язково. Колекціонером може бути й зовсім «несистемна» людина. Тому мені здається, що головну роль тут відіграє саме жага володіння. Колекціонер — це мисливець, який терпляче «вистежує» предмет, що його цікавить. Іноді на це йдуть роки, але як описати радість і хвилювання, коли він, нарешті, цей предмет знаходить!

Я, наприклад, люблю купувати на аукціонах, тому що це публічно, прозоро та ще й адреналін, з яким ніякі американські гірки не зрівняються. Крім того, на торгах дуже сильний дух конкуренції, адже для кожної амбітної людини колекція — це претензія на унікальність. Тебе постійно переслідує думка: «Мое зібрання повинне бути краще, ніж у інших». Загалом, тут багато різних мотивів, але все це також чималий ризик.

— Ризик інвестиційний?

— Не тільки. Річ у тому, що кожен колекціонер рано чи пізно мусить подбати про долю своєї колекції. Бо ніхто не дасть гарантії, що цікаве тобі буде так само цікаве твоїм дітям. Тому, на жаль, доля багатьох колекцій сумна — вони розпродаються, розпошуються по різних місцях і припиняють існувати як єдине ціле зі своєю історією і своєю «драматургією».

— Імовірно, у такому разі інституціоналізація — найкраща форма захисту колекції, цінність якої є вищою за ціну окремих творів, які до неї входять.

— Звичайно, оскільки зібрання — це не просто набір картин, а дещо організоване спільною ідеєю — концептом. Більше того, зріла колекція має власну гравітацію, вона притягує нові твори і навіть диктує

important thing is to fall in love with the art you are going to collect, not simply to buy “names.”

— **However, the collector is driven not only by the passion of possession, but also the passion of order, of systematization.**

— Not necessarily. The collector may be a completely “unsystematic” person. Therefore, it seems to me that the main role here is precisely the thirst for ownership. A collector is a hunter who patiently “tracks” his object of interest. Sometimes it takes years; but I can’t describe joy and excitement when you finally find one!

For example, I like to buy at auctions because they are public, transparent and they give me an adrenaline rush which no roller coasters can match. In addition, the auction has a very strong spirit of competition, because for every ambitious person, a collection is a claim for uniqueness. He or she is constantly haunted by the thought: “My collection should be better than others.” In general, there are many different motives here, but it is also a considerable risk.

— **Investment risk?**

— Not only. The fact is that every collector, sooner or later, must take care of the fate of his collection. Because nobody will give a guarantee that your interest will be just as interesting to your children. Therefore, unfortunately, the fate of many collections is sad — they are sold out, scattered in different places and cease to exist as a whole with their own history and “dramaturgy.”

— **Probably, in this case, institutionalization is the best form of protection of the collection, the value of which is higher than the price of individual works that are parts of it.**

— Of course, because a collection is not just a set of pictures, but somewhat organized by a common idea — a concept. Moreover, a mature collection has its own gravitation, it attracts new works and even dictates the logic of the collector’s behavior, which eventually falls into complete dependence on it. Speaking about institutionalization,



ЙОСИП ЧАЙКОВ. Софер. 1922. Реконструкція Івана Григор'єва.
ЦЕНТР ДОСЛІДЖЕНЬ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО
ЄВРЕЙСТВА НАУКМА

JOSEPH CHAYKOV. Sofer. 1922. Reconstruction by Ivan Grygoriev.
CENTER FOR STUDIES OF HISTORY AND CULTURE OF EAST EUROPEAN
JEWRY OF THE KYIV MOHYLA ACADEMY



ВАСИЛЬ ЄРМИЛОВ. Ескіз розпису «10 років Червоної Армії». 1920-ті рр. Папір, кольорові олівці. ADAMOVSKIY FOUNDATION
VASYL YERMYLOV. 10 years of the Red Army. Sketch. 1920s. Paper, colored pencils. ADAMOVSKIY FOUNDATION

логіку поведінки колекціонера, який врешті-решт потрапляє у повну залежність від неї. Щодо інституціоналізації, то це, безумовно, прогресивний крок. Хтось заповідає своє зібрання державному музеєві, хтось передає у довгострокове користування, але є й інша форма — створення власної інституції у формі фонду чи приватного музею, що, з одного боку, дозволяє зберегти цілісність колекції, а з другого — зробити її доступною для дослідників і публіки.

— **Кажуть, що на якомусь етапі колекція починає жити власним життям...**

— У певному розумінні так воно і є. Але я хочу, щоб моя колекція жила разом зі мною. Я не люблю тримати речі у «запасниках», намагаюся, щоб вони завжди були на виду — у будинку, на виставках. Хоча зараз досить часто власники цінних творів воліють не показувати їх, а залишати у фріпортах. Щоправда, в основному це стосується тих зібрань, що формуються заради вигідного вкладення грошей. Тобто людина купує картини або скульптури, відправляє їх куди-небудь до Женеви на зберігання, а через десять років перепродає вдвічі дорожче. У мене все-таки інша мета: купуючи річ, я в першу чергу думаю про те, що зможу постійно милуватися

нею. Як же я відправлю її до фріпорту, коли мріяв про неї роками, навіть уві сні бачив?

— **Але є твори «комфортні», які вписуються в особистий простір, а є такі, що більше підходять для простору громадського. Чи проводите ви для себе таке розмежування?**

— Ні. У мене, наприклад, висить картина Костянтина Маковського «Вбивство Лжедмитрія». Багатох це дивує: мовляв, навіщо такий сюжет у домі, це ж емоційно важко. А мені не важко. Навпаки, для мене гарною є та картина, що здатна викликати емоції. І навіть якщо на ній зображено вбивство, вона все одно залишається твором мистецтва. Є ще один критерій: якщо ти щодня бачиш картину, проходиш повз неї, і вона тобі не набридає — це хороша картина.

— **В арт-просторі вже багато років обговорюється ідея створення музею приватних колекцій, який стане виставковим майданчиком, місцем реалізації кураторських проектів і водночас виконуватиме роль депозитарію.**

— На мій погляд, для такого музею в Україні недостатньо колекціонерів. Як і недостатньо людей, котрі

it is, of course, a progressive step. Someone leaves his or her collection as a gift to the state museum, someone passes it on for long-term use. However, there is another form – the creation of your own institution in the form of a foundation or private museum which, on the one hand, allows you to preserve the integrity of the collection, and on the other hand, makes it accessible to researchers and the public.

– **It is said that at some stage the collection begins to live its own life...**

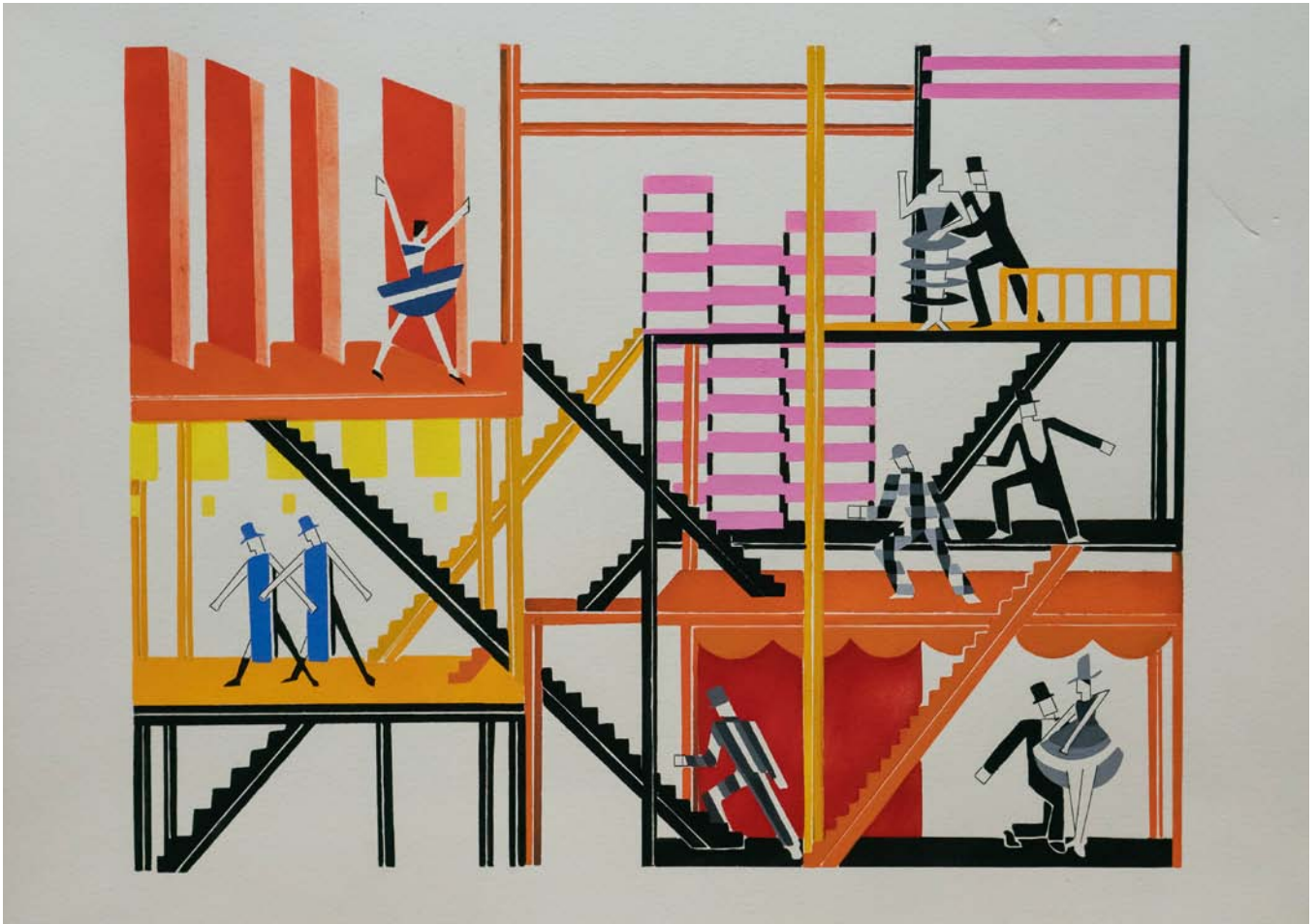
– In a sense, it is true. But, I want my collection to live with me. I do not like to keep things in the “storehouses,” I try to keep them in sight – in the house, at exhibitions.

Although, owners of valuable works now quite often prefer not to show them, but to leave them in freeports. True, it is mainly about those collections that are formed for the sake of a profitable investment. That is, a person buys paintings or sculptures, sends them somewhere to Geneva for storage, and ten years later resells them for twice as much. I have another goal: to buy a thing that I can constantly admire. How will I send it to a freeport, when I dreamed about it for years, even in my sleep?

– **But there are “comfortable” works that fit into the personal space, and there are those that are more suitable for the public space. Do you make such a distinction for yourself?**



ВАДИМ МЕЛЛЕР. Фрагмент декорації до вистави «Мікадо» у театрі «Березіль». 1927. Папір, мішана техніка. КОЛЕКЦІЯ ОЛЕКСАНДРА БРЕЯ
VADYM MELLER. A fragment of the scenery for the play «Mikado» in Berezil theater. 1927. Mixed media on paper. OLEXANDR BREY COLLECTION



ОЛЕКСАНДРА ЕКСТЕР. *Оперета. Проект. Аркуш із альбому «Олександра Екстер. Театральні декорації».* Париж. 1930. Шовкодрук. НАЦІОНАЛЬНИЙ ХУДОЖНИЙ МУЗЕЙ УКРАЇНИ

OLEKSANDRA EXTER. *Operetta. Project. Sheet from the album «Oleksandra Ekster. Theatrical scenery».* Paris. 1930. Silkscreen printing. NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE

цікавляться мистецтвом. Після проведених мною виставок українського авангарду я з подивом пересвідчився, що багато хто недооцінює значення цього періоду в історії мистецтва, а інколи й зовсім не знає про нього. Таким чином, одна з головних проблем — нерозуміння і неприйняття нашим глядачем цього вкрай важливого пласта вітчизняної культурної спадщини.

— **Однак уже чимало зроблено для того, щоб ситуація змінилася, зокрема самими колекціонерами.**

— Згоден, але це тільки перші кроки. Я радий, що колекціонування набуває сьогодні більш відкритого характеру, причому ми прагнемо не тільки збирати і зберігати мистецтво, а й формувати мистецьке середовище. Я знаю колекціонерів, які стали активними популяризаторами мистецтва — від видання книг і підтримки виставкових проектів до створення власних фондів і музеїв. Звісно, не всі хочуть привертати до себе увагу, адже в суспільстві, як і колись, зберігається упереджене ставлення до людей, що дозволяють собі витратити великі гроші на мистецтво. А проте, число збирачів росте, тому що колекціонування — це і спосіб життя, і певний формат мислення.

Я теж намагаюся допомагати культурному освіченню молодого покоління, підтримувати проекти актуального мистецтва, зокрема в ЦСМ М17, створеному за підтримки Спілки художників України. Між іншим, саме М17, членом Ради попечителів якого я є, змінив моє ставлення до contemporary... Разом із однодумцями з Ради я беру участь у реалізації виставкових і просвітницьких проектів. Крім того, ми підтримуємо ініціативи, спрямовані на інтеграцію українського мистецтва в європейський культурний простір, сприяємо залученню провідних зарубіжних експертів, кураторів і художників.

При М17 створений Клуб друзів — закрите товариство колекціонерів і меценатів, «занурених» у життя Центру. Вони допомагають його діяльності й водночас отримують переваги для втілення власних творчих ідей.

Я готовий допомагати колекціонерам-початківцям і, певна річ, підтримую стосунки з колекціонерами «зі стажем»: відвідую заходи у «Білій вітальні» Стелли Беньямінової, Клубі Олександра Брея, часто приїжджаю до Клубу колекціонерів. Я абсолютно переконаний у тому, що чим більше буде в Україні таких арт-клубів, тим краще! І все-таки нам потрібно об'єднуватися і думати про інституціоналізацію своїх ініціатив, у тому числі для зацікавлення зарубіжних партнерів. Той-таки

ОЛЕКСІЙ ФОН ЯВЛЕНСЬКИЙ. *Варіація.* 1918–1919.
Папір на картоні, олія. ADAMOVSKIY FOUNDATION

ALEXEJ VON JAWLENSKY. *Variation.* 1918–1919.
Paper on cardboard, oil. ADAMOVSKIY FOUNDATION



ВАСИЛЬ КАНДИНСЬКИЙ. *Сонце.* 1941. Папір, картон,
акварель, туш, перо, олівець. ADAMOVSKIY FOUNDATION

VASYL KANDYNSKY. *Le soleil.* 1941. Paper, cardboard,
watercolor, ink, quill, pencil. ADAMOVSKIY FOUNDATION



МАРІЯ СИНЯКОВА. *Весна.* Полотно, олія
MARIA SYRIAKOVA. *Spring.* Oil on canvas

МАРІЯ СИНЯКОВА. *Війна.* 1915. Папір, акварель.
НКММК «МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ»

MARIA SYRIAKOVA. *War.* 1915. Paper, watercolor.
MYSTETSKYI ARSENAL NATIONAL CULTURAL-ARTS
AND MUSEUM COMPLEX





ОЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО. *Композиція.* 1919. Полотно, олія. Національний художній музей України
ALEXANDER RODCHENKO. *Composition.* 1919. Oil on canvas. NATIONAL ART MUSEUM OF UKRAINE

— No. For example, I have a picture by Konstantin Makovsky, Killing False Dmitry. Many people are surprised. They ask: why keep such a story in the house, it's emotionally difficult. But it's not hard for me. On the contrary, for me, a good picture is one that can cause emotions. Even if it depicts murder, it still remains a work of art. There is another criterion: if you see a picture every day, pass by it, and it does not bother you — this is a good picture.

— **The idea of creating a private collection museum, which will become an exhibition platform, a place for the realization of curatorial projects, and at the same time will function as a depository, has been discussed in the art space for many years.**

— In my opinion, there are not enough collectors for such a museum in Ukraine. There are not enough people who are interested in art. After the exhibitions held by me, the Ukrainian avant-garde, I was surprised to see that many underestimate the significance of this period in the history of art, and sometimes even do not know about it. Thus, one of the main problems is the lack of understanding and rejection of by the public of this extremely important part of our national cultural heritage.

— **However, a lot has already been done to make the situation change, in particular by the collectors themselves.**

— I agree, but these are just the first steps. I am glad that collecting becomes more open today, and we strive not only to collect and preserve art but also to create an artistic environment. I know collectors who have become active popularizers of art, from books publishing and support of exhibition projects to the creation of their own funds and museums. Of course, not everyone wants to attract attention because in society, as before, there is a biased attitude towards people who allow themselves to spend a lot of money on art. However, the number of collectors is growing because collecting is a way of life, and a certain form of thought.

I am also trying to help young people's cultural education, to support projects of contemporary art, in particular at M17, created with the support of the Union of Artists of Ukraine. Incidentally, M17 itself, which I am a member of the Board of Trustees of, has changed my attitude towards the contemporary. Together with my counterparts from the Council, I participate in the implementation of exhibition and educational projects. In addition, we support initiatives aimed at integrating Ukrainian art into European cultural space, promoting the attraction of leading foreign experts, curators, and artists.

At M17, a Club of Friends was founded; a closed society of collectors and patrons "immersed" in the life of the Center. They help to keep it active and, at the same time, benefit from the implementation of their own creative ideas.

I am ready to help beginner collectors and, of course, I maintain relationships with experienced collectors: I attend events at the White Living Room of Stella Benjamin, Alexander Brey Club, I often come to the Collectors Club. I am absolutely convinced that the more there are such art clubs in Ukraine, the better! Nevertheless, we need to unite



ВАДИМ МЕЛЛЕР. *Ескіз костюма гейши до вистави «Мікадо» у театрі «Березіль».* 1927. Папір, мішана техніка. КОЛЕКЦІЯ ОЛЕКСАНДРА БРЕЯ

VADYM MELLER. *Sketch of Geisha costume for the play «Mikado» in Berezil theater.* 1927. Mixed media on paper. OLEXANDR BREY COLLECTION



Плакати до вистав Мистецького об'єднання «Березіль». Музей театрального, музичного та кіномистецтва України
 Posters for the performances of the Artistic Association Berezil. Ukrainian State Museum of Theater, Music and Cinema

досвід М17 показує, наскільки подібний формат співробітництва є ефективним.

У наші дні багато можливих людей усвідомлює, що бути спонсором культурної установи — це статусно і престижно, адже це є свого роду вхідним квитком у вищий світ. За кордоном, до речі, я не зустрів жодної людини, яка б, маючи капітал від 100 мільйонів доларів, не виявляла б інтересу до мистецтва й не вкладала б у нього гроші у тій чи тій формі.

— Ви є засновником фонду «Український авангард», патроном Центру сучасного мистецтва М17 і Sculpture Project, а також Adamovskiy Foundation. Розкажіть про специфіку кожної з цих інституцій.

— «Український авангард» був створений спеціально для колекції Якова Перемена. Adamovskiy Foundation володіє моїм зібранням російського мистецтва кінця XIX — початку XX століття і підтримує проекти, котрі мені близькі. Що стосується М17, то слід одразу сказати, що я не втручаюся в його діяльність і беру участь у прийнятті рішень нарівні з членами експертної ради. Серед останніх проектів Центру — «Авангард: у пошуках четвертого виміру», форум «Нова генерація», скульптурний проект «Реформуючи простір» і скульптурний форум, виставка абстрактного мистецтва.

Коли рік тому директор ЦСМ Наталія Шпитковська запропонувала нову стратегію його розвитку, я підтримав план розширення співпраці з вітчизняними й зарубіжними музеями та ідею запрошення до України

провідних учених, знавців мистецтва XX століття. І ось не так давно у Києві вперше зібралися найавторитетніші фахівці в галузі авангарду. Вони дякували нам за цю зустріч, а ми отримали колосальний обсяг цінної інформації. Певен, що такі події мають проходити регулярно, і тут справді багато що залежить від колекціонерів і меценатів.

— Форум мав чималий медійний резонанс, що зовсім не характерно для українського культурного простору. Адже, як правило, події, пов'язані з мистецтвом, не потрапляють до заголовків найважливіших новин дня. А от Малевич і український авангард пробрили цю інформаційну блокаду.

— Я хочу прокоментувати це не тільки як спонсор, але і як учасник багатьох заходів форуму. Ми справді зробили дуже потрібний і дуже красивий проект, який, крім виставки, включав ряд професійних дискусій про авангард узагалі та авангард в українському просторі зокрема. На лекції, прочитані у рамках форуму, і на наші круглі столи приходило чимало молодих людей. Вони слухали, думали, дивились, і я з радістю спостерігав, як форум змінює їх. Ці люди починали зовсім іншими очима дивитися на речі, які ще вчора не сприймали як мистецтво. Це і був той головний результат, якого ми прагнули!

Спілкувалася
ГАННА ШЕРМАН

and think about the institutionalization of our initiatives, including interests of foreign partners. The experience of M17 shows how effective a strategy of cooperation is.

Today, many wealthy people realize that being a sponsor of a cultural institution translates into status and prestige because it is a kind of entrance ticket to the higher world. By the way, I have not met any person abroad who, having a capital of 100 million dollars, does not show interest in art and does not invest money in it in one form or another.

— **You are the founder of the Ukrainian Avant-garde Foundation, a patron of the Center of Contemporary Art M17, and a Sculpture Project, as well as the creator of Adamovskyi Foundation. Tell us about the specifics of each of these institutions.**

— “Ukrainian Avant-garde” was created specifically for the collection of Jacob Peremena. Adamovskyi Foundation owns my collection of Russian art from the late 19th and early 20th centuries and supports projects that are close to me. As for M17, I should immediately say that I do not interfere in its activities nor participate in decision-making on an equal footing with the members of the expert council. Among the latest projects of the Center are Avant-garde: In search of the Fourth Dimension, the forum “New Generation”, the sculptural project “Reforming the space,” and a sculptural forum, an exhibition of abstract art.

A year ago the director of the Moscow State Medical University, Natalia Shpytkovska, proposed a new strategy

for its development, and I supported the plan for expanding cooperation with domestic and foreign museums, along with the idea of inviting leading, researchers, and experts in twentieth century art to Ukraine. Recently, the most prestigious specialists in the field of avant-garde gathered for the first time in Kyiv. They thanked us for this meeting, and we received a huge amount of valuable information. It is clear that such events should be held regularly, and there really is a lot to do with collectors and patrons.

— **The Forum had great resonance in the media, which is not usual for the Ukrainian cultural space. After all, in general, events related to art do not fall into the headlines of the most important news of the day. But Malevich and the Ukrainian avant-garde broke this informational blockage.**

— I want to comment on this not only as a sponsor but also as a participant of many forum events. We really held a very necessary and very beautiful project which, in addition to the exhibition, included a number of professional discussions about the avant-garde in general and the avant-garde in the Ukrainian sphere in particular. A lot of young people came to the lectures, read within the forum, and attended our round tables. They listened, thought, watched, as the forum changed them. These people began to look at things which they did not perceive as art before. That was the result we wanted!

Interview by **ANNA SHERMAN**





«У НАС Є ВСЕ, ЩОБ ЗРОБИТИ М17 ОДНИМ З НАЙВПЛИВОВІШИХ МИСТЕЦЬКИХ МАЙДАНЧИКІВ УКРАЇНИ»

Про те, як український авангард змінив обличчя і стратегію Центру сучасного мистецтва М17, розповідає його директор Наталія Шпитковська.



**“WE HAVE EVERYTHING TO MAKE M17
ONE OF THE MOST INFLUENTIAL
ART PLATFORMS IN UKRAINE”**

On how Ukrainian avant-garde art changed the image and strategy of the M17 Contemporary Art Center, as told by its director Nataliya Shpytkovska.

— Форум «Нова генерація» — особлива для вас подія, адже він став першим масштабним заходом М17 за вашого директорства.

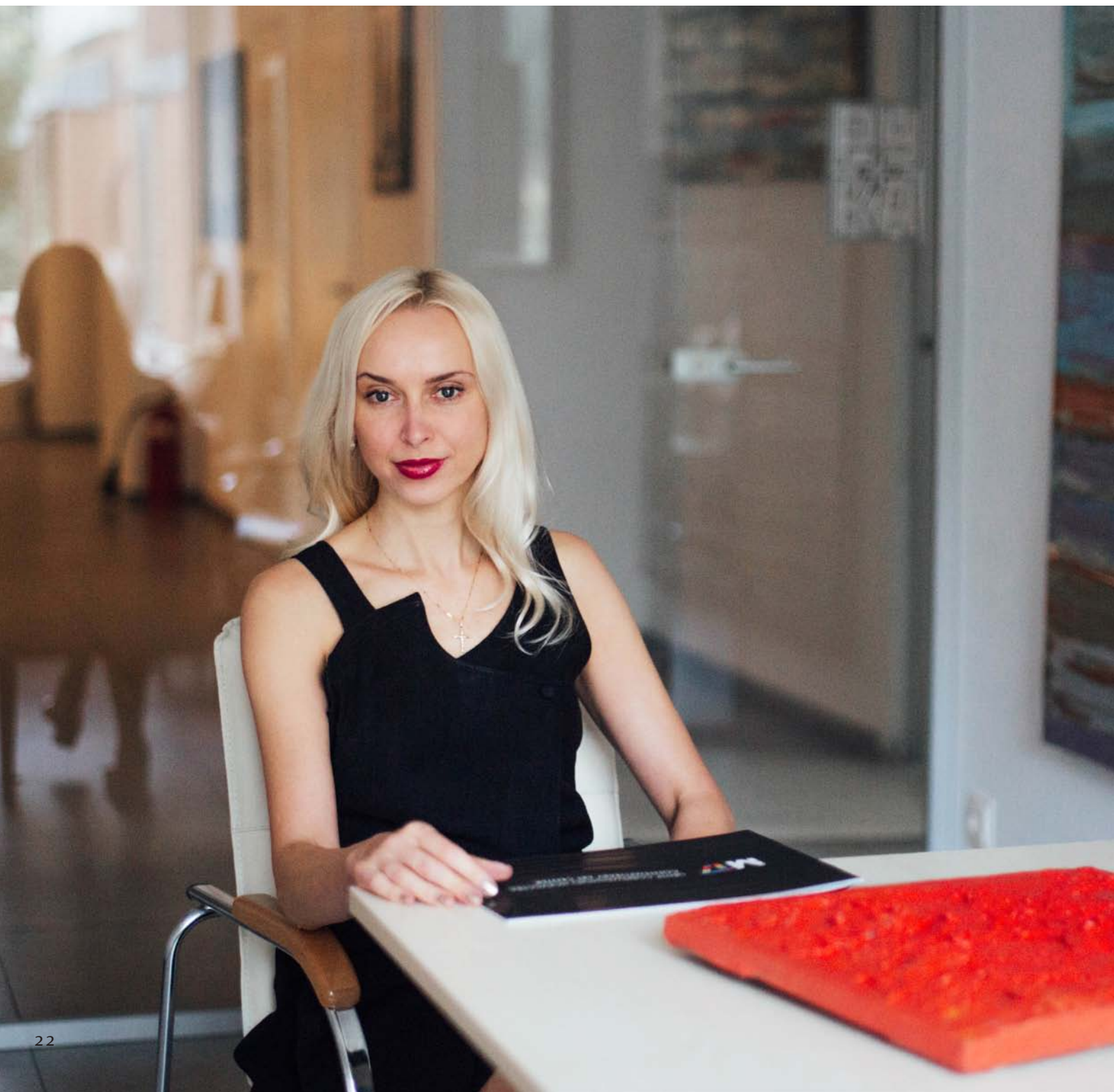
— Насправді ще в грудні 2018 року відкрилася виставка «Авангард. У пошуках четвертого виміру», яка і стала для мене першою значною подією на посаді директора. Незважаючи на те, що тема авангарду всім здається відомою та доступною, тільки-но починаєш з нею працювати, одразу розумієш, якого колосального обсягу знань вона потребує. Саме тому до реалізації проекту було залучено таких досвідчених кураторів, як Оксана Баршинова й Олена Боримська.

Форум став для мене кульмінацією та основною метою виставки. Важливо було запросити до Києва

міжнародних експертів, які активно займаються цією проблематикою, щоб вони розповіли про результати своїх досліджень, поділилися новими враженнями та відкриттями і, зрештою, поспілкувалися між собою. Ми маємо зустрічатися, щоб бодай на рівні професійної комунікації «зшивати» докупи карту українського авангарду.

— Чи мали ви досвід організації подібних заходів, адже такий форум, як «Нова генерація», вимагав і добре відпрацьованої комунікації, і великої бази контактів.

— Так, я мала досвід проведення виставок в ООН, співпрацювала з Міністерством закордонних справ,



— **The New Generation Forum must be special for you, as it is the first large-scale event organized by M17 under your directorship.**

— Actually, the exhibition “Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension” was opened back in December 2018, and it became the first significant event for me as the director. Despite the fact that the topic of the avant-garde may seem well-known and accessible for many, as soon as you start working on it, you understand that it requires a colossal amount of knowledge. That

is why we have invited such experienced curators as Oksana Barshynova and Olena Borymska to this project.

For me, the Forum became the pinnacle and the main goal of the exhibition. It was crucial to invite international experts who are actively engaged in this topic to Kyiv, so that they would discuss the results of their research, share new impressions and discoveries, and, finally, to talk to each other. We have to meet in order to stitch together the map of the Ukrainian avant-garde, at least on the level of professional communication.

— **Have you had experience of organizing similar events, as a forum like the New Generation would require both fine-tuned communication and a wide network of contacts?**

— Yes, I had the experience of organizing exhibitions at the UN. I had cooperated with the Ministry of Foreign Affairs, the Modern Art Research Institute, and the National Academy of Arts of Ukraine. The latter, by the way, hosted the Superhero exhibition with the participation of Mel Ramos, the last member of the generation of the most famous American masters of Pop art. We were the first to showcase his works in Ukraine. Unfortunately, the artist passed away this year. Among our remarkable projects I took part in as a curator or co-curator was “Israeli Contemporary Art,” where you could see extraordinary works that have been shown at prestigious international exhibitions.

I worked at M17 for three years before switching to the Modern Art Research Institute. During that time, we organized many interesting projects with the Center’s team. This includes one on the Italian Transavantgarde, which was curated by the legendary Achille Bonito Oliva, “The Beatles.”. The exhibition included a visit by Astrid Kirchherr, the author of the showcased photos, as well as an exhibition of Kenzō Takada’s artwork.

While I was working with it, I understood how important my first degree in business was for me. That is because all these projects didn’t only

require knowledge of the art material, but also fundraising, and responsibility to partners for my commitments. Also, a prerequisite for the success of any undertaking is mutual understanding and close cooperation with the curators, artists, and contractors. I also had to constantly make sure that everything was made on time and synchronously.

The exhibition “Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension” carries special significance for me, as it is the first event orchestrated during my directorship. At the same time, the Center underwent a global revamp, including the renovation of the premises, and the implementation of a new strategy. It wasn’t a coincidence that we started with such an explosive movement as the avant-garde. Everything we did seemed to be an incredible adventure. On the very eve of the Center’s opening we were finishing painting the walls and installing door handles, but we made it all work out well!

— **Tell me more about the changes inside M17.**

— Firstly, the organizational model of the Center was changed. We now have a Supervisory Board that includes representatives of business and cultural institutions, as well as an Expert Council. Prior to the planning of an exhibition or another large-scale project, we summon experts who have direct relevance to the topic and who are ready to work through all steps of the project implementation. The Expert Council for the project “Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension” includes our curators Oksana Barshynova and Olena Borymska, as well as Yuliya Lytvynets, Dmytro Horbachov, Eduary Dymshyts, James Butterwick, Kostyantyn Akinsha, Leonid Finberg, Oleksiy Beliusenko. Afterwards, the project was presented to the Supervisory Board, whose helped us in the implementation of our plans. M17’s committed partner is the National Union of Artists of Ukraine. We value our good relationship with this organization. We cooperate and consult with them.





Інститутом проблем сучасного мистецтва та Національною академією мистецтв України, де, до речі, проходила виставка «Супергерой» за участю Мела Рамоса — останнього з покоління найвідоміших американських майстрів поп-арту. Саме ми вперше показали його роботи в Україні. На жаль, цього року художник помер... Серед інших непересічних проєктів, у яких я виступала куратором або співкуратором, — «Ізраїльське сучасне мистецтво», де можна було побачити надзвичайні роботи, що демонструвалися на престижних міжнародних виставках.

У М17 я працювала три роки перед тим, як перейшла до Інституту проблем сучасного мистецтва. За той час разом з першою командою Центру ми підготували багато цікавих проєктів. Це, зокрема, «Італійський трансавангард», куратором якого був легендарний Акілле Боніто Оліва, «The Beatles» — з приїздом автора експонованих фотографій Астрід Кірхнер, виставка живопису Кензо Такади. У процесі роботи над ними я зрозуміла, наскільки важливою виявилася для мене перша — економічна — освіта. Адже всі ці проєкти вимагали не тільки знання мистецького матеріалу, але й пошуків фінансування, відповідальності перед партнерами за взяті на себе зобов'язання. Крім того, умовою успішного втілення будь-якого задуму є взаєморозуміння, тісна співпраця з кураторами, художниками, підрядниками... Потрібно було також постійно стежити, щоб усе відбувалося вчасно й синхронно.

Виставка «Авангард. У пошуках четвертого виміру» особлива для мене не тільки тому, що це перший захід за мого директорства. Паралельно з нею відбулося глобальне оновлення самого Центру, що включало і ремонт приміщення, і впровадження нової стратегії — ми не випадково почали з такого вибухового напрямку, як авангард. Та й усе, що робилося, іноді здавалося неймовірною пригодою. Ще вночі перед відкриттям Центру ми дофарбовували стіни й прикручували ручки, але нам усе вдалося!

— **Розкажіть детальніше про зміни «всередині» М17.**

— По-перше, змінилась організаційна модель Центру. Відтепер є Наглядова рада, до якої входять представники бізнесу й культурних інституцій, та Експертна рада. Перед тим, як планувати виставку чи інший масштабний захід, ми скликаємо експертів, що мають безпосереднє відношення до теми і готові працювати на всіх етапах втілення проєкту. Зокрема, до Експертної ради проєкту «Авангард. У пошуках четвертого виміру» ввійшли наші куратори Оксана Баршинова та Олена Боримська, а також Юлія Литвинець, Дмитро Горбачов, Едуард Димшиць, Джеймс Баттервік, Костянтин Акінша, Леонід Фінберг, Олексій Белюсенко. Після цього проєкт було представлено Наглядовій раді, члени якої допомагають у практичній реалізації наших планів. Постійним партнером М17 є також Національна спілка

*Мистецтвознавець, дослідник авангарду
Дмитро Горбачов і заступник директора
з наукової роботи Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України
Ірина Мелешкіна*

*Art critic, researcher of the avant-garde
Dmytro Horbachov, and the deputy research
director of the Ukrainian State Museum
of Theater, Music and Cinema Iryna Meleshkina*



*Наталія Шпитковська з
Natalya Shpytkovska with*



1917 - 1922
ХАРКІВЩИНА
KHARKIV REGION

1860 - 1919
1911 - 1914
1917 - 1924
1922
1919 - 1920 - 1919
1918
1917 - 1922
ВЕРМЕР, ДЕССАУ,
БЕРТІН
WEIMAR, DESSAU,
BERLIN

МОСКВА
MOSCOW

ПАРИЖ
PARIS

ХАРКІВ
KHARKIV

МЮХЕН, МУРНАУ
MÜNCHEN, MURNAU

ВЛАДИВОСТОК
VLADIVOSTOK

ВІТЕБСЬК
VITEBSK

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ,
ПЕТРОГРАД,
ПЕТИНГРАД
ST. PETERSBURG,
PETROGRAD,
LENINGRAD

НОВА СВІТ НАСЛІДСТВО ЄДИН
НОВИМ БЕЗПРЕДМЕТНИМ ЧИС
ЛЮМ У НАСЛІДСТВО СІЛЕННЯ
ПІСЛЯ ФОРМ ВІДПОВІДНО
ТА І ВСІ НАВІ ФОРМИ НАПРЯМ
НОВА ІЗВІСНОСТЬ РЕАЛІЗМ
СІМІ ІЗВІСНОСТЬ РЕАЛІЗМ
І В НАСІМ НАМА РЕАЛІЗМ ГІ
НОВА ВОДА, НОВА ФОРМА
ВОДА І ІЗВІСНОСТЬ
НОВА ФОРМА - СВІТ



ПАРКІНГ

ПАРКІНГ



У кожному
яскравому
і новому
художньо
му явищі
проблема,
різко
висунута
ним на
перший
план,
наскільки
важе за
собой
порушення
рівноваги
між
окремими
частиними
цілою в
мистецтві!





*Наталія Шпитковська з внучатою племінницею Казимира Малевича Івоюною Малевич
Nataliya Shpytkovska with Ivona Malevich, the great-niece of Kazimir Malevich*

художників України. Ми цінуємо хороші стосунки з цією організацією, співпрацюємо з нею, звертаємось за консультаціями.

— Якою бачить свою роботу оновлений Центр сучасного мистецтва?

— М17 — унікальний простір, де можна здійснювати будь-які проекти, однак усі ці роки потенціал Центру не використовувався на повну силу. У нас є все, щоб зробити його одним з найвпливовіших мистецьких майданчиків Києва й України. Це і є мета, яку ми окреслили для себе: створювати знакові проекти, здатні формувати новий образ нашої держави.

Пріоритетним напрямком роботи Центру є співробітництво з сучасними художниками. Наприклад, на виставці «Авангард. У пошуках четвертого виміру» поряд з творами початку ХХ століття були представлені дві сучасні роботи: скульптура Степана Ряченка та мурал Романа Чизенка. Потрібно бодай на візуальному рівні

фіксувати розвиток мистецької традиції, з'єднати сучасне українське мистецтво зі спадщиною митців-попередників.

Нам здається, що сьогодні найбільш «вдало» образ України презентує саме авангардне мистецтво. Василь Кандинський, Казимир Малевич, Олександр Архипенко відомі всьому світові, і в той же час їхні імена безпосередньо пов'язані з нашою країною. Нам дуже важливо це задекларувати. Молодому поколінню слід розповідати про такі речі мало не щодня, адже це потужний маркер національної самоідентифікації. У цьому і є основна роль культурного закладу — говорити людям про значення мистецтва їхньої батьківщини, визначати його місце на культурній мапі світу.

— Тобто музей або центр сучасного мистецтва — це така собі соціально-комунікаційна платформа, що згуртовує людей, об'єднаних спільними естетичними і громадянськими цінностями?

— Звісно, так. Але центри виконують ще й освітню функцію, допомагають людям розвиватися й розширювати горизонти. З цим пов'язаний ще один аспект експозиційної політики М17, який зазнав зміни: відтепер ми не ставимо комерційну вигоду на перше місце. Крім того, ми вирішили для себе, що якісні проекти мають передбачати тривалу підготовку. В умовах «спринтерства» неможливо зробити справді хорошу виставку, тому ми плануємо свої заходи за півроку, за рік.

— Очевидно, тут ідеться також про встановлення партнерських стосунків? Це не надто поширена для українських культурних установ практика — планувати на два, три, п'ять років наперед...

— А втім, це цілком наша історія, бо ми зацікавлені у створенні «складних» проектів — таких, що включають у себе не тільки виставку, а й освітню програму, дискусії. Ми дуже пишаємось тим, що нам вдалося зробити з «Авангарду» саме таку комплексну подію і зібрати разом таких авторитетних експертів з авангарду, як Мирослава Мудрак, Дмитро Горбачов, Віта Сусак, Жан-Клод Маркаде, Костянтин Акінша, Мирослав Шкандрій, Шенг Шейен, Крістіна Лоддер.

— Тобто сьогодні будь-який потужний мистецький проект не може обмежуватися лише виставкою?

— Так, оскільки просто виставка зараз уже нікого не зацікавить. Для нас очевидно й те, що втілення подібних проектів нерідко потребує застосування сучасних технологій. Приміром, у межах «Четвертого виміру» представлено велику відеоінсталяцію, створену Front Pictures. Вона приваблює широке коло глядачів, навіть не дуже близьких до мистецтва — вони приходять і з задоволенням проводять час в М17, поринаючи в інтерактивне мистецтво. Поступово у них формується інтерес до мистецтва взагалі, до самої теми і, зрештою, відбувається перехід на інший рівень засвоєння інформації. Це — одне з основних завдань, що стоїть перед

— **How does the updated Contemporary Art Center see its work?**

— M17 is a unique space where any kind of project can be made. However, during all these years, the Center's potential wasn't used to its full extent. We have everything to make it one of the most influential art platforms in Kyiv and Ukraine. This is the goal we have outlined for ourselves: to create new significant projects, which will be able to form the new image of our country.

The Center's priority is cooperation with contemporary artists. For example, the exhibition "Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension" will showcase two contemporary works: a sculpture by Stepan Ryabchenko and a mural by Roman Chyzenko, alongside works from the beginning of the twentieth century. We have to record the development of the art traditions, at least on the visual level, to connect contemporary Ukrainian art with the legacy left by the preceding artists.

We think that, today, avant-garde art is the best at representing the image of Ukraine. Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Alexander Archipenko are famous across the world. At the same time, their names are directly connected to our country. It is crucial for us to declare this. The young generation has to be told about this almost every day, as this is a powerful marker of national identity. This is the main role of a cultural institution, to tell people about the meaning of the art of their fatherland, to define its place on the cultural map of the world.

— **So, a museum or a contemporary art center is a kind of communication platform which rallies people united by common aesthetic and civic values?**

— Yes, of course. However, centers also perform an educational function. They help people develop themselves and widen their horizons. This is what another aspect of M17's updated expositional policy is connected to: we don't put commercial profits in the first place. Moreover, we have decided for ourselves that quality projects must include a prolonged preparation stage. It's impossible to make a really good exhibition while we are "sprinting", so we started planning our events half a year, a year in advance.

— **This is obviously also about establishing partnerships, isn't it? This is far from a widespread practice for Ukrainian cultural institutions, to plan for two, three, five years in advance...**

— This is precisely our story, because we are interested in creating complex projects, which, aside from an exhibition, also include an educational program, discussions. We are extremely proud that we managed to make the Avant-garde such a complex event and to gather such renowned avant-garde experts as Myroslava Mudrak, Dmytro Horbachov, Vita Susak, Jean-Claude Marcadé, Kostyantyn Akinsha, Myroslav Shkandriy, Sjeng Scheijen, Christina Lodder.

— **Do you mean that today, any powerful art project cannot limit itself with just an exhibition?**





Гість форуму «Нова генерація» – мер Києва Віталій Кличко
 Guest of the New Generation forum, mayor of Kyiv Vitali Klitschko

командою М17: популяризувати сучасне мистецтво, поєднуючи це з культурним освіченням якомога більшої кількості людей.

— **Можна провести паралель: культурна політика є фундаментом держави, а культура родини є фундаментом розвитку особистості. Сьогодні культура і мистецтво є важливими складовими іміджу будь-якої країни на світовій арені. І про це необхідно говорити.**

— Так, завдання перед нами стоять дуже серйозні та відповідальні. Коли я стала директором М17, то прагнула передусім відродити інтерес до нас. Тому сподіваюся, що з виставкою «Авангард. У пошуках четвертого виміру» розпочався новий етап у роботі М17, позначений об'єднанням і запрошенням до співробітництва професійної

спільноти. Ми плануємо і надалі використовувати формат міжнародного форуму, причому йдеться не тільки про «Нову генерацію», а й про наш проект, присвячений сучасній скульптурі, — «Реформуючи простір». Така форма мистецького заходу здається мені найпродуктивнішою в сучасних умовах. Успіх «Нової генерації» — переконливе підтвердження цього.

Я дивлюся на результати нашої роботи і не можу не радіти: підготовлено відеоцикл усіх лекцій та круглих столів, що відбулися під час форуму, змонтовано інтерв'ю з усіма експертами — і все це є у відкритому доступі на сайті М17. Тож, ці матеріали не зникнуть безслідно, а будуть осмислюватись, інтерпретуватись, впливати на українську гуманітаристику та мистецтвознавство. Про авангард саме так і потрібно говорити — заповнюючи весь

доступний інформаційний простір. Зважаючи на внесок України у розвиток цього напрямку, таких розмов за багато бути не може.

Росія, приміром, щороку влаштовує не менше двох закордонних виставок, присвячених «російському» авангарду. Чого варта лише ретроспектива Малевича в галереї «Тейт» 2014 року, про яку ми не раз згадували на круглих столах форуму. У нас, на жаль, поки немає подібних програм на державному рівні, як немає і послідовного захисту свого історичного права на спадок авангарду. Маю надію, що новостворені Український інститут та Український культурний фонд рано чи пізно визначать для себе авангард як один з основних каналів популяризації української культури.

Спілкувалася
ГАННА ШЕРМАН

— Yes, because a straightforward exhibition will not spark anyone’s interest. It’s also evident for us that the implementation of projects like this often requires the usage of modern technologies. For example, in the framework of the Fourth Dimension, we present a big video installation created by Front Pictures. It attracts a wide range of viewers, even those not very intimate with art. They come and enjoy their time at M17, immersing themselves in interactive art. Gradually, they develop an interest in art as a whole, to the topic itself. Finally, a shift to another level of acquiring information takes place. This is one of the main tasks of the M17 team, to popularize contemporary art, with a concurrent cultural education of as many people as possible.

— **We can draw a parallel: cultural policy is the foundation of the state, while family culture is the foundation of personal development. Today, culture and art are important parts of any country’s image on the international arena. This must be discussed.**

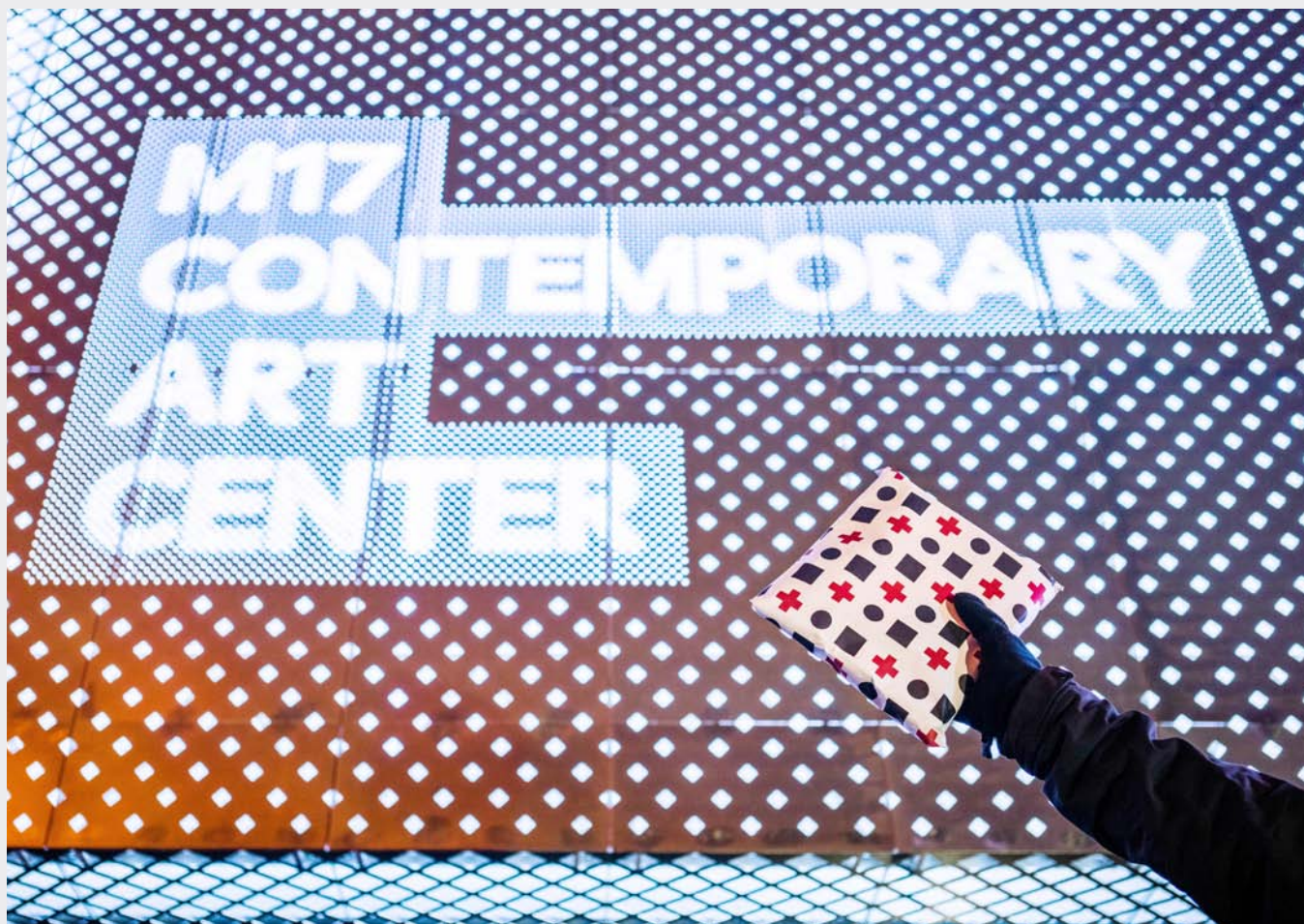
— Yes, we have incredibly serious and responsible tasks ahead of us. When I became the director of M17, I first and foremost wanted to renew the interest in us. That is why I hope that with the exhibition “Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension,” a new stage in M17’s work has begun, marked by the consolidation of the professional community, and an invitation to cooperate with us. We plan on continuing using the format of international forums, and I’m talking not just about the New Generation, but also about our

project dedicated to contemporary sculpture, Reforming Space. This style of art events seems to me to be the most productive under the present conditions. The success of the New Generation is convincing proof of this thesis.

I look at the results of our work and I cannot help but rejoice. We have prepared a video series of all lectures and roundtables that took place during the forum, we filmed interviews with all of the experts, and everything can be freely accessed on M17’s website. Thus, these materials won’t fall into oblivion, but rather be reflected upon, interpreted. Instead, they will influence Ukrainian humanities and art scholarship. This is precisely how the avant-garde has to be talked about, by filling all accessible informational space. Considering Ukraine’s contribution to the development of this movement, there can’t be too many discussions like this.

Russia, for example, holds at least two international exhibitions dedicated to the “Russian” avant-garde every year. Take Malevich’s retrospective in the Tate gallery in 2014, which we mentioned during the forum’s roundtables more than once. Unfortunately, as of today, we don’t have any similar programs on the state level, and neither do we have a comprehensive defense of our historical right to the legacy of the avant-garde. I hope that the newly-created Ukrainian Institute and the Ukrainian Cultural Foundation will, sooner or later, define the avant-garde for themselves as one of the main channels for the popularization of Ukrainian culture.

Interview by ANNA SHERMAN



З'явився новий вимір мислення

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД: ПЕРЕЗАВАНТАЖЕННЯ

Про задум, втілення та підсумки форуму «Нова генерація: художник і його покоління» — у розмові з засновницею Інституту Малевича, дослідницею українського мистецтва ХХ століття Тетяною Філевською.



UKRAINIAN AVANT-GARDE: REBOOT

A conversation with Tetyana Filevska,
the founder of the Institute of Malevich and researcher
of twentieth century Ukrainian art, about the recent forum
“New Generation: The artist and his Generation”.

К
а
з
и
м
и
р
М
а
л
е
в
и
ч

К
а
н
д
и
н
с
ь
к
и
й
В
а
с
и
л
ь

сі або в четвертему вимірі

Бачити в 4-му вимірі – це означає перенести погляд в умогляд



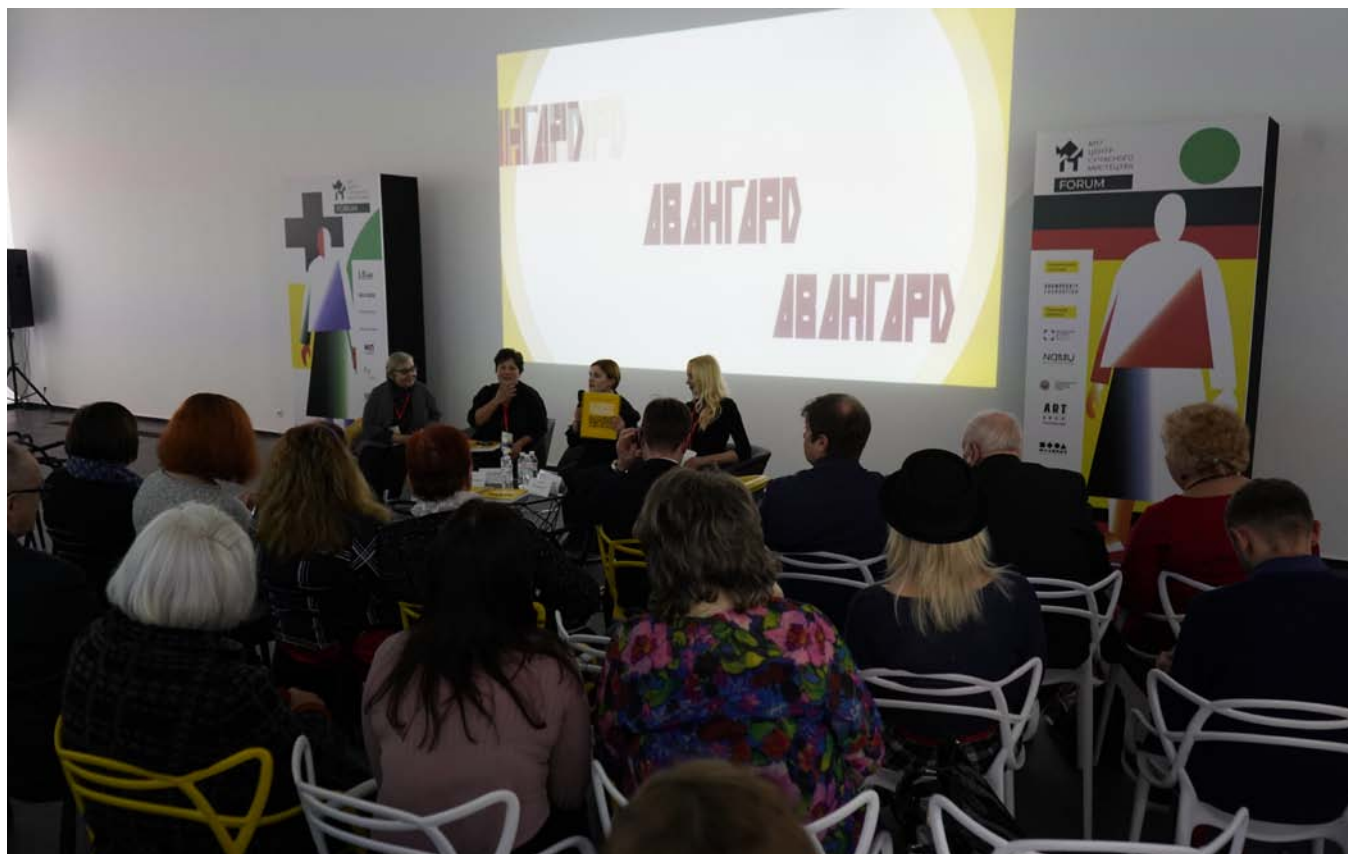


— «Нова генерація» фактично є вашим кураторським дітищем. Наскільки ви задоволені заходом, чи вдалося йому виправдати ваші сподівання?

— Сказати «задоволена» буде замало, адже реальність перевершила мої сподівання — я не чекала, що все пройде настільки успішно. Коли директорка М17 Наталія Шпитковська запропонувала мені підготувати наукову програму в рамках виставки до ювілею Казимира Малевича, виник задум зробити міжнародну подію, до якої б долучилося потужне академічне середовище. Це був величезний пласт роботи: належало продумати концепцію, визначити тематичні блоки, розписати програму, відібрати спікерів. І уявіть: абсолютно всі, кого ми запросили, погодилися і приїхали до Києва. Ті, хто має досвід організації подій такого формату, зрозуміють, наскільки подібна ситуація є рідкістю. Гадаю, що тут спрацювало ще й ім'я самого Малевича, бо все, що пов'язано з ним, має якусь містичну складову.

— Що б ви могли назвати культурологічними здобутками форуму?

— По-перше, тут зустрілися всі дослідники, яким, власне, і належить розробка поняття «український авангард» у світовому контексті: Мирослава Мудрак, Олег Ільницький, Мирослав Шкандрій, Дмитро Горбачов, Жан-Клод Маркаде. Крім того, «Нова генерація» зібрала представників міжнародних фондів та інституцій, так чи так пов'язаних з Україною. Це і Фонд Олександра



Презентація книги «Казимир Малевич. Київський аспект»
Presentation of the book Kazimir Malevich. Kyiv Aspect



*Засновниця Інституту Малевича Тетяна Філевська
 Founder of the Malevich Institute, Tetyana Filevska*

— **“New Generation” is actually your curator’s brainchild. How satisfied are you with the event? Did it justify your expectations?**

— To say “satisfied” is not enough, because the results exceeded my expectations — I did not expect that everything would be so successful. When the director of M17, Natalia Shpytkovska, invited me to prepare a program for the anniversary exhibition dedicated to Kazimir Malevich, there was a plan to make an international event with a strong showing from the academic community. It was a huge work. It was necessary to think the concept through, to define thematic blocks, to write a program, and select speakers. And imagine: absolutely everyone we invited agreed and came to Kyiv. Those with experience in organizing events of this format would understand how rare of a situation this is. I think that the Malevich’s name itself played a role here too because everything that is connected to him has some mystical element.

— **What could you call the cultural achievements of the forum?**

— First, all the researchers met here, who are important to the development of the concept of “Ukrainian avant-garde” within the global context: Myroslava Mudrak, Oleg Ilnitsky, Myroslav Shkandrij, Dmytro Gorbachov, Jean-Claude Marcade. In addition, “New Generation” gathered

representatives of international foundations and institutions which are connected with Ukraine in one way or another. These include the Alexander Archipenko Foundation, the Malevich Society in London, and the Khardzhiev Foundation. Among the guests were also representatives of the Stedelijk Museum in Amsterdam, one of the leading centers of contemporary art. One of the primary accomplishments of the forum, is that West European museum curators — members of the scientific program — will return home with the intention of revising the national identity of the artists whose works are stored in their collections. I think that many other projects and long-term relationships between Ukrainian and foreign cultural institutions will originate from this conference.

— **Within the forum there were presentations of a film about Malevich and the second book about the artist’s “Kyiv period.” What is difference between the collection Kazimir Malevich. Kyiv Aspect and the first book?**

— The first book, which contained previously unknown texts and documents related to the teaching of Malevich at the Kyiv National University of Culture and Arts, came out in 2016. It was called Kazimir Malevich. Kyiv period. 1928–1930. We wanted all these materials to be available so that they would be actively used by scientists, museum



Засновниця та директор видавництва «Родовід» Лідія Лихач
 Founder and CEO of the publishing house Rodovid, Lidiya Lykhach

Архипенка, і Товариство Малевича в Лондоні, і Фонд Харджиева. Були серед гостей і представники музею Стеделейк в Амстердамі, що входить до числа провідних осередків сучасного мистецтва.

Одним з найбільших досягнень форуму я вважаю те, що західноєвропейські музейні зберігачі – учасники наукової програми – повернуться додому з наміром переглянути національну ідентичність художників, роботи яких зберігаються в їхніх колекціях. Думаю, що з цієї конференції почнуться багато інших проектів і довготривалих стосунків між українськими та зарубіжними культурними закладами.

– У рамках форуму відбулися презентації фільму про Малевича та другої книги про «київський період» митця. Чим відрізняється збірка «Казимир Малевич. Київський аспект» від першої книги?

– Мабуть, слід нагадати, що перша книга, де були опубліковані невідомі раніше тексти та документи, пов'язані з викладанням Малевича у Київському художньому інституті, побачила світ 2016 року. Вона називалася «Казимир Малевич. Київський період, 1928–1930». Ми хотіли, щоб усі ці



37. Михайло Семка. Збірка Писемники Галицького Українці. Альбом портретів – [К.] ДВУ (1928)
 Mykhailo Semka, from the book *Writers of Soviet Ukraine: A Portrait Album* (Kyiv: DVU, 1928)



38. Обкладинка часопису «Нова генерація» (1928, № 3)
 Cover for journal *Nova generatsiia* (85, 1928)



39. Обкладинка часопису «Нова генерація» (1928, № 2)
 Cover for journal *Nova generatsiia* (82, 1928)



40. Анастас Петрицький. Спорт. Обкладинка часопису «Нова генерація» (1930, № 3)
 Anastas Petrytskyi. Sports, cover for journal *Nova generatsiia* (93, 1930)

Александрона, он переписывал слова из этих языков внутри русской речи в письменном виде.
 Вадим Мельодьевич Павловский, автор первой книги о своем отце Василии Кричевском, ревнивал наш с женой французский перевод статей Малевича с украинского и отметил, что украинский перевод с русского не подвержен редакции. Вот одно его общее замечание по этому поводу: «Текст Малевича производит впечатление переведенного русского и слабо проредактированного. Есть неудачные обороты и встречаются ошибки – не типографические, а явно авторские (или переводчика, что вероятнее)».¹

Наш эксперт по украинскому языку, искусству и культуре в другом письме пишет по поводу двух статей – «Просторовий кубізм» и «Лево, Гріс, Ербен, Метцінгер» («Нова генерація», 1929, № 4 и 5): «Эти статьи производят впечатление недостаточно отредактированной записи лекций, читанных Малевичем где-нибудь студентам. Чувствуется этот недостаток не только в украинском, часто неуклюжем, тексте; видно, что и русский оригинал нуждался в отделе и обработке. Очень жаль!»²

Мы знаем, что русская речь Малевича хаотична, не отредактирована, испещрена синтаксическими ошибками, снабжена капризной пунктуацией. Я здесь приведу воспоминания Харджиева о высказывании самого художника:

«— Я не люблю переделывать или повторять уже написанное, — прибавил он. — Случай! Пишу другое. Но я плохо пишу. Никогда не научусь...»³

Такая самоценка сейчас может вызвать улыбку, но она не случайна. Энергичность его «тяжелого слова» ценится немногие. Даже один из ближайших последователей Малевича, Эль Лисицкий, переводивший на немецкий язык его статьи, считал, что у него «грамматика совершенно наизуот». Между тем, Малевич обладал удивительной способностью фиксировать процесс живой мысли. Он писал с необычайной быстротой и почти без помарок».⁴

Два комментария к этой цитате.

1. Малевич также писал жене Гершензона Марии Борисовне: «Жаль, что я не писатель, смог бы описать Вам Витебск и его окрестности» (28 декабря 1919 года) — и далее следует целая словесная картина, живая, колоритная, с обильным его украинским юмором. Самому Мислану Осиповичу Гершензону он отвечал о пунктирах его прозы: «Правда, я неграмотен, это верно, но нельзя сказать, чтобы грамматика была всем, или если бы я знал грамматику, то поумней бы или был бы цельнее» (24 ноября 1920 года).

А еще о том, что тот же Гершензон якобы сказал, что он «написал»: «Я теперь за палуся иду [...] Мне динили со своей литературно, советую учиться писать или чтобы порвалить рукопись, но я не выдержал и сказал, что дуракми не даю исправлять» (15 октября 1921 года).⁵

2. Художник Николай Ситов об авторстве: В 2 с. — М., 19, 1971 — 1.1. — С. 108.

3. ИАВизар. Т.Н. Мельодьев ред. Малевич о себе. Справочники и Малежики (Москва: РА, 2004), 120–121, 121–122, 122–123.

4. Художник Николай Ситов об авторстве: В 2 с. — М., 19, 1971 — 1.1. — С. 108.

5. ИАВизар. Т.Н. Мельодьев ред. Малевич о себе. Справочники и Малежики (Москва: РА, 2004), 120–121, 121–122, 122–123.

words from these languages, just like his mother Ludvika Aleksandrova did. When Vadim Mefodyevich Pavlovsky, the author of the first book on his stepfather Vasily Krichevsky, revised the French translation of Malevich's articles that I and Valentine Marcadé did from the Ukrainian, he noted that the Ukrainian translation from Russian was not edited and remarked: "Malevich's text leaves the impression of one translated from Russian and poorly edited. There are clumsy turns and mistakes—not typographical, but authorial (or of the translator, which is more likely)." He mentions two more articles: "Spatial Cubism" (Prostorovy kubizm) and "Léger, Gris, Erben, Metzinger" (Nova Heneratsiia, 1919, no. 4 and 5). "These articles leave an impression of an insufficiently edited recording of lectures Malevich delivered somewhere to the students. One can see this defect not just in the Ukrainian, sometimes clumsy, text; clearly, the Russian original needed finishing and processing. Too bad!"

We know that Malevich's Russian is chaotic, unredacted, speckled with syntax errors, and fitted with whimsical punctuation. Kharchivnyev recalls the following about the artist's statements:

— I don't like to re-do or repeat what's already been written,—he adds.—Boring! I write something different. But I write badly. I can't seem to learn...

2. Letter from V.M. Pavlovsky to Valentina Marcadé and Jean-Claude Marcadé of September 20, 1983. Personal archive of Jean-Claude Marcadé.

3. Letter of V.M. Pavlovsky to Jean-Claude Marcadé of September 19, 1984. Personal archive of Jean-Claude Marcadé.

Such sense of self-worth may now make you smile, but it's not accidental. Only a few appreciated the energy of his "complicated style." Even one of Malevich's closest followers, El Lisitzky, who translated his articles into German, believed that his "grammar is completely inside out." Meanwhile, Malevich had an amazing ability to capture the process of a living thought. He wrote with extraordinary speed and almost without any blots.⁴

Malevich wrote to Gershenzon's wife Mariya Borisovna on December 28, 1919, "It's a pity I'm not a writer, otherwise I would describe Vitebsk and its hunters to you." This was followed by a verbal image, lively, colorful, with his usual Ukrainian humor. To Mikhail Ouspovitch Gershenzon himself he responded about the detractors of his prose: "It's true, I'm illiterate, this is right, but you can't say grammar is everything, or that if I knew grammar, I'd be smarter or would be whole" (November 24, 1920). This was Malevich's response to Gershenzon allegedly calling him a Pagan, "people are calling me a Pagan... I... I'm sick of this self-conscious writing, they tell me to learn to write or to have the manuscript corrected, but I couldn't stand it and said that I won't let fools correct it" (October 15, 1921).⁵ Note that Bakhtin was also one of the admirers of Malevich's philosophical insights.

4. Nikolai Kharchivnyev. *Staf' shi avtorstva* = 2 tomiki (Moscow: RA, 1997) vol. 1, 109.

5. IAVizaz. T.N. Melyodiev red. *Malyevich o sebe. Spravochniki i Malyeviki* (Moscow: RA, 2004), 120–121, 121–122, 122–123.

workers, foundations, and cultural centers that are engaged in the study and popularization of the art of the twentieth century, particularly the avant-garde. The new book is a more than 300-page collection of academic articles written by researchers from several countries. This edition included 18 texts on various aspects of Malevich's connection with Kyiv and Ukraine. Part of the material was prepared for the conference in 2016 but there are also those written later, on our request.

The figure of Malevich was researched in the book in various aspects: his relationship with other artists of that time, a comparative description of his style, analyses of little-known manuscripts or published texts not sufficiently studied before. For example, Jean-Claude Marcade reviewed his article from the archive of Marjan Kropiwnicki, a teacher and assistant from a Research Cabinet created by Malevich where he "treated students from realism and color terror." From these small elements, we build up a more full historical image of the artist, not only the Kyiv period. The next step should be a few more academic discussions, conferences and forums; This level of the plan includes a large monograph dedicated to the Kyiv period. I strongly hope that I will have enough strength for all this.



113. Військ.
Експозиція «Кітлет Ігор»
Олександр Бородин
Художник —
Анатолій Петрович
Ревенко / Бальнеолог —
Микола Фореґгер
Державна опера,
Харків, 1929



114. Кітлет Ігор.
Експозиція «Кітлет Ігор»
Олександр Бородин
Художник —
Анатолій Петрович
Ревенко / Бальнеолог —
Микола Фореґгер
Державна опера,
Харків, 1929



115. Футболіст.
Експозиція «Футболіст»
Віктор Орманський
Художник —
Анатолій Петрович
Ревенко / Бальнеолог —
Микола Фореґгер
Державна опера,
Харків, 1930



116. Мінат.
Експозиція «Мінат»
Юліан Словачко
Художник —
Вадим Меллер
Ревенко —
Кость Баранський
Театр ім. Тараса Шевченка,
Київ, 1921



лінійно-циркульним рухом. Щоправда, в костюмі Офіцера є ще викрадені червоні, тут — кольору крові.

У тандемі самих кольорів і тандемі стилів: Меллер зробив і афішу до цієї вистави.

У декоративній виставі «Мікадо»²⁵ простоту її геометричність японської архітектури Меллер порівнював з позицій «простого, як м'ячанин» супрематизму (вистава Мавковського). Обладуни Самурая не на жарт зарозуміли, бо «обладуни» чорними квадратами і колами.

У межах «міських» чорно-білих гам не втримався ні сам Малевич, ні Меллер. Барвисте сім'яне начало взяло своє.


Кольоровий ескіз Негра-кухара із вкриттям театрального ревію «Алею на вулиці 477»²⁶ мене збентежив дитячою рукою, нагадує дядьків — дорослу гру в дитинстві.²⁷ Лесь Курбас виконав свій тодішній метод як експресивний реалізм. І його соратник Вадим Меллер рухався в тому самому напрямку.

Видатним адомтом Малевича був сценарій Олександр Хвостенко-Хвостов, який разом з Анатолієм Петровичем реформували оперну сцену: у його новаторському оформленні було поставлено опери «Намісто мідоніни» Ермано Вольф-Феррарі (1925), «Севільський циркульник» Джозуе Россіні (1925), «Любов до трьох помаранчів»


25 Дім. Веселівська. Тамта, Українська театральна режисура першої третини XX століття на зразку мистецтва виступаючої // Там само. — С. 18.

26 Дім. Руденко. Тетяна Вадим Меллер — мистецтво самонавчання // Там само. — С. 65, 66.


117. Офіцер.
Експозиція «Газ»
Георгій Кайзер
Художник —
Вадим Меллер
Ревенко —
Лесь Курбас
Мистецтвені об'єднання
«Березина»,
Київ, 1923




118. Кавалієр.
Експозиція «Газ»
Георгій Кайзер
Художник —
Вадим Меллер
Ревенко —
Лесь Курбас
Мистецтвені об'єднання
«Березина»,
Київ, 1923



119. Кавалієр.
Експозиція «Газ»
Георгій Кайзер
Художник —
Вадим Меллер
Ревенко —
Лесь Курбас
Мистецтвені об'єднання
«Березина»,
Київ, 1923



120. Афіша.
«Газ»
Георгій Кайзер
Художник —
Вадим Меллер
Ревенко —
Лесь Курбас
Мистецтвені об'єднання
«Березина»,
Київ, 1923



household clothing, testing harmony with geometry, so to speak.

Kurbas and Meller decorated Gas mostly in black and white.²⁸ This is fully consistent with Malevich's statement that urban art is going to work with black and white colors. Characters are drawn with a soulless linear-circular motion. However, there is a splash of red in the Officer's costume, the color of blood in this particular instance.

Meller made the poster for this play in the same colors and style.

In his scenery for Mikado,²⁹ Meller interpreted the simplicity and geometry of Japanese architecture from the standpoint of Suprematism (Mayakovsky at one point described Suprematism "as simple as mowing"). The Samurai's armor looks seriously threatening, as it is "bedangled" with black squares and circles.

Neither Malevich himself, nor Meller could contain themselves within the black and white. The rural color took over.

The colorful sketch of the African chef from the revue Hello on Wavelength 477, as if drawn by a child, resembles Dadaism—adults playing childhood.³⁰ Les Kurbas defined

28 Hanna Veselivska, "Ukrainian theatrical re-direction of the first third of the century," Ibid., 18.

29 Tetiana Rudenko, "Vadym Meller — mистецтво самонавчання," Ibid., 65, 66.

FRESH
PRODUCTION
GROUP

представляє

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ

МАЛЕВИЧ

народжений
в Україні

Автор ідей - Ольга Захарова, автор сценарію - Ігор Малахов, режисер - Володимир Луцький, Ігор Малахов, креативний продюсер - Тетяна Філевська, продюсери - Юлія Чернявська, Олег Щербина, Ольга Захарова, Євген Захаров, Андреа Маньяні, Джанпаоло Сміралья, Стефано Бассо, Кіара Барбо

M17
CONTEMPORARY
ART
CENTER



ДЕРЖАВНЕ АГЕНТСТВО
УКРАЇНИ З ПИТАНЬ КІНО

FRESH
PRODUCTION
GROUP





Тетяна Філевська та продюсер Fresh Production Юлія Чернявська
Tetyana Filevska with the producer at Fresh Production Yuliya Cherniavska

— **If the book is primarily intended to be read by professionals, the film about Malevich is addressed to a wider audience. What tasks did you set for yourself while creating it?**

— Of course, the film is a fulfillment of a certain social need. First of all, it reveals the connection between Malevich and Ukraine — from the moment of his birth until the end of his work at the Kyiv National University of Culture and Arts in the early 1930's. That was the main theme of the film. At the “middle ground” we wanted to show something little-known, exclusive, that would attract the interest of not only Ukrainian viewers, but also of people around the world. I drew the attention of the producers to the works of Malevich because he is known as an artist, theorist, and teacher. However, few people heard about this page of the artist's work. Even though a special study by Margarita Tupitsyn Malevich and Cinema

came out in 2002. It seemed to me that it was possible and necessary to utilize it, and I proposed to build a narrative around Malevich's relationship to his suprematist film and the attempts to implement this idea by the German avant-garde director, Hans Richter. We tried to reconstruct the film on the found materials, and we succeeded.

— **Are there suggestions for distribution?**

— In Ukraine, it took place in March, but from time to time the film is shown in various institutions. It has also been shown in Warsaw, where part of the shooting took place. Premiere shows, participation in festivals and special programs in Canada and the United States are already scheduled. We are still running negotiations with several countries.

— **How do you see the prospects of “Ukrainian avant-garde” and**

“Ukrainian Malevich” as national artistic brands?

— Here everything depends entirely on our internal activity. By the word “our” I first of all mean the Ukrainian artistic and scientific community. From working with archives, from finding new materials and exploring private collections it depends on what the “avant-garde map” will be. Although there are specialists who have been doing this since the 1970s, this “map” is still far from completion. We must take advantage of the current wave of interest in the art of the 1920s and 1930s to gradually fill the blank spots and thereby attract the attention of the international community to the Ukrainian dimension of the avant-garde. To present ourselves to the world is our job. And there is really something worth presenting.

Interview by
ANNA SHERMAN

матеріали опинилися у полі зору дослідників, щоб ними активно користувалися науковці, музейники, співробітники фондів і культурних центрів, які займаються вивченням і популяризацією мистецтва ХХ століття, зокрема авангарду. Нова книга — це більш ніж 300-сторінкова збірка академічних статей, написаних дослідниками з кількох країн. До цього видання ввійшло 18 текстів про різні аспекти зв'язку Малевича з Києвом і Україною. Частина матеріалів було підготовано ще для конференції 2016 року, однак є й такі, що написані пізніше на наше прохання.

Постать Малевича досліджено в книзі у різних аспектах: розглянуто його взаємини з іншими митцями того часу, зроблено порівняльну характеристику його стилю, проаналізовано маловідомі рукописи або недостатньо вивчені опубліковані тексти митця. Наприклад, Жан-Клод Маркаде проаналізував його статтю з архіву Мар'яна Кропивницького — викладача та асистента створеного Малевичем Дослідчого кабінету, де він «ліктував студентів від реалізму та кольоростраху». От з таких маленьких камінців поступово вибудовується не лише київський період художника, але і його новий історичний образ. Наступним етапом мають стати ще кілька академічних обговорень, конференцій та форумів; до того ж, на рівні задуму існує велика монографія, присвячена саме київському періоду. Я дуже сподіваюся, що в мене вистачить на все це сил.

— Якщо книга в першу чергу розрахована на фахівців, то фільм про Малевича адресований широкій аудиторії. Які завдання ви ставили перед собою, створюючи його?

— Безумовно, фільм завжди є виконанням певного соціального замовлення. Передусім він розкриває зв'язок Малевича з Україною — від моменту його народження і до завершення роботи в Київському художньому інституті на початку 1930-х. Саме це стало основною темою кінострічки. «Другим планом» ми хотіли показати щось маловідоме, ексклюзивне — таке, що викликало б інтерес

не тільки українського глядача, а й по всьому світу. Я привернула увагу продюсерів до діяльності Малевича у кіно, адже його знають як художника, теоретика і педагога, а про цю сторінку творчості митця мало хто чув. Навіть незважаючи на те, що 2002 року вийшло спеціальне дослідження Маргарити Тупициної «Малевич і кіно». Мені здалося, що цим можна і потрібно скористатися, і я запропонувала побудувати інтригу навколо сценарію Малевича до його супрематичного фільму і спроби втілення цього сценарію німецьким режисером-авангардистом Хансом Ріхтером. Ми прагнули реконструювати фільм за знайденими матеріалами, і нам це вдалося.

— Є пропозиції щодо прокату?

— В Україні він відбувся у березні, але час від часу фільм показують у різних інституціях. Демонструвався він і у Варшаві, де проходила частина зйомок. Уже заплановані прем'єрні покази, участь у фестивалях і спеціальних програмах у Канаді та США. Ще з кількома країнами ведуться переговори.

— Якими ви бачите перспективи «українського авангарду» і «українського Малевича» як національних мистецьких брендів?

— Тут усе цілком і повністю залежить від нашої внутрішньої активності. Під словом «нашої» я насамперед говорю про українське мистецьке та наукове середовище. Від роботи з архівами, від пошуку нових матеріалів і дослідження приватних колекцій залежить, якою буде «мапа авангарду». І хоча є фахівці, котрі займалися цим ще з 1970-х років, ця «мапа» й до сьогодні залишається далеко не повною. Ми маємо скористатися сьогоднішньою хвилиною інтересу до мистецтва 1920–1930-х років, аби поступово заповнити білі плями і цим самим привернути увагу міжнародної спільноти до українського виміру авангарду. Презентувати себе світові — наша робота. А презентувати і справді є що.

Спількувалася
ГАННА ШЕРМАН

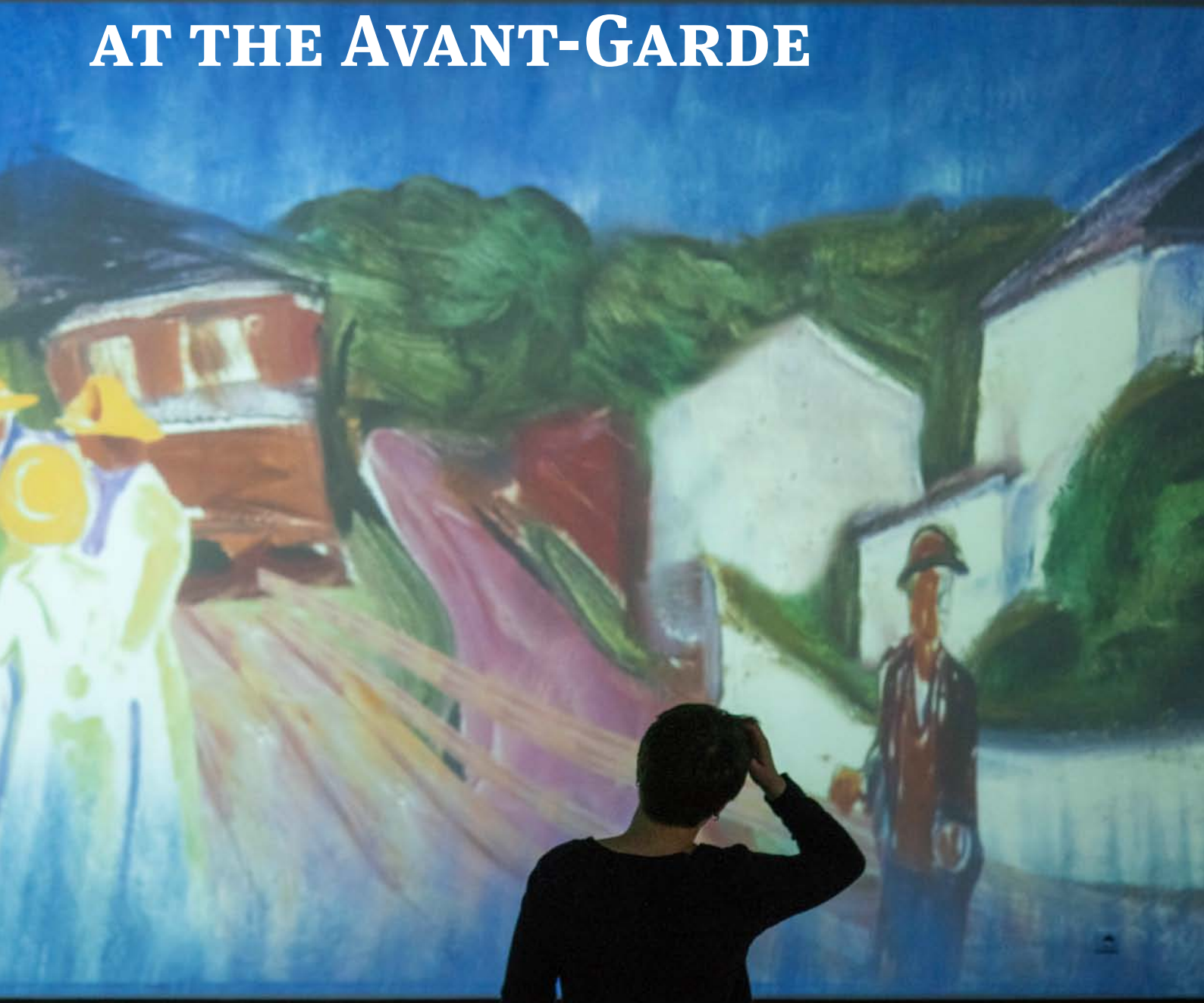




НОВИЙ ПОГЛЯД НА АВАНГАРД



A FRESH LOOK AT THE AVANT-GARDE



Куратори виставки «Авангард: у пошуках четвертого виміру», лектори-мистецтвознавці Оксана Баршинова та Олена Боримська розповідають про концепцію експозиції і про те, яку роль відіграли екскурсії та лекційні програми у розумінні авангардного мистецтва.



— Почнімо з того, що кураторами виставки стали саме ви — досвідчені музейники, представниці двох провідних вітчизняних культурних інституцій — Національного художнього музею України та Національного музею «Київська картинна галерея». Як ви сприйняли пропозицію М17 та яку мету ставили, розробляючи концепцію виставки?

О. Баршинова: Для нашого музею, звідки походить лєвова частка представлених в експозиції робіт, це була прекрасна нагода показати авангардні твори в новому контексті на новому майданчику. Зважаючи на те, що кількість творів художників-авангардистів дуже невелика і їх усі добре знають, ми з Оленою не намагалися робити якийсь приголомшливі відкриття, а вирішили знайти незвичний ракурс погляду на них, а саме — показати крізь мапу авангарду. Тобто не так український авангард, як український погляд на авангард, визначення місця України в цьому русі.

О Боримська: Оригінальність експозиційного рішення й добору матеріалу полягає саме у мапі українського авангарду, у показі формування ідейної території та поширення новаторських ідей через їх носіїв у різних точках світу. Саму мапу було розміщено на підлозі, її розшифровка у вигляді подій та персоналій — на спеціальній стіні-трансформері, а власне автентичні твори — на стінах і в центрі залу на підставках. Таким чином ми наситили виставку не тільки оригіналами, а й супровідними матеріалами. При цьому нам не хотілося переобтяжувати її інформацією, тому слід було знайти оптимальний баланс. У результаті було зроблено короткі анотації — одна загальна, дві у залах і декілька цитат.

Curators of the “Avant-Garde: In Search of the Fourth Dimension” exhibition, lecturers and art critics Oksana Barshynova and Olena Borymska talk about the concept of the display and the role played by excursions and lecture programs in the understanding of avant-garde art.

— Let’s start with the fact that it were you who became the curators of the exhibition, experienced museum workers, representatives of two leading cultural institutions of the country, the National Art Museum of Ukraine and the National Museum “Kyiv Art Gallery”. What did you think of the M17’s proposal and what goal did you pursue during the development of the exhibition’s concept?

O. Barshynova: For our museum, which is the source of the lion’s share of the displayed works, it was a great opportunity to show avant-garde artwork in a new context and on a new platform. Given that the number of works by avant-garde artists is very small and well-known, I and Olena did not try to make some groundbreaking discoveries, instead deciding to look for an unusual perspective on them, namely, to show them through the map of the avant-garde. This way, it wasn’t that much about the Ukrainian avant-garde as about the Ukrainian view of the avant-garde, determining the place of Ukraine in this art movement.

O. Borymska: The originality of the display decision and the selection of material lies precisely in the map of the Ukrainian avant-garde, in showing the formation of the ideological territory and the spread of innovative ideas via their proponents to different parts of the world. The map itself was



placed on the floor, while its legend containing events and personalities was on a special transforming wall, and the actual authentic works were hung on the walls and on supports in the center of the hall. This way, we managed to fill the exhibition not only with original artwork but also with accompanying materials. At the same time, we did not want to oversaturate it with information, so it was

necessary to find the optimal balance. Thus, we settled on brief annotations: a general one, two in the halls, and a few quotes.

There was a lot of material and we had to constantly set ourselves certain limits. I think that this was the right decision because I have often seen how long explications are perceived (or rather, are not perceived) by the visitors. Catalogs



Жінка з чорним капелюхом



and booklets exist for this purpose, in my opinion. But it was impossible to give up quotes because they give an idea of the avant-garde artists' new ways of thinking, realized in even that small number of works that we, along with members of the expert council, have selected for the exhibition.

Since the overall display solution corresponded to the avant-garde practice, we divided the 1910s and 1920s. It suited the renovated space of the M17 well: the “high avant-garde” of the 1910s was exhibited in the large hall, and the other one housed smaller works, Constructivist, often in sketches.

O. Barshynova: Considering that the specifics of the avant-garde of the 1920s in Ukraine were most prominent in theater and decorative art, we presented works by artists who in fact were co-authors of prominent reformer directors. Plus posters to the performances of Les Kurbas, movie posters, and printed issues...

As for the first hall, the center of our concept was people as carriers of an idea. Actually, the legend of the map focused more on the names that are repeated in different centers. This way we managed to visualize how it all moves through people.

O. Borymska: We did not set ourselves the task of showing a wide cross-section of the avant-garde and organizing a “review” of everything contained in private collections and museums. It was much more important to visualize a number of fundamental ideas, and the first one being that the founders of the avant-garde were Ukrainians, Jews,

Russians, Poles. Accordingly, we did not limit the space of the Ukrainian avant-garde to the territory of present-day Ukraine, because this space was much wider and it was precisely the wide borders that created the necessary conditions for the avant-garde artists' creativity.

O. Barshynova: We also tried to show how innovative ideas migrated not just between different territories, from one center to another, but also from person to person. This gave birth to parallel topics, such as the relationships between a teacher and a student or inside a certain artistic circle... Another important step was to include in the story of the Ukrainian avant-garde of the Galicia region.

O. Borymska: Basically, all this was done for the first time and was a part of the task of providing our map with a legend.

— **Did you create the map for the exhibition?**

O. Barshynova: Yes, it was based on existing materials. And it was implemented along with the display by Oleksandr Burlaka, a famous painter, architect, and a very good organizer of exhibitions.

O. Borymska: Even before that, Oksana and I developed the logic of the exhibition's structure, but for the final result we owe greatly to an artist and architect who understood us without words and managed to optimize the whole process. For us, it was in all respects a rewarding experience, since we constantly had to solve problems. For example, we had to draft a very precise and comprehensive text bearing in mind the size of oracal letters and the surface they were



Матеріалу було досить багато, і нам весь час доводилось обмежувати себе. Гадаю, то було правильне рішення, бо я не раз бачила, як сприймаються — точніше, *не* сприймаються — відвідувачами довгі експлікації. Для таких речей, на мій погляд, існують каталоги та буклети. А от відмовитися від цитат було абсолютно неможливо, тому що вони дають уявлення про нове мислення авангардистів, втілене навіть у тій невеликій кількості творів, які ми разом з членами експертної ради відібрали для виставки.

Оскільки загальне експозиційне рішення відповідало практиці авангарду, ми розділили 1910-ті й 1920-ті роки. В оновленому просторі М17 це виглядало дуже добре: «високий авангард» 10-х років ми вивели до великого залу, а в другому розташували роботи меншого формату — конструктивістські, часто ескізного характеру.

О. Баршинова: Зважаючи на те, що специфіка авангарду 20-х років в Україні найцікавіше виявилася у театральньо-декораційному мистецтві, ми представили твори художників, які фактично були співавторами видатних режисерів-реформаторів. Плюс афіші до вистав Леся Курбаса, кіноплакати й друковані видання...

Щодо першого залу, то центром нашої концепції були люди як носії ідеї. Власне, розшифровка мапи більшою мірою зосереджена саме на іменах, які повторюються в різних центрах. Тобто було видно, як усе це рухається через людей.

О. Боримська: Ми не мали на меті показати найширший зріз авангарду та влаштувати «огляд» усього того, що є у приватних колекціях і музеях. Значно важливіше біло візуалізувати ряд принципових ідей, і перша з них та, що творцями авангарду були українці, євреї, росіяни, поляки. Ми не обмежували простір українського авангарду територією нинішньої України, тому що цей простір був значно ширший, і от якраз широкі межі створювали необхідні умови для пошуків авангардистів.

О. Баршинова: А ще ми намагалися показати, як новаторські ідеї мігрували не тільки між різними територіями — від центру до центру, а й від людини до людини. І тут виникали такі паралельні теми, як учитель — учень, або певне мистецьке коло... Ще одним важливим кроком було включення Галичини в розповідь про український авангард.

О. Боримська: Практично це було зроблено вперше і входило до завдання розшифровки нашої мапи.

— А сама мапа була створена вами безпосередньо для виставки?

О. Баршинова: Так, ми склали її на основі існуючих матеріалів. А реалізував її, як і саму експозицію, Олександр Бурлака — відомий художник, архітектор і дуже добрий експозиціонер.

О. Боримська: Ще раніше ми з Оксаною продумали логіку побудови експозиції, але у тому, як це було зроблено, безумовно, величезна заслуга



Compositional Circle
1930
Oil on canvas
100 x 100 cm
Museum of Modern Art
New York, NY





Национальный музей



ABAHIA

Сонце

ХАРКІВЩИНА
KHARKIV REGION

1909 - 1911
1911 - 1914
1911
1914 (1918) - 1919

ВЕЙМАР, ДЕССАУ,
БЕРЛІН
WEIMAR, DESSAU,
BERLIN

1919 - 1920

ПАРИЖ
PARIS

МОСКВА
MOSCOW

МЮНХЕН, МУРНІЦ,
МІЯНІЦ
MUNICH, MURNICH,
MIYANICH

ВЛАДИВОСТОК
VLADIVOSTOK

ВІТЕБСЬ
VITEBSK

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
PETERSBURG

НОУ СІМ МІСТАМИВ СІМ
НОВИХ ВЕЗПІДМІТЛИХ ЧИС
ТАХ І РЕЗУЛЬТАТІВ СІПРЕМ
ПІЛІЦЬ ФОРМУ ВІДЧУТИ ЖИТТЯ
ВІД ВСІХ ЖИВІ ФОРМУ ЖИТТЯ.
НОВИХ ЖИВІ ФОРМУ ЖИТТЯ
СІМ ЖИВІ ФОРМУ ЖИТТЯ
І ЖИВІ ФОРМУ ЖИТТЯ
НОВИХ ЖИВІ ФОРМУ ЖИТТЯ
І ЖИВІ ФОРМУ ЖИТТЯ
НОВИХ ЖИВІ ФОРМУ ЖИТТЯ
І ЖИВІ ФОРМУ ЖИТТЯ



ЛЬВІВ
LVIV

ОД

going to be glued on. Or to come up with an idea of how to place the smaller works in the tall and spacious premises of the M17 so that they wouldn't become "lost". At first, we wanted to modify the color of some of the walls, but later we came up with a different solution: we hung the works in a sinusoidal shape, thus "mitigating" the height. A gray background was used for places where quotes and the map were placed.

In general, the display was made skillfully. Its centerpiece was the authentic works, which diverged into two branches, "sleeves". The first is a digital installation, which allowed us to clearly demonstrate what problems the avant-garde artists tackled, and how they solved them. Thanks to the technical capabilities of the 21st century, we were able to visualize all this for the viewer, to present it dynamically, in motion.

— **Who made this video installation?**

O. Barshynova: Front Pictures, it's their product. You can go to the company website and see how they work. By the way, they were the ones who did the stage graphics for Eurovision 2016.

O. Borymska: So, while one "sleeve" takes us to the first decades of the twentieth century when the authentic works were created, the other directs us to Roman Chyzenko's mural, which the author himself called a map. Roman was saying all the time: "Give me the material, and I will make a map!" Oksana and I offered him to use our schemes, but

when we saw the first fragments of the mural, we realized that this was unnecessary, since the artist operated with his own ideas about the avant-garde anyway. He passed all the material through himself and created a composition that was perceived as a continuation of the exhibition. Thus, one "sleeve" provided us with a digital solution of the 21st century, and the second one demonstrated a manual solution, and a very complex one at that, due to the specifics of this type of visual art. Considering that it was in December, it was quite a challenge for the artist. But this made the exhibition very organic and helped to convey ideas that difficult for an unprepared viewer even today. It is for this reason that we switched to large-scale lecture programs because the public finds it difficult to understand and accept the discoveries of the avant-garde, not mentioning contemporary art, although all contemporary practice is a dialogue with the avant-garde. But if we really want to bring a person closer to the understanding of contemporary art, we will certainly have to look back to the avant-garde.

We organized several lecture modules. We started with a 101 course, which introduced the participants to means of artistic expression used by classical painters, graphic artists, and sculptors in their trade. This was necessary to give an understanding of what constitutes work of art, to fight the perception based only on literary narratives or recognizable figurative elements, to teach to see the aesthetic component, which later turned into abstract art. These three





художника-архітектора, котрий розумів нас із півслова й оптимізував весь процес. Для нас то був з усіх поглядів корисний досвід, тому що постійно доводилося розв'язувати якісь задачі. Наприклад, підготувати відповідно до кегля оракальних літер і розміру поверхні, на яку їх наклеювалося, дуже точний і ємкий текст, а не розтікатися мислю по дереву. Або придумати, як у високому та об'ємному просторі М17 розмістити роботи невеликого розміру, щоб вони не «загубилися». Спершу ми хотіли затонувати частину стін, та згодом прийшли до іншого рішення: повісили роботи синусоїдою, і у такий спосіб «погасили» висоту. А сіре тло використали для місць, де розміщено цитати, і для мапи.

У цілому експозицію вибудовано дуже грамотно. Її центром стали автентичні роботи, від яких ідуть два відгалуження, «рукави». Перший – цифрова інсталяція, що дозволила наочно продемонструвати, які завдання ставили перед собою художники-авангардисти, і яким чином вони їх вирішували. Завдяки технічним можливостям ХХІ століття ми змогли візуалізувати все це для глядача, представити в динаміці, у русі.

— А хто робив цю відеоінсталяцію?

О. Баршинова: «Front Pictures» — це їхній продукт. Можна зайти на сайт компанії й подивитися, як вони працюють. До речі, саме вони займалися сценічною графікою на Євробаченні 2016 року.

О. Боримська: Так от, якщо один «рукав» веде нас у перші десятиріччя ХХ століття, коли, власне, і створювалося автентичні твори, то другий спрямовує до муралу

Романа Чизенка, котрий сам автор назвав мапою. Роман увесь час казав: «Дайте мені матеріал, і я зроблю мапу!» Ми з Оксаною пропонували йому скористатися нашими схемами, та побачивши перші фрагменти муралу, зрозуміли, що вони ні до чого, бо художник усе одно оперує власними уявленнями про авангард. Він пропустив весь матеріал крізь себе й створив композицію, що сприймалася як продовження експозиції. Таким чином один «рукав» давав нам цифрове рішення ХХІ століття, а другий демонстрував рішення рукотворне, причому також дуже складне, зумовлене специфікою цього виду образотворчого мистецтва. Коли взяти до уваги, що діло було в грудні, то художник теж мав відповісти на певний виклик. Але все це зробило експозиції дуже органічною й допомогло донести ті ідеї, що їх і сьогодні нелегко сприймає непідготовлений глядач. Саме через це ми перейшли до масштабних лекційних програм, адже публіці буває складно зрозуміти і прийняти відкриття авангарду, не кажучи вже про contemporary art, хоч уся сучасна практика — це і є діалог з авангардом. Та коли ми справді хочемо наблизити людину до розуміння сучасного мистецтва, нам неодмінно доведеться озирнутися на авангард.

Ми зробили кілька лекційних блоків. Почали із вступного курсу, що знайомив із засобами художньої виразності, якими користуються у своїй «кухні» класичні живописці, графіки та скульптори. Це було необхідно для того, щоб узагалі зрозуміти, що таке твір мистецтва, і не сприймати його тільки з точки зору літературних сюжетів чи впізнаваних фігуративних елементів, а навчитися бачити його естетичну складову, котра згодом



перейшла у безпредметне мистецтво. Ці три кроки — дивитися, бачити й розуміти — абсолютно необхідні для сприйняття будь-якого твору, тому що лише творче сприйняття може дати відповідну реакцію. Наступний блок був пов'язаний з високим авангардом — загальними тенденціями та окремими майстрами. Окрему лекцію було присвячено конструктивізму з його потужним творчим потенціалом, який не втратив своєї актуальності й сьогодні. Навіть трансформери, на яких ми зараз сидимо, відсилають нас до дизайнерських рішень 1920-х років. Інша річ, що тоді не завжди була можливість їх втілювати...

— Отже, лекційна програма стала важливою складовою виставкового проекту. І такою ж невід'ємною його частиною став форум, що, крім іншого, є цікавим прикладом публічної комунікації наукової та мистецької спільноти. Наскільки, на ваш погляд, подібний формат відповідає запитам часу?

О. Баршинова: Значення форму важко переоцінити, бо він справді зібрав найкращих і найвідоміших дослідників авангарду з усього світу. З одного боку, він мав суто експертне значення, тому що зараз украй гостро постало питання підробки робіт авангардистів. З другого боку, форум мав велику програму, відкрити для ширшого загалу, оскільки ми знаємо про значний інтерес суспільства до авангарду ХХ століття. Тому я певна, що і виставка, і форум стали відповіддю на вимоги часу. Люди приходили на наші дискусії, кругли столи, екскурсії та лекції, щоб ще раз почути про авангард і, звісно, про Малевича та його «Чорний квадрат». Протягом чотирьох місяців ми щосуботи проводили кураторські екскурсії, і на них завжди приходила величезна кількість людей.

О. Боримська: Крім того, були запити на екскурсії для фахівців, наприклад, студентів художніх вузів.

О. Баршинова: Ця виставка стала чудовим приводом для дуже ємкої, концентрованої розмови про те, чим був і є авангард. І головне, що все це ілюструвалося не слайдами чи репродукціями, а оригінальними творами.

О. Боримська: Формат виставки повністю себе виправдав. Адже, як показує практика, крім анотаційного матеріалу завжди потрібне якесь живе слово,

Авангард позначений невеликою кількістю потужних творчих дій, створених, більшість з яких були не тільки практичними, а й мистецтвими, теоретичними, телевізійними організаціями. Кожен з цих творців відкривав кардинально нові шляхи візуальної мистецтва та мистецтва слова, аби кинути виклик старому мистецтву — новому простору та межам звичного трикутника.

Серед мистців, які зуміли подальше розвинути мистецтво, особливе місце належить засновникам неформальної школи — абстракціонізму й супрематизму — Василю Кандинському та Казимиру Малевичу. У кожного з цих мистців новішій мали концептуально-теоретичне обґрунтування художнього світогляду та практичного абстракціонізму, яке вступило в дію. Для візуальної мистецтва вийшла нова форма мистецтва — мистецтво відкритим ним законом інтуїційно-необхідності. Новий художній світогляд з'явився майстри міжнародного художнього об'єднання «Сині вершники» (1911) Монне, засновником якого був Кандинський.

Унікальним є художній досвід Малевича — мистецької теоретика, педагога, неординарно оригінальної особистості. Філософія супрематизму — мистецтва нового життя виступила як створена з нуля самостійно живопису в уявному, метафізичному просторі. Автор знайшов додатковий елемент у живописі, він створив педагогічну систему та разом з численними вченими безстрашно провів її в Україні, встановивши єдиний універсальний алгоритм. Філософія ретельно розвинути та особисті педагогічні системи майстер спочатку виробив у Вільнюському Народному художньому училищі разом з членими групи «Сині вершники» в Ленінградському відділенні Державного інституту художньої культури, підготував в державному журналі нову генерацію та прагне запровадити в національному процесі в Київському художньому інституті.

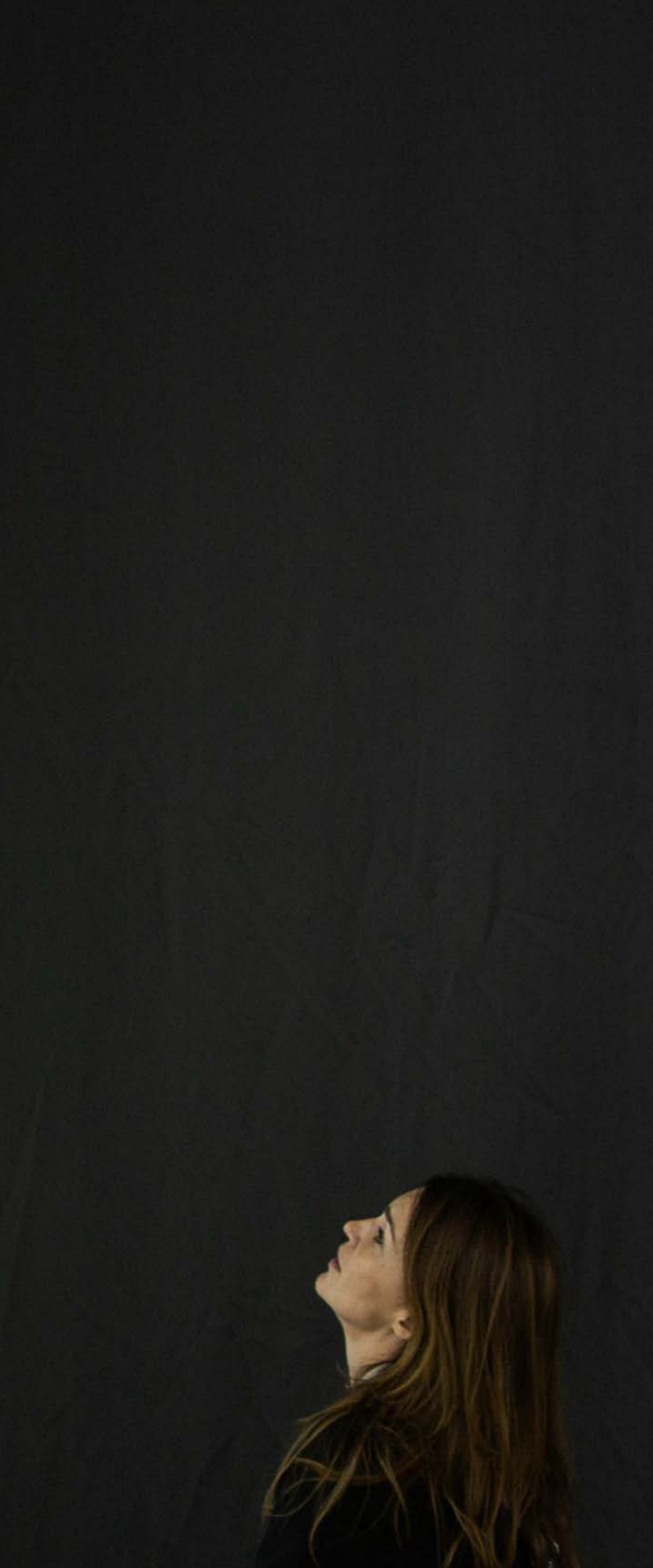
Олександр Бєлєв, також видавши зміну супрематизму, через пошуки каліграфічної мови на особисту практику конструктивізму. Разом з Малевичем він був одним з найбільш мистців авангарду, що утвердили школу кубофутуристично-супрематичну на формування новельної української сценарії.

Олександр Богомозов також з Олександром Бєлєвим був визначальним постаттю виставки «Сині вершники». Його трагедія «Живіть та вмирайте» (1914) — одна з класичних творчих робіт в мистецтві на початку ХХ ст. Розроблені ним трагедії Богомозова реалізували у 1920-х під час викладання в Київському художньому інституті.

Рівнобіжно обговорювали художник, поет, автор численних епіграматичних маніфестів й сценаріїв художник Андрій Давид Бурлюк стояв у витязі кубофутуризму та неоромантизму, нові практики наблизив мистецтва до життя. Завдяки невдалим організаційним здібностям йому було засвоєно впливову групу художників та поетів «Іван» (1910), яка вийшла в державному селі Чернівка.

Віктор Пальмов та Марія Сімонова, чия творчість також пов'язана з практично-неоромантизмом — першого напрямку авангардних інновцій — представили худагеріями для цієї системи робіт. Запрошений до викладання до Київського художнього інституту, Пальмов у 1920-х роках розробив велику оригінальну систему каліграфічного супрематизму, який уніфікував авангардних об'єднань, відкриваючи нові шляхи в авторі футуристично-супрематичної «Трибуни мистецтва».

Діставшись Четвертого виміру мистецтва, втілюючи майстри вийшли за межі суто української художньої ситуації. Вони шукали нове мистецтво, що об'єднувало багатьох мистців, і відкритими географічними просторами, на межі між Києвом, Одесою, Харківом, Львовом, Петербургом, Парижем, Москвою, Монтевідео, Владивостоком, Фінляндією, Харківом.



steps — to look, see, and understand — are absolutely necessary for the perception of any work because only creative perception can produce a response. The next module was about the high avant-garde, touching general trends and individual artists. A separate lecture was devoted to Constructivism with its powerful creative potential, which has not lost its relevance even today. Even the Transformers that we are hooked on today refer us to the design solutions of the 1920s. Another thing is that at that time it was not always possible to give them flesh...

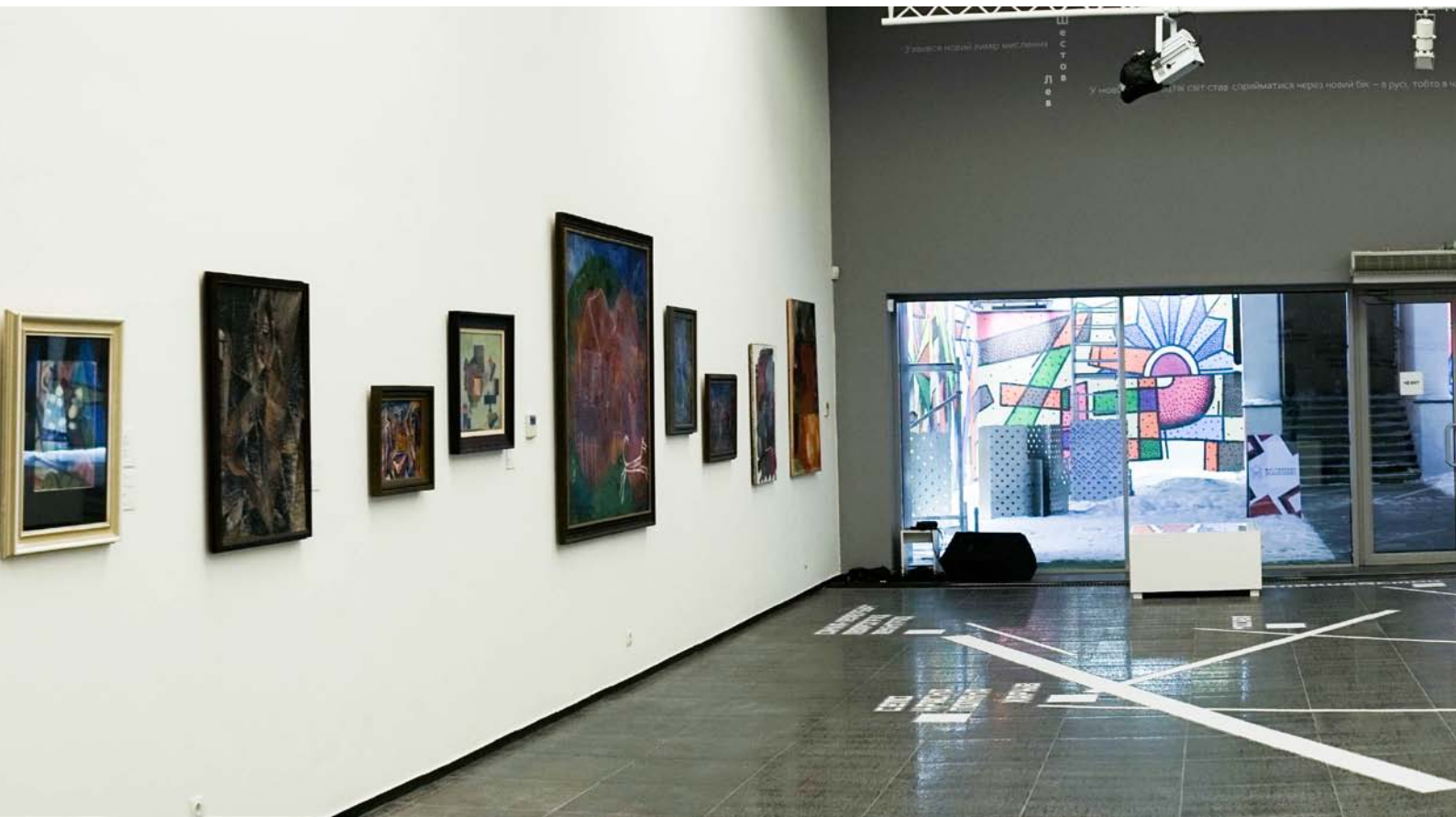
— **Thus, a lecture program became an important part of the exhibition project. The forum became an integral part of it as well, which, among other things, is an interesting example of public communication on the part of the scientific and artistic community. To what extent, in your opinion, does this format correspond to the demands of the time?**

O. Barshynova: It is difficult to overestimate the value of the forum because it successfully gathered the best and most famous researchers of the avant-garde from all over the world. On the one hand, it had a purely expert significance, because forgery of avant-garde works is a major problem nowadays. On the other hand, the forum had a large public program, because we know about the considerable public interest in the avant-garde of the twentieth century. Therefore, I am confident that both the exhibition and the forum have met the demands of the time. People attended our discussions, round tables, excursions, and lectures to hear once more about the avant-garde, and, of course, about Malevich and his *Black Square*. For four months, we held curatorial excursions every Saturday, with a vast number of people attending every single one of them.

O. Borymska: Moreover, there was a demand for excursions for specialists, for example, for students of art universities.

O. Barshynova: This exhibition has become an excellent occasion for in-depth, concentrated discussion about what the avant-garde was and is now. What's most important is that all this could be illustrated not with slides or reproductions, but by real artwork.

O. Borymska: The format of the exhibition fully justified itself. Indeed, as our experience shows, aside from the annotations,



можливість дістати відповідь на своє запитання. Відвідувач чекає коментаря, і ми змогли ще раз у цьому переконатися.

О. Баршинова: Такі події, як київський форум, завжди стають поштовхом до нових досліджень, узагальнень, окреслення певної проблематики чи виявлення «больових точок». У мене, наприклад, досі запитують про можливість окремо поговорити про термінологію авангарду. Адже фахівці з Америки, Британії, України користуються власним термінологічним апаратом.

О. Боримська: Ще один результат – нові напрями виставкової стратегії, спрямованої на роботу з колекціонерами. Можливо, я відкрию таємницю, але ми вже думали, як продовжити таку співпрацю. Зокрема, зробити виставку, присвячену ар деко.

— Теж у М17?

О. Баршинова: Можливо. Мені здається, що така локація, як М17 – прекрасний майданчик для співпраці з музеями і приватними колекціонерами. Тому що вона дає можливість для дуже концентрованого висловлювання, яким, власне, і вийшла наша виставка.

О. Боримська: Радую, що саме цією виставкою оновлений М17 заявив про себе, про свою нову стратегію, про нові можливості та нові плани. І, мабуть, уперше

відбулася така серйозна співпраця Центру з державними музеями, що виявилось і в експонуванні музейних робіт, і в запрошенні як кураторів співробітників двох провідних музеїв.

О. Баршинова: Я б хотіла подякувати всім, хто допоміг нам зробити цю виставку: Національному художньому музею України, Мистецькому Арсеналу, де зберігається колекція Ігоря Диченка, Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Центру Олександра Довженка, Леоніду Фінбергу...

О. Боримська: Підбиваючи дуже короткий підсумок, я хочу ще раз звернути увагу на ключові моменти цієї виставки. Передусім, ми вперше у такому обсязі продемонстрували «багатонаціональність» українського авангарду та окреслили його досить широкі кордони. Крім того, показали, що український авангард вимагає подальшого вивчення, привернули увагу до проблеми з автентичністю робіт, що з'являються сьогодні на арт-ринку, розповіли про чудові авангардні колекції за межами України, по суті відкрили тему авангарду на землях Західної України. А все разом дозволило нам подивитися на практику авангарду очима сучасної людини з точки зору України XXI століття.

Спілкувалася **ГАННА ШЕРМАН**



you always need some living word, the possibility to have your question answered. The visitor wants a comment, and we were able to prove this once again.

O. Barshynova: Events such as the Kyiv forum always encourage new research, generalizations, outline certain problems, or identify pressure points. I, for example, am still being asked to talk separately about the terminology of the avant-garde, as experts from America, Britain, Ukraine all have their own glossaries.

O. Borymska: Another result is the new directions of the exhibition strategy which accounts for the cooperation with collectors. I may reveal a secret, but we are thinking of how to continue this collaboration. In particular, how to make an exhibition devoted to art deco.

— Also in M17?

O. Barshynova: Perhaps. It seems to me that a location like the M17 is a great place to work with museums and private collectors. Because it allows you to make a very focused statement, which, in fact, is what our exhibitions turned out as.

O. Borymska: I am glad that it was with this exhibition that the updated M17 announced itself, its new strategy, new opportunities, and new plans. And, maybe, this was the first time ever that we saw serious cooperation of the Art

Center with state museums, which resulted both in the ability to exhibit museum works and to invite the employees of two leading museums as curators.

O. Barshynova: I would like to thank everyone who helped us to make this exhibition: the National Art Museum of Ukraine, Mystetskyi Arsenal, which holds the collection of Ihor Dychenko, the Ukrainian State Museum of Theater, Music, and Cinema, the Oleksandr Dovzhenko Center, Leonid Finberg...

O. Borymska: To give you a brief conclusion, I want to once again draw attention to the key points visualized by this exhibition. First of all, we were able to demonstrate the “multinationality” of the Ukrainian avant-garde and outline its rather broad borders on the example of this many works. Moreover, we showed that the Ukrainian avant-garde requires further research, drew attention to the problem of the authenticity of the works that appear on the art market today, told about the remarkable avant-garde collections outside Ukraine, and, basically, discovered the topic of the avant-garde in Western Ukraine. Altogether, this allowed us to look at the practice of the avant-garde through the eyes of a modern person in Ukraine in the 21st century.

Interview by **ANNA SHERMAN**

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ: КОРОТКА ІСТОРІЯ МІФУ

АННА КАЛУГЕР

Розмови про сучасне мистецтво часто починаються фразою: «Хто ж не зможе намалювати чорний квадрат?» І в ній — тисяча й одне запитання: чому саме чорний квадрат розділив історію мистецтва на «до» і «після», у чому його «сучасність», яка в цьому оновленому просторі роль художника, за якими критеріями варто оцінювати його майстерність і, зрештою, чому саме Казимир Малевич? Відповіді на ці питання не можуть бути однаковими та вичерпними, адже кожен варіант стане віддзеркаленням культурних і національних традицій, вірності «школі» та готовності сприймати нове, здатності бачити явище в історичному контексті та, звісно, власних смаків. Щодо постаті Малевича, то тут Україна має особливий інтерес. З одного боку, вона відчуває себе «спадкоємицею» його імені нарівні з Польщею та Росією, а з другого, не дуже й наполягає на «українськості» митця, поводячись занадто скромно у порівнянні з двома іншими претендентками.

Форум «Нова генерація» в М17 став саме тією подією, що дала зрозуміти: Малевич важливий для України не просто як художник, котрий тут народився і деякий час працював, але і як бренд-амбасадор, котрий необхідно використовувати у формуванні образу країни та нашого мистецтва. Цього висновку дійшла професор Університету міста Кент, президент Товариства Малевича у Лондоні Крістіна Лоддер, яка назвала подію винятковою «формою культурної пристрасті». Власне, це і визначає потенціал подальшого діалогу та збільшення кількості питань щодо художника. Почнімо з тих, що вже були озвучені на форумі.

Між 1930-ми роками, коли роботи Малевича можна було купити в Голландії за 200 доларів, і початком XXI століття, коли кількість підробок його картин набула катастрофічних масштабів, пролягла велика відстань, десь посередині



KAZIMIR MALEVICH: BRIEF HISTORY OF A MYTH

ANNA KALUHER



Conversations about contemporary art often begin with the phrase: “Who cannot draw a black square?” Within this there are a thousand and one questions: why did the black square divide the history of art into before and after, what does it mean to modernity, what is the role of the artist in this new space, what criteria should be used to evaluate their skill and, ultimately, why Kazimir Malevich? The answers to these questions can not be uniform and exhaustive, as each option will reflect cultural and national traditions, loyalty to a “school”, and the willingness to perceive the new, the ability to see the phenomenon in the historical context and, of course, personal preferences. As for the figure of Malevich, Ukraine has a special interest in him. On the one hand, she feels herself his “heir” along with Poland and Russia, and on the other hand, she does not insist on the Ukrainian-ness of the artist, behaving too modestly compared to the other two claimants.

The New Generation forum at M17 was the event that made it clear: Malevich is important to Ukraine, not just as an artist who was born here and worked here for a while, but also as a brand-ambassador, who should be used in shaping the image of the country and our art. This conclusion came from Christina Lodder, president of the Malevich Society in London, who called the event an exceptional “form of cultural passion.” Actually, this is precisely what determines the potential for further dialogue and increases the number of issues regarding the artist. Let’s start with the ones already raised during the forum.

Between the 1930s, when Malevich’s works could be bought in the Netherlands for \$200, and the beginning of the 21st century, when the number of forgeries of his paintings became catastrophic, is a long time. Somewhere in the middle of we will find the birth of the myth of the artist. The very history of the cult of Malevich was the subject of

якої слід шукати народження міфу про митця. Саме історія появи культу Малевича була темою лекції кандидата мистецтвознавства, незалежної дослідниці, члена Швейцарського академічного товариства з вивчення Східної Європи (SAGO; Цюріх, Швейцарія) Віти Сусак «Чий Малевич? Чому Малевич?». Тож наведемо основні її тези.

У 1957 році в Парижі відбулася виставка «Попередники абстрактного мистецтва в Польщі» — перша повоєнна презентація творів Малевича. Доти були експозиції у Варшаві та нью-йоркському МоМА, але теж не монографічні. Однак саме після 1957 року, завдяки тексту 23-річної Каміли Грей, яка

поставила художника в один ряд з Кандинським і Мондріаном, феномен Малевича отримав більш-менш самостійний, окреслений теорією контур. Ідеї дослідниці спрацювали мов пусковий механізм: уже за кілька років перший незалежний куратор Харальд Зеєман зробив гучну виставку абстрактного мистецтва з великою кількістю творів Малевича. Далі стараннями Троелса Андерса (автора каталогу берлінської виставки Малевича 1927 року) вийшли друком теоретичні праці митця, а в 1979-му відбулася виставка «Париж — Москва» в Центрі Помпіду — перший публічний показ «Чорного квадрата» після «Останньої футуристичної

виставки картин „0,10“», що пройшла у Петрограді в 1915-му, ознаменувавши собою завершення періоду футуризму і перехід до супрематизму. Ще через два роки, у 1981-му, в Москві відкрилася сенсаційна виставка «Москва — Париж. 1900–1930». Усі ці події спричинили нову хвилю захоплення авангардом і вивели його на пік популярності. Сталося таке собі заміщення: спершу соцреалізм витіснив авангард, а потім авангард настійливо почав тіснити соцреалізм. На кінець свого існування СРСР повертався до того, що штучно перервав на початку 1930-х. За кілька років Малевич і «Чорний квадрат» знов стали своєрідними маркерами сучасного мистецтва.

Поступово з наднаціонального «бренду» він почав перетворюватися на «бренд» національний, попри те, що самі авангардисти, а тим більше Малевич, який називав себе «землянитом» і «космітом», не надто цікавилися цим питанням — по національних полицях їх розклали згодом мистецтвознавці. Цей процес зачепив і Малевича, якого чимдалі активніше представляють у контексті національного, змушуючи проходити крізь горнило культурних «надбань» України, Польщі та Росії.

«Українізація» Малевича стала можливою передусім завдяки подружжю Маркаде, Дмитру Горбачову, Мирославі Мудрак, кожен з яких висунув вагомий контраргумент російському привласненню творчого спадку митця. Втім, Росія у ранзі правонаступниці СРСР продовжує реалізовувати свої «наслідницькі» амбіції, не збавляючи темпів. Як приклади Віта Сусак згадує найбільш резонансні випадки їх реалізації — від акції групи «Сині носи» (російський марш від Рюрика до Путіна) до «Супрематичної карти Росії», нового туристичного бренду 2018 року. Щоправда, українські контраргументи монографіями не вичерпалися. Чого варта хоча б ініціатива перейменування аеропорту «Бориспіль» в аеропорт імені Казимира Малевича, запропонована Наталією Заболотною. Ця пропозиція не здобула вирішальної підтримки, зате залишилась в історії як красномовний культурний жест.



Крістіна Лоддер, професор історії мистецтв Університету міста Кент, президент Товариства Малевича (Лондон, Велика Британія)

Christina Lodder, honorary professor of history of art at the University of Kent and the president of the Malevich Society in New York



Vita Susak, кандидат мистецтвознавства, незалежна дослідниця, член Швейцарського академічного товариства з вивчення Східної Європи (SAGO) (Цюрих, Швейцарія)

Vita Susak, Ph.D. in Arts, independent researcher, member of the Swiss Academic Association on Eastern European Studies (SAGO) (Zurich, Switzerland)

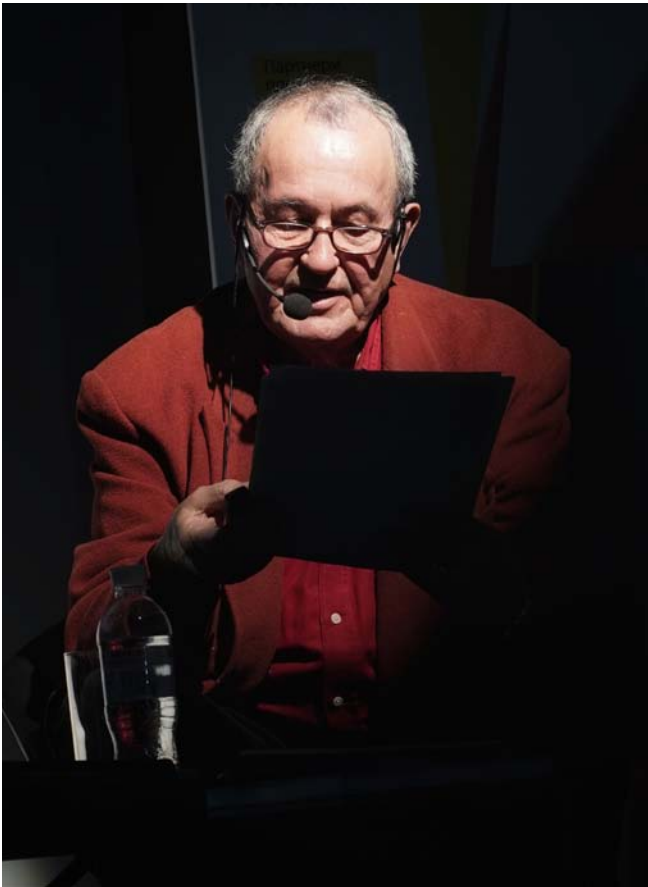
a lecture by a Lviv researcher Vita Susak *Whose Malevich? Why Malevich?*. So let's look at its main points.

In 1957, an exhibition *Precursors of Abstract Art* in Poland was held in Paris, the first postwar presentation of the works of Malevich. Before that, there were exhibitions in Warsaw and New York's MoMA, but they were not monographic. However, just after 1957, an article by 23-year-old Camilla M. Gray put the painter in a category with Kandinsky and Mondrian and gave the Malevich phenomenon a more or less independent, outlined theory. The ideas of the researcher worked like a trigger: in a couple of years, the first independent curator Harald Szeemann made a high-profile exhibition of abstract art with a large number of Malevich's works. Afterward, through the efforts of Troels Andersen (author of the catalog of Malevich's 1927 Berlin exhibition) the theoretical works of the artist were published. In 1979, the Paris-Moscow exhibition took place at the Pompidou Center, the first public display of the Black Square after *The Last Futurist Exhibition of Paintings 0,10*, which was held in Petrograd in 1915, marking the end of the period of Futurism and the transition to Suprematism. Two years later, in 1981, a sensational exhibition *Moscow-Paris. 1900–1930* kicked off in Moscow. All these events led to a new wave of avant-garde enthusiasm and brought it to the peak of popularity. A kind of a substitution happened, first with socialist realism superseding the avant-garde, then the avant-garde began to push back against socialist realism. At the end of its existence, the Soviet Union returned to what was artificially interrupted in the early 1930s. In a few years, Malevich and the Black Square again became the markers of contemporary art.

Gradually, from a supranational brand, he began to turn into a national one. Despite the fact that the avant-garde artists themselves, and especially Malevich, who called himself an “earthling” and “spaceling”, were not particularly interested in this issue, they were subsequently laid out on national shelves by art critics. This process has also affected Malevich, who is being more and more actively represented in the context of the national, forcing him to pass through the crucible of the cultural “heritage” of Ukraine, Poland, and Russia.

The “Ukrainization” of Malevich became possible, first of all, thanks to the Marcadé family, Dmytro Horbachov, and Myroslava Mudrak, each of them making a significant counterargument to the Russian appropriation of the artist's legacy. However, Russia, as a successor of the USSR, continues to realize its “heritage” ambitions without losing momentum. As examples, Vita Susak mentions the most resonant cases of their implementation, from the action of the Blue Noses group (the Russian march from Rurik to Putin) to the “Suprematist Map of Russia”, the new tourist brand of 2018. However, Ukrainian counterarguments aren't limited to research papers. For example, take the initiative of renaming the Boryspil airport after Kazimir Malevich, which was proposed by Nataliya Zabolotna. This proposal did not receive decisive support, but remained an eloquent cultural gesture.

The figure of Malevich is irresistibly attractive with his apparent accessibility and versatility. That is why today's Ukrainian viewer will rather perceive him as an illustration in a publication about Holodomor than as an theorist of the avant-garde. The lecture ended with two conclusions: firstly,



Жан-Клод Маркаде, історик мистецтва, куратор, заслужений директор Національного центру наукових досліджень (CNRS) (Париж, Франція)

Jean-Claude Marcade, art scholar, curator, director emeritus of the French National Center for Scientific Research (CNRS) (Paris, France)

Постать Малевича нездоланно приваблює своєю позірною доступністю й універсальністю. Саме тому сьогоденній українській глядач радше сприйме його як ілюстрацію у виданні про Голодомор, ніж як теоретика авангарду. Лекція закінчувалася двома висновками: по-перше, тематика досліджень творчості Малевича має чітку тенденцію не просто до політизації, а до цілковитого зосередження на постаті художника як потенційному джерелі політичних наративів. По-друге, осмислення філософії супрематизму — завдання саме для XXI століття.

І все-таки кількість тем, пов'язаних з діяльністю Малевича, виходить далеко за межі політичного та навіть соціального контексту. Лекція Жана-Клода Маркаде «Малевич і музика — між Матюшиным і Рославцем» — прямий тому доказ. Це не була розповідь про оточення художника, — скоріше, спроба реконструювати теорію супрематичного мистецтва через стосунки художника з музикою. Вони не обмежувалися заявами у душі: «Вальси Шопена мені не грати, це для знервованих панянок» чи неприязню до «руського стилю», а виростили у цілий комплекс глибоких міркувань. Для Малевича ритм живопису мав об'єднуватися з ритмом музичним і поетичним, і саме такий синтез являв собою джерело майбутньої

супрематичної революції. Заглиблення художника в теорію музики збіглось у часі зі створенням «Чорного квадрата»: картина з'явилася 1915 року, а в 1913-му Малевич разом з О. Кручоних і М. Матюшиным працював над футуристичною оперою «Перемога над Сонцем». Автори оспівували ідею побудови нового майбутнього, яке могло настати тільки після зруйнування старого світу з його романтизмом, багатомарнослів'ям і віджилими поняттями про красу. Кожен з митців досягав цього власними засобами: Кручоних — поетичним заумом, Матюшин — дисонантністю музичної тканини, Малевич — супрематичними побудовами. До речі, саме у декораціях до вистави вперше виник знаменитий «Чорний квадрат», замістивши собою сонячне коло.

Як зрозуміти музику через нефігуративний живопис і як будувати музичний аналіз за допомогою понять візуальних мистецтв? Це було для Малевича основним питанням, що часто звучало у «поетичних палімпсестах» його листів і діалогів з Матюшиным і Рославцем. Від музики він вимагав того ж, що й від живопису: «Як фанатик, який поглинає пустелю, вимагаю музику пустелі — пустелю фарб, саме це має бути на сцені — гра музики пустель і фарби — так народиться нове царство мистецтва».

Ще одна цікава тема була запропонована знавцем російського авангарду, членом ради Фонду Харджієва (Амстердам, Нідерланди) Шенгом Шейеном, а саме багаторічний конфлікт Малевича з Володимиром Татліним. Їхні взаємини стали одним з найзахоплюючих сюжетів в історії радянського мистецтва. Два полюси: на одному — родоначальник конструктивізму Татлін, що прагне усіма засобами виявити «життя матеріалу» й розуміє мистецтво передусім як виробництво; на другому — Малевич з його схильністю до теоретизування та містицизму. Їхня боротьба за титул «вождя пролетарського мистецтва» набувала то форми запеклих дебатів, то ексцентричних витівок з розповсюдженням побрехеньок про самих себе. Від подібних привселюдних театралізованих баталій залежало право на лідерство в авангардному русі. Історія зробила свій вибір, віддавши перевагу Малевичу. А це, в свою чергу, народило один з найважливіших (хоча й зовсім не беззастережних) постулатів XX століття: мистецтво, що претендує на розробку нової теорії та революцію у способі мислення, перемаже творчість, що обслуговує певний історичний етап. І якщо перше стане джерелом нових напрямів і шкіл, то друге залишиться в тому проміжку, для потреб якого виникло.

Тож яким, власне, є новітній образ українського Малевича? Чи багато в нього спільного з західним образом революціонера, руйнівника «старої віри у старому світі»? Чи готові ми сприйняти цього «марсіанина-космополіта», що перевернув мистецтво з ніг на голову, в усій його складності та повноті? Звісно, з початком формування нового, суто національного образу митця запустилося і чергове коло міфотворчості. Наскільки продуктивним стане цей новий міф про Малевича? Відповідь не забариться — ми дізнаємося її вже у найближчому майбутньому.

the subject of research on the work of Malevich has a clear tendency not only to politicization, but also to the complete concentration on the artist's image as a potential source of political narratives. Second, understanding the philosophy of Suprematism is a task specifically for the 21st century.

Nevertheless, the number of issues related to Malevich's work goes far beyond the political and even social context. The lecture by Jean-Claude Marcadé Malevich and Music – Between Matyushin and Roslavets is a direct proof of this. It was not a story about the artist's environment, but rather an attempt to reconstruct the theory of suprematist art through the artist's relationship with music. They were not limited to the statements in the spirit of "Don't play me Chopin's Waltzes, it's for nervous ladies" or to the hostility toward the "Russian style," but grew into a whole range of profound considerations. For Malevich, the rhythm of painting had to be combined with a musical and poetic rhythm, and it was this synthesis that was the source of the future Suprematist revolution. The artist's interest in music theory coincided in time with the creation of the Black Square. The picture was made in 1915, and in 1913 Malevich, along with O. Kruchonykh and M. Matiushyn, worked on a futuristic opera Victory Over the Sun. The authors glorified the idea of constructing a new future, which could come only after the destruction of the old world with its romanticism, verbiage, and outdated notions of beauty. Each of the artists achieved this by their own means: Kruchonykh with poetic Zaum, Matiushyn with the dissonance of musical texture, Malevich with suprematist structures. Incidentally, it was in its stage scenery where the famous Black Square arose for the first time, replacing the solar circle.

How can we understand music through abstract painting and how to build our musical analysis with the help of concepts derived from visual arts? This was the main issue for Malevich which was often raised in the "poetic palimpsests" of his letters and dialogues with Matiushyn and Roslavets. From music, he demanded the same

as from painting: "As a fanatic who absorbs the desert, I demand music of the desert, a desert of colors, this is what must be on stage, a play of music of the deserts and paints, thus a new kingdom of art will be born."

Another interesting topic was suggested by a scholar of the Russian avant-garde, Sjeng Scheijen. Namely, the multi-year conflict between Malevich and Vladimir Tatlin. Their relationship became one of the most fascinating narratives in the history of Soviet art. Two poles: on one is the founder of constructivism, Tatlin, who sought any means to discover

choice, giving preference to Malevich. This, in turn, gave birth to one of the most important (though not entirely unconditional) postulates of the twentieth century: art claiming to develop a new theory and revolutions in ways of thinking will win out over that which caters to a certain historical taste. If the former becomes the source of new directions and schools, then the latter will remain in the gap it was created to fulfill the needs of.

So what does the latest image of the Ukrainian Malevich look like? Does he have much in common with the Western image of the



Шенг Шейєн, фахівець з російського авангарду, член Ради Фонду Харджієва (Амстердам, Нідерланди)

Sjeng Scheijen, scholar of Russian avant-garde, Member of the Board of Khardzhiev Foundation (Amsterdam, Netherlands)

the "life of the material" and understands art primarily as production; on the second pole was Malevich with his inclination towards theory and mysticism. Their struggle for the title of the "leader of proletarian art" sometimes had the form of a fierce debate, and other times as eccentric tricks with the spread of dirty gossip about each other. The right to leadership in the avant-garde movement depended on public dramatized battles like this. History has made its

revolutionary, the destroyer of the "old faith in the Old World?" Are we ready to accept this "cosmopolitan martian," who turned the art world on its head, in all his complexity and entirety? Of course, with the onset of the formation of a new, purely national image of the artist, another circle of myth creation was launched. How productive is this new myth about Malevich? The answer will be given soon enough, we will know it in the nearest future.

ОСТАННІЙ ПОРТРЕТ

Про автопортрет, намальований Казимиром Малевичем за 11 місяців до смерті, розповідає власник твору, мистецтвознавець і колекціонер Едуард Димшиць.



— Представлений на форумі «Нова генерація» олівцевий автопортрет 1934 року — останній, але не єдиний у спадщині митця. Коли й у яких техніках були виконані інші?

— На сьогоднішній день відомо вісім автопортретів Малевича. Перші чотири з'явилися у період з 1907 до 1912 року. Техніки — темпера, гуаш, акварель. У 1915-му був написаний, мабуть, найвідоміший з усіх — «Супрематизм:

Автопортрет у двох вимірах». Ця картина аж ніяк не нагадує звичне зображення людини, адже ми бачимо суто супрематичну композицію, де, до речі, присутній чорний квадрат, який Малевич використовував ще до появи власне «Чорного квадрата». Три останні портрети створені у 1930-ті роки. І якщо перші стилістично наближені до символізму та фовізму, то ці виконані у куди більш реалістичній манері. Малюнок 1934 року, про який

THE LAST PORTRAIT

On the self-portrait, drawn by Kazimir Malevich
11 months before his death, told by the owner of the drawing,
art scholar and collector Eduard Dymshyts.

— **The 1934 pencil self-portrait, which was presented at the New Generation forum is the last, but not the only one among the artist’s legacy. When and how were the others made?**

— As of today, we know of about eight Malevich self-portraits. The first four were created in the period from 1907 until 1912. The techniques used were tempera, gouache, and watercolor. In 1915, maybe, the most famous of them saw the light of the day, Suprematism: Self-Portrait in Two Dimensions. This painting doesn’t resemble a usual depiction of a human. We can see a purely suprematistic composition which includes a black square, which Malevich had been using even before the creation of The Black Square itself. Three of his last portraits were made in the 1930s. While the older ones gravitated stylistically toward symbolism and fauvism, the latter ones were made in a much more realistic manner. The 1934 drawing which we are currently discussing can be called a work in the spirit of the Old Masters. Malevich painted himself with a thick, Marx-like beard, and wrote about this himself: “That’s how I look. Marx in his grave. When I go outside, children start yelling “Karl Marx”.

— **Is this turn to the realistic tradition connected to the beginning of the persecution of avant-garde artists, or did just suprematism exhaust itself?**

— I suppose that the reason is the attack on modernism. This forced Malevich to flee from Kyiv. Even when he returned to Russia, he didn’t find it to be a safe haven. In 1930, the NKVD arrested him as a “German spy” and the artist spent several months in prison and fell terribly ill. Thus, even a powerful figure such as Malevich found it hard to fight the regime.

— **Could you tell how the self-portrait made its way to you, and where was it stored before?**

— In 1996, I got a call from a fellow art scholar from Simferopol, who told me that a self-portrait of Malevich was up for sale. I was skeptical at first, as such offers of artists

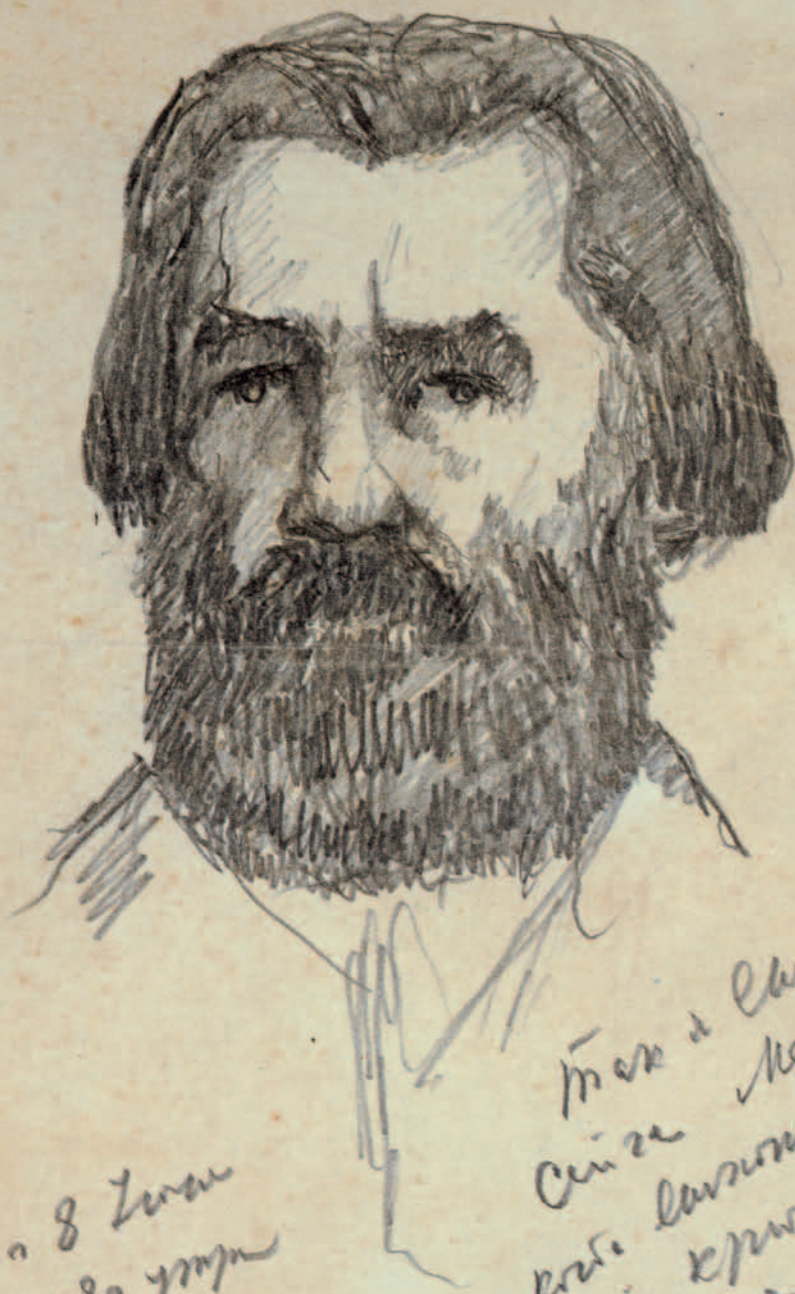
on the level of Malevich, Kandinsky, or Picasso are frequent but there is no point in rushing to them as the risk of finding fraud is very high. However, this situation somewhat differed from the most, and I inquired about the reason for a work of Malevich to be found in Simferopol. The person I was talking to, a researcher of the avant-garde, answered that he had been speaking with the descendants of the famous Futurist poet Hryhoriy Pietnykov, the husband of the artist Vira Synyakova. I didn’t know much about him back then, but soon enough I found out that Pietnikov was close with the Futurist circle

Hryhoriy had known Malevich since the latter half of the 1910s, and he even gave him a commission for illustrations for his poetry collection. Moreover, he was actively engaged in correspondence with writers and avant-garde artists. There is much direct evidence of this. I understood that I had to take this information more seriously. The poet’s daughter Maryna Hryhorivna Pietnykova was ill then; she told me that she needed the money for treatment, and I bought the self-portrait. It was stored in a folder made by Pietnikov himself. It had an inscription in the daughter’s handwriting saying: “I certify the authorship of the Malevich’s self-portrait”.

Nevertheless, considering the great number of fake avant-garde works, I had to find proof of the drawing I bought for myself. I started looking through archives, catalogs, memoirs about the artist, and I immediately found both the self-portrait itself and Pietnikov’s letter to Velimir Khlebnikov from February 24th, 1965 in the two-volume book Malevich on Himself. Contemporaries on Malevich: Letters, Documents, Memories, Criticism. Here’s what it said: “I just have the sheet still, you know it. It’s his pencil drawing, a self-portrait with the inscription, where he has the big beard and “children yelled “Karl Marx!” upon meeting me”. Then I came to know that in 1960, Davyd Burliuk printed this portrait in his almanac Color and Rhyme, which was issued in the US. The portrait was also printed in the catalog of Malevich’s 1927 exhibition in Berlin, which was issued in 1970 by the Stedelijk Museum Amsterdam, as well as in Andriy Nakov’s

Лит. архив Г.Петникова

Авторейво "Автопортрета"
К. С. Малевица
13. 09. 1962.
Г. Петникова



34 a 8 Zoran
80 ymja

Mark i Lazaros
Ciriak Marko i Vuk
Kosta Lazaros na ymja
Jani Krasov Rapa
Marko

ми з вами говоримо, можна назвати твором у дусі старих майстрів. Малевич зобразив себе з огрядною, як у Маркса, бородою, про що сам і написав: «Так я вигляжу сейчас. Маркс в могиле. Когда выхожу на улицу, дети кричат „Карл Маркс!“».

— **Такий поворот до реалістичної традиції пов'язаний з початком гонінь на авангардистів чи просто супрематизм себе вичерпав?**

— Гадаю, що причина саме у наступі на модернізм. Через це Малевич тікав з Києва, і навіть коли повернувся до Росії, йому вже не вдалося знайти тут «тихої гавані». У 1930 році НКВС заарештував його як «німецького шпигуна», кілька місяців художник провів у в'язниці, внаслідок чого тяжко захворів. Отже, навіть такий могутній постаті, як Малевич, боротися з режимом було важко...

— **Розкажіть, як саме потрапив до вас автопортрет, і де він зберігався раніше?**

— 1996 року мені зателефонував знайомий мистецтвознавець із Сімферополя й сказав, що продається портрет Малевича. Спершу я відреагував досить скептично: подібні пропозиції щодо художників рівня Малевича, Кандинського чи Пікассо лунають часто, але немає сенсу зриватися з місця, бо ризик натрапити на підробку дуже високий. Але все-таки ця ситуація дещо відрізнялася від більшості, і я поцікавився, чому твір Малевича опинився в Сімферополі. Мій співрозмовник, дослідник авангарду, відповів, що вже деякий час спілкується з нащадками відомого поета-футуриста Григорія Петникова, колишнього чоловіка Віри Синякової. Про нього мені тоді було відомо зовсім небагато, але невдовзі я з'ясував, що Петников був «своїм» серед футуристів, ще з другої половини 1910-х років знав Малевича і навіть замовляв йому оформлення своєї поетичної збірки. Крім того, він дуже активно листувався з літераторами та художниками-авангардистами, про що є безліч прямих свідчень. Я зрозумів, що треба поставитися до інформації серйозніше. Донька поета, Марина Григорівна Петникова, тоді хворіла; вона сказала, що їй потрібні кошти на лікування, і я придбав автопортрет. Зберігався він у папці, зробленій самим Петниковим. Рукою доньки було написано: «Авторство автопортрета Малевича достовірно».

І все-таки, враховуючи величезну кількість підробок творів авангардистів, мені потрібно було для самого себе довести оригінальність придбаного малюнка. Я почав передивлятися архівні матеріали, каталоги, спогади про художника і майже одразу знайшов у двотомнику «Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика» і сам автопортрет, і лист Петникова від 24 лютого 1965 року, адресований

Давиду Бурлюку. Ось що там було написано: «У меня сохранился только листок, который ты знаешь. Это его карандашный рисунок, автопортрет с надписью, где он с заросшей бородой и „дети на улице кричали, встретив меня: Карл Маркс!“». Потім я дізнався, що 1961 року Давид Бурлюк надрукував цей портрет у своєму альманасі «Колір і рима», що видавався в Америці. Відтворювався він також у каталозі берлінської виставки Малевича 1927 року, виданому у 1970-му амстердамським Музеєм Стеделейк, у каталозі Андрія Накова, у книзі Дмитра Горбачова «Малевич та Україна». Тобто робота була відома дослідникам. П'ять років тому, коли автопортрет вже майже 20 років зберігався у моїй колекції, його було опубліковано на обкладинці журналу «Антиквар» з моїм інтерв'ю в номері.

— **Якщо автопортрет потрапив до вас у 1996-му, чому ми тільки зараз змогли побачити його уживу?**

— По-перше, як я вже казав, потрібен був час для дослідження твору, бо чим гучніше ім'я, тим більше відповідальність. Я не мав права виставляти його, доки не переконався повністю, що це оригінал. По-друге, мені хотілося дочекатися події, пов'язаної саме з Малевичем, щоб офіційно представити його останній автопортрет. І нарешті випала така нагода — виставка і міжнародний форум на честь 140-річчя від дня народження митця.

— **Для Києва Малевич безумовно є знаковою фігурою. Тут він народився, тут пройшла одна з останніх його виставок. Але в Україні не залишилось жодної видатної роботи художника. Чому?**

— Малевич поїхав звідси досить рано. Потім повернувся, деякий час викладав у Київському художньому інституті, писав картини. Однак усі вони потрапили до Третьяковської галереї, хоч і демонструвалися на київській виставці 1930 року. Тутешні колекціонери мали доволі консервативні погляди й не квапилися скуповувати твори авангардного мистецтва. Тому з виставки нічого не придбав і жодна робота тут не залишилась.

— **Тобто автопортрет набуває для України особливого значення. Можливо, його хотів би придбати для своєї колекції Національний музей?**

— Я зовсім не певен, що треба нести малюнок до музею. Найімовірніше, він потрапить до фондів, бо в тому-таки НХМУ експонується менше п'яти відсотків робіт. Сьогодні, коли немає жодних сумнівів в оригінальності твору, я буду робити все можливе, щоб така виставка, як у Центрі М17, була не останньою, і портрет жив насиченим виставковим життям.

Спілкувалася **НАТАЛІЯ ШПІТКОВСЬКА**

ПРОЩАННЯ З ІМПЕРІЄЮ



Круглі столи і дискусії, проведені під час роботи форуму «Нова генерація», стали важливими для українського мистецького середовища подіями. У рамках кожної з них провідні експерти, які, власне, і ввели в науковий обіг поняття «український авангард», намагалися дати відповідь на ряд ключових для історії вітчизняної культури питань: як «звести до купи» розрізнену мапу українського авангарду, яким чином сформувати нову політику репрезентації українських художників на західному арт-ринку, як вистояти в історичному змаганні за «національну автентичність» авангарду у пострадянському просторі — ось лише кілька тем, що обговорювалися в М17.



FAREWELL TO THE EMPIRE



The various round tables and discussions held during the New Generation Forum were essential events for the Ukrainian artistic community. Within every one, leading experts sought to explore the world of the Ukrainian avant-garde through a scientific discourse.

They tried to answer a number of critical questions pertaining to the history of national culture: how to build a comprehensive map of the Ukrainian avant-garde, how to create a new representational policy for Ukrainian artists in the Western art market, and how to survive the historic competition for the national authenticity of the avant-garde in the post-Soviet space. These were just a few of the topics discussed at M17.



Сам факт окреслення таких питань і завдань є свідченням витриманого країною іспиту на політичну зрілість і поступового виходу за коло минулого «між двох імперій». Тож, прислухаймося до найважливіших тез, що прозвучали на дискусії й круглих столах: «Український внесок у світовий авангард», «Мапа українського авангарду», «Колекціонери авангарду. Історія та практика», «Актуальний спадок: діяльність фондів художників-авангардистів сьогодні», що відбулися 22–24 лютого.

УКРАЇНСЬКИЙ ВНЕСОК У СВІТОВИЙ АВАНГАРД

Майже кожна історія про український авангард зазвичай починається з розповіді про багаторічне приховування цієї частини культурної спадщини, перекуття будь-якої можливості виявити й показати її світові та заборону на вивчення і публікацію відповідних матеріалів. Тому не дивно, що дискусія, яка мала б стати підсумком українського внеску у світовий авангард, почасти набула формату «вічного повернення» до прикрого в цьому відношенні національного коду. Його межі закінчуються кордонами вже невидимих, однак так само існуючих імперій, де будь-які зазіхання на власну національну мистецьку спадщину розглядаються як культурна диверсія.

Проілюструємо ситуацією. Український мистецтвознавець Дмитро Горбачов у відповідь на репліку російського журналіста «про глибоку вторинність спроби осмислити авангард у національному контексті» відповів цитатою письменника Андрія Платонова: «Національний егоїзм — це нормально». Так само нормально, як і націленість на презентацію української культури у світі, як сміливість проставити нові акценти в історії мистецтва ХХ століття й створити нові термінологічні системи. Мабуть, саме це і є найпомітнішими жестами «прощання з імперією». Цікаво, що той же Казимир Малевич не прив'язував свою творчість до української чи російської культури, тобто дискусія про національну приналежність його спадку лежить не стільки в мистецькій, скільки в мистецтвознавчій площині. Втім, як зазначила Віта Сусак, «включення в український наратив не означає применшення явища».

Поняття «український авангард» уперше було застосовано 1979 року Валентиною Маркаде в матеріалі про Василя Єрмилова. Згодом вийшли книги Мирослави Мудрак і Дмитра Горбачова, завдяки чому цей термін став сприйматися як усталений, однак попри все мав постійно доводити своє право на легітимність. Про це, зокрема, нагадав професор літературознавства з Канади Олег Льницький: «Навіть після падіння Радянського Союзу будь-яка спроба концептуалізації внеску українського авангарду в світовий унеможливується гегемонією російськості». На думку дослідника, наполягання на українському аспекті «загрозливе» насамперед тим, що може спричинити появу наступних національних виявлень і врешті-решт зруйнує «великий міф» про російський авангард. Адже основним аргументом на користь його «російськості» є те, що авангард з'явився

на території багатонаціональної імперії, і відповідно всі національні здобутки автоматично асимілювалися й стали російським надбанням. Але імперія — це не тільки географічна чи політична, але також культурна категорія, де насправді дуже багато міфологічного. Не раз згадувані під час дискусії концепції Бенедикта Андерсона та Анн-Марі Тіес про «вигадане» ХІХ століття з його варіантами міфологізованої національної ідентичності стають у цьому відношенні дуже доречною теоретичною базою.

Учасниками дискусії було запропоновано простежити основні тенденційні помилки в західній репрезентації українського авангарду, починаючи з електронної бази художників у нью-йоркському МоМА, де поряд з прізвищами Малевича, Екстер, Єрмилова стоїть позначка «російський художник, народжений в Україні», і закінчуючи рецензією 2006 року в «New York Times» на виставку українського модернізму. Цей матеріал під назвою «У повній самоті. Нарешті» примітний передусім тим, що цілком точно визначив становище українського авангарду: «Не змішуйте цих видатних українців з росіянами, хоч вони й представники великого російського авангардного мистецтва», — закликав автор статті.

Виникає парадоксальна ситуація: з одного боку, російський модернізм не може існувати без українського аспекту, а з другого — для України недостатньо існування на рівні аспекту, адже така «скромна» манера репрезентації прямо впливає на те, як зовнішній світ дивиться на Україну.

«МАПА УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ»

«„Мапа авангарду“ — це проблема не географії, а контексту». Цим твердженням Оксани Баршинової розпочався круглий стіл, що став однією з опорних точок форуму і структурною основою виставки в М17. У цій розмові Україна — умовний простір, що генерує ідеї, створюючи тим самим своєрідну карту «гарячих точок» авангарду. На початку ХХ століття такими точками були Львів, Київ, Харків та Одеса, чотири центри українського авангарду, розділеного між двома імперіями — Австро-Угорською та Російською. Саме тому сьогоднішній процес розставлення нових національних акцентів є знаком поривання стосунків з імперіями та наділення себе незалежним статусом. І байдуже, що з цим «ритуалом» ми трохи запізнилися: у будь-якому разі, це смисловий простір, що має бути заповнений.

Львів — територія парадоксу

Незалежний куратор і дослідник, львів'янин Андрій Бояров із самого початку визначив координати цього міста не як осередку авангарду, а як місця міфотворчого потенціалу навколо нього. Оскільки Львів був частиною Австрійської імперії, насамперед там розвивалися ідеї Віденської сецесії, а львівський «високий авангард» здебільшого не мав українського забарвлення. Ідеться про візити до міста Філіппо Томмазо Марінетті та постановку Вацлавом Радульським його

The very act of exploring such questions shows that the country has passed an exam of political maturity and a slow separation from its past as an imperial subject. So, let's take a look at the most important themes that were heard during the discussions and round tables: Ukrainian Contributions to the World Avant-Garde, the Ukrainian Avant-Garde Map, Avant-Garde Collectors, History and Practice, and Actual Legacy: The Activity of the Funds of the Avant-garde Artists Today, held on February 22–24.

UKRAINIAN CONTRIBUTIONS TO THE WORLD OF THE AVANT-GARDE

Almost every story about the Ukrainian avant-garde begins with a prelude about the long-term concealment of this aspect of the cultural heritage, the shutting down any possibility to show it to the world, and the ban on the study and publication of relevant materials. Therefore, it is not surprising that the discussion, which should have been a more straightforward celebration of Ukrainian contribution to the world of the avant-garde, has in part acquired the tone of eternal return to the regrettable. Its boundaries end at the borders of the now-invisible but still existing empires, where any encroachment on one's own national artistic heritage is considered cultural sabotage.

Let's look at the situation. Ukrainian art critic Dmytro Horbachov, in response to a phrase of a Russian journalist, «on the profound secondary character of an attempt to comprehend the avant-garde in a national context,» responded with a quote by the writer Andriy Platonov: «National egotism is normal.» It's just as normal as the focus on the presentation of Ukrainian culture to the world, as the courage to put new emphasis on the history of the art in the twentieth century, and creating new vocabularies to discuss these things. This is the most prominent gesture of the farewell to the empire. Interestingly, Kazimir Malevich himself did not connect his creativity with Ukrainian or Russian culture. The discussion about his national identity isn't as central to the art itself as the study of art more broadly. However, as noted by Vita Susak, «inclusion in the Ukrainian narrative does not mean a reduction of the phenomenon.»

The term «Ukrainian avant-garde» was first coined in 1979 by Valentyna Marchka in the literature surrounding Vasylii Yermilov. Subsequently, the books on Myroslava Mudrak and Dmytro Horbachov were released, which cemented the term. But, despite everything, the field had to constantly prove its right to legitimacy. In particular, Oleh Ilnitsky, a professor of literary studies from Canada, stated: «Even after the fall of the Soviet Union, any attempt to conceptualize the contribution of the Ukrainian avant-garde to the world was made impossible by the Russian hegemony.» According to the researcher, insistence on the Ukrainian aspect is «threatening» due to how may lead to further national discoveries the may undermine the «great myth» of the Russian avant-garde. The main argument in favor of it being «Russian» is that the movement appeared within the society of a multinational empire. Accordingly, all national achievements were automatically appropriated and became

Russian property. The Russian Empire became not only a geographic or political but also a cultural category, with great deal of myth making to justify the imperial project. The theoretical works of scholars like Benedict Anderson and Anne-Marie Thiesse were invoked many times mentioned in the discussion in order to explain the «fictitious» nineteenth century with its variants of mythologized national identity.

The participants of the discussion proposed to trace the main tendencies in the Western representation of the Ukrainian avant-garde, starting with the electronic database of artists in New York's Museum of Modern Art, where, along with the names of Malevich, Ekster, Yermilov, sits the marking «Russian artist born in Ukraine.» The timeline ends with the 2006 New York Times review of an exhibition of Ukrainian modernism. This material is titled «In solitude. Finally» It is notable in its accurate depiction of the position of the Ukrainian avant-garde: «Don't mistake them for Russians: Kazimir Malevich, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Alexander Arkhipenko and Alexandra Ekster were actually born, or identified themselves as, Ukrainian. According to a new exhibition at the ambitious Ukrainian Museum, it was the Ukrainian-ness of some of the greats in modern Russian art that informed their contributions to the Modernist movements of the 20th century.»

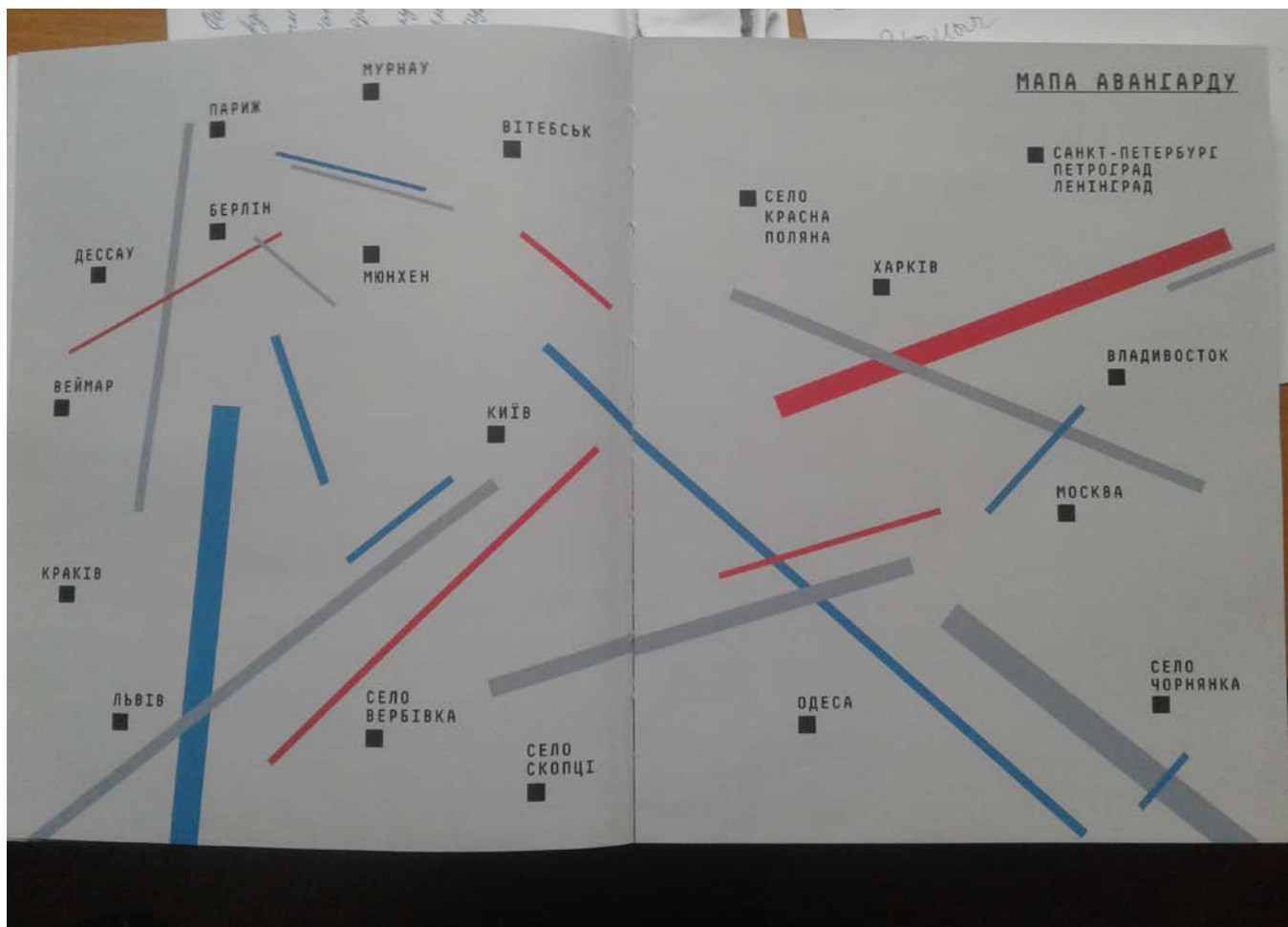
This is a paradoxical situation: on the one hand, Russian modernism cannot exist without its Ukrainian aspects. On the other, for Ukraine, an existence on the level of merely an aspect of something else is not enough, because such modest manners of representation directly affect how the outside world looks at Ukraine.

UKRAINIAN AVANT-GARDE MAP

«The Avant-Garde Map is not a geographical problem, but one of context.» The Avant-Garde Map round table started with this statement by Oksana Barshynova, which became one of the main points of the forum, as well as the structural basis for the exhibition at M17. Within this conversation, Ukraine is a limited space that generates ideas, thus creating a peculiar map of the 'hot spots' of the avant-garde. At the beginning of the 20th century Lviv, Kyiv, Kharkiv, and Odesa were the four centers of the Ukrainian avant-garde. They were divided between two empires, the Austro-Hungarian and Russian. That is why today's process of placing new national accents is a sign of breaking up relations with the empires and giving Ukraine its own independent status. It does not matter if we are a bit late with this «ritual,» it is the semantic space that needs to be filled.

Lviv is a Territory of Paradox

From the very beginning, Andriy Boyarov, an independent curator and researcher from Lviv situated his city not as the center of the avant-garde, but rather as a source of potential myth-making. Due to Lviv being a part of the Austrian Empire, it became a home for the ideas of the Vienna Secession. Lviv's «high avant-garde,» for the most



футуристичної п'єси «Бранці», влаштовані там кубістичні й футуристичні виставки, дадаїстичні колажі та конструктивіську поезію Дебори Фогель... Звісно, ми можемо говорити і про українську складову цих процесів, які, однак, настільки тісно переплетені з європейськими тенденціями-відповідниками, що немає потреби виділяти це в окремий контекст. Власне «український львівський авангард» веде свій відлік з проголошення у 1914 році Михайлом Семенком маніфесту кверофутуризму.

Як бачите, процеси, що відбувалися у Львові, існували на межі парадоксу: авангард (цілком антинаціональний) став спробою самоідентифікації та актуалізації питання, «чим насправді є українське мистецтво».

Київ: знаходячись усередині імперії

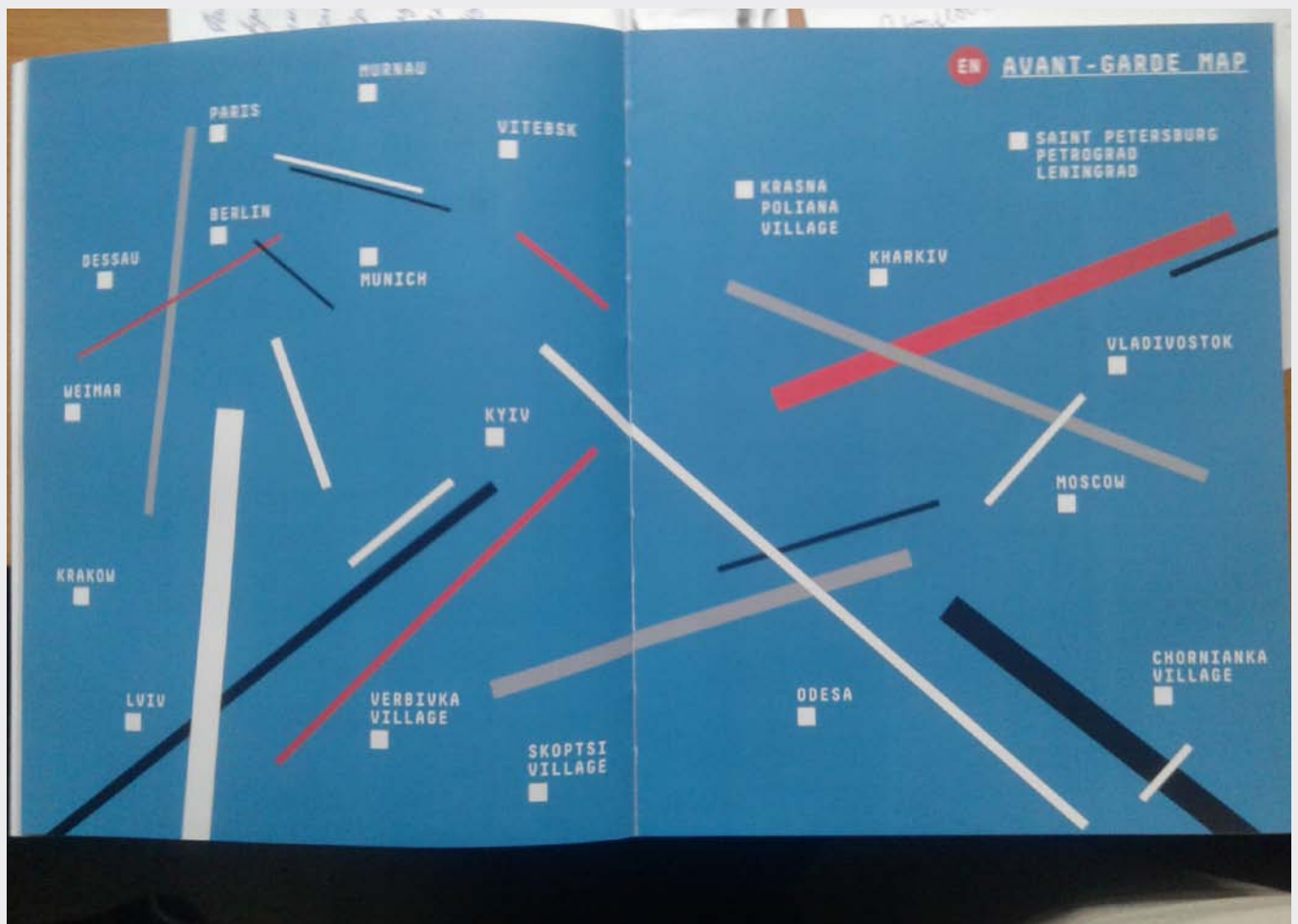
Олені Кошубі-Вольвач належало важливе, хоча й не дуже обнадійливе узагальнення: «Подібно до Львова, Київ не був містом великого авангардного руху — це скоріше розрізнена карта спалахів». І найяскравішим серед тих спалахів був Київський художній інститут за ректорства Врони, коли до викладання були залучені Віктор Пальмов, Володимир Татлін і Казимир Малевич. Ці шість років — від 1924-го до 1930-го — стали останнім акордом авангарду в Києві, де ще 1908 року проходила

сенсаційна виставка групи «Ланка», організована Давидом Бурлюком і Олександром Екстер.

Паралельно з новаторськими тенденціями існувала потенціальна можливість занурення у таку собі «котляревщину». Вона намітилася з початком дискусії щодо перевиначення «українського стилю» й була у свою чергу пов'язана з конкурсом на встановлення пам'ятника Тарасові Шевченку. Ці дві лінії співіснували в одному культурному ландшафті і постійно про себе нагадували, доки у 1934 році не було проголошено єдиний шлях розвитку радянського мистецтва і покладено край усім самостійним художнім рухам.

Одеса, Херсон, Чорнянка і «Пам'ятник невідомому футуристові»

Круглий стіл, головна тема якого — визначення географічних орієнтирів мистецького процесу, не міг складатися з іншого типу доповідей, ніж «пунктирне означення» тих самих орієнтирів. Саме таке завдання стояло перед кожним з доповідачів, однак «пунктир» кожного з них вів до спільного висновку: Україна — це розрізнена карта спалахів авангарду, а не єдиний централізований рух. З другого боку, мистецький напрям, основою якого був хаос неупорядкованих імпульсів, мабуть, саме за таких умов і міг втілити себе максимально повно, цілком



part, did not have a Ukrainian flavor to it. It is more about Filippo Marinetti's visits to the city, Václav Radulsky's staging of his futuristic play «Branki,» cubist and futuristic exhibitions, Dadaistic collages and constructive poetry by Debora Vogel. Of course, we can talk about the Ukrainian component of these processes, though they are so tightly connected to the wider European trends that there is no need to allocate it a separate context. As a matter of fact, the 'Ukrainian Lviv Avant-garde' started with Mykhailo Semenko's proclamation of the manifesto of Querofuturism in 1914.

As you can see, the processes in Lviv existed on the verge of paradox: the avant-garde (quite antinational) became an attempt of self-identification and actualization of the question «what is Ukrainian art?»

Kyiv: Inside the Empire

Olena Koshubi-Volvach made an important, albeit not very encouraging, generalization: «Like Lviv, Kyiv was not a city of great avant-garde traffic — it was more like a map of irregular flashes.» The brightest of these flashes was the Kyiv Art Institute under the rectorship of Vrona, when Victor Palmov, Volodymyr Tatlin, and Kazimir Malevich were involved in teaching. These six years — from 1924 to 1930 — became the last chord of the avant-garde that was

played in Kyiv, which had hosted a sensational exhibition of the Lanka group, organized by David Burliuk and Alexandra Ekster in 1908.

Along with the innovative trends, there was a possibility of a descent. It was marked from the start with a discussion on the redefinition of the «Ukrainian style,» and was also associated with the competition for the installation of the monument to Taras Shevchenko. These two lines coexisted in one cultural landscape and continuously were reinforced until 1934, when developing Soviet art was proclaimed as the only artistic way. All independent artistic movements were suspended.

Odesa, Kherson, Chornyanka, and the «Monument to an Unknown Futurist»

At another round table, the central theme was the definition of the geographical landmarks of the artistic process. These landmarks can only be discussed in the context navigating a series of «broken lines» between them. This was the task presented to every speaker, but the broken lines made by each of them led to an overall conclusion: Ukraine is a map of irregular flashes of the avant-garde, not a single centralized movement. However, the artistic movement, was itself based on the chaos of disordered impulses. Therefore, it is likely to manifest itself in a similarly chaotic,

відповідаючи часові, місцю і ситуації. І ось цей «південноукраїнський пунктир»:

Одеса – місто, де виріс Василь Кандинський, навчалися Давид Бурлюк і Володимир Баранов-Россіне, проводилися знамениті «Салони Іздебського», завдяки котрим, зокрема, одесити змогли у 1911-му побачити твори Михайла Ларіонова...

У Херсоні 1912 року вийшла друком проілюстрована Володимиром Бурлюком (братом Д. Бурлюка) брошура Велимира Хлебникова «Учитель и ученик», де майбутній «Голова земної кулі» прагнув розповісти про відкриті ним «закони часу». А у селі Чорнянка поблизу теперішньої Нової Каховки Давид Бурлюк створив одне з перших футуристичних художніх угруповань, назване «Гілея». Стараннями Бурлюка Чорнянка стала своєрідною творчою дачею, куди приїздили Володимир Маяковський, Велимир Хлебников, Михайло Ларіонов, Наталія Гончарова, Володимир Татлін і багато інших митців-новаторів. У селі, що на початку минулого століття стало територією сміливих експериментів, і зараз влаштовують авангардні дійства: так, у рамках фестивалю сучасного мистецтва «Terra Futura-2017» відбувся перформанс, під час якого постамент від пам'ятника Леніну перетворився на «Пам'ятник невідомому футуристові».

Харків і щеплення «автентичним авангардом»

Предтечею харківського авангардистського руху у живописі можна назвати Петра Левченка, творчість

якого наочно продемонструвала напрямок виходу українського мистецтва з провінційності та прикрої вторинності в наслідуванні російського реалістичного пейзажу. Лекторка – професор кафедри теорії та історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв Тетяна Павлова метафорично означила це «зворотним відліком в усвідомленні асиметрії буття».

Харківське мистецтво, частково позбувшись гегемонії «російського стилю», почало шукати нові орієнтири, які б стали поштовхом для творення власної художньої мови. Унаслідок таких пошуків з'явилися харківський неопримітивізм і фовізм, найяскравіше втілені у роботах Марії Синякової з притаманною їй фемінізованістю та войовничістю, поза тим – «сезанізм» творчого об'єднання «Зелена Сова», роденівські впливи у Елеонори Блох, конструктивізм Єрмилова. Такий «рух опору» виявляв себе не тільки в образотворчому мистецтві, а й у легендарному часопису 1927–1930 років «Нова генерація» Михайля Семенка, «Березолі» Леся Курбаса, де художнім оформленням вистав займався видатний сценограф Вадим Меллер.

Тож у презентації кожного міста послідовно втілювався образ України як своєрідного перехрестя новацій у мистецтві першої третини ХХ століття, – той самий образ, який від самого початку формували куратори виставки «Авангард. У пошуках четвертого виміру». Цій логіці відповідала і політика дискусій, яка мала продемонструвати відкритість вітчизняного авангарду, його багатонаціональність і багатовекторність.



ВАСИЛЬ ЄРМИЛОВ. Ескіз розпису «Радянська Україна». 1920-ті рр. Папір, кольорові олівці. ADAMOVSKIY FOUNDATION

VASYL YERMYLOV. *The Soviet Ukraine.* Sketch. 1920s. Paper, colored pencils. ADAMOVSKIY FOUNDATION

ПАВЛО КОВЖУН. Афіша Конгресу українських інженерів. 1932. Літографія. Колекція Лук'яна Турецького (Львів)

PAVLO KOVZHUN. *Poster for the Congress of Ukrainian Engineers.* 1932. Lithography. LUKYAN TURETSKYI COLLECTION (LVIV)



untethered atmosphere. This is the Southern Ukrainian broken line:

Odesa – The city where Wassily Kandinsky grew up, David Burliuk and Vladimir Baranov-Rossini studied, where the famous «Saloons of Izdebsky» took place, thanks to which the Odesa people were able to see the works of Mikhail Larionov in 1911.

In 1912 in Kherson, Volodymyr Burliuk (brother of David Burliuk) illustrated the Velimir Khlebnikov pamphlet *Teacher and Student*, where the future «Head of the Globe» tried to talk about the «laws of the time» he discovered. In the village Chornyanka near the present-day Nova Kakhovka, David Burliuk created one of the first Futurist art groups, Hileya. Through the efforts of Burlyuk, Chornyanka became a kind of a creative town, where Volodymyr Mayakovsky, Velimir Khlebnikov, Mikhail Larionov, Natalia Honcharova, Volodymyr Tatlin, and many other innovative artists came to work. In the village, which at the beginning of the last century became the home of so many daring experiments, is a place for the avant-garde action even now. During the contemporary art festival *Terra Futura 2017*, artists held a performance where a former pedestal of a monument to Lenin was turned into the «Monument to an Unknown Futurist».

Kharkiv and the Authentic Avant-Garde Vaccination

Petr Levchenko can be called the forerunner of the Kharkiv avant-garde movement in painting. His work was emblematic of the transition away of Ukrainian art away from provincialism and secondary imitation of Russian realistic landscapes. The lecturer, Tetyana Pavlova, a professor at the Department of Theory and Art History of the Kharkiv State Academy of Design and Arts, called it a «countdown in understanding the asymmetry of being».

Kharkiv art, partly to distinguish itself from the hegemony of the «Russian style,» began to look for new landmarks that served as an impulse for the creation of their own artistic language. As a result of this research, Kharkiv Neo-primitivism and Fauvism appeared most clearly in the works of Maria Sinyakova, with her inherent femininity and belligerence. Beyond that, there was the «Cezannism» of the creative association «Zelena Sova,» Rodin's influences in Eleonora Blokh's works, and the constructivism of Yermilov. This «resistance movement» manifested itself not only in fine art, but also in Mikhail Semenko's legendary 1927–1930 period «New Generation,» and «Berezoli» by Les Kurbas, for which the outstanding stage designer Vadim Meller made an artistic presentation.

In the presentation of each city, the central thesis was the image of Ukraine as a kind of intersection of innovations which showed themselves in the art of the first third of the twentieth century. The curators of the exhibition *Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension* worked with this idea in mind from the beginning. This logic was also shown the discussion, which was meant to demonstrate the openness of the national avant-garde, its multinational and multi-vector nature.



МАРК ЕПШТЕЙН. Обкладинки книг. Київ, «Культур-Ліга». 1922–1926. ЦЕНТР ДОСЛІДЖЕНЬ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ЄВРЕЙСТВА НАУКМА

MARC EPSTEIN. Book covers. Kyiv, «Kultur Lige». 1922–1926. CENTER FOR RESEARCH OF HISTORY AND CULTURE OF EAST-EUROPEAN JEWRY OF THE KYIV MOHYLA ACADEMY



Частина експозиції з творами Бориса Косарева
Part of the exposition with Borys Kosarev's works

КОЛЕКЦІОНЕРИ АВАНГАРДУ. ІСТОРІЯ ТА ПРАКТИКА

«Ми говоримо про український авангард, практично не маючи українського авангарду у вітчизняних приватних зібраннях». Цей парадокс, озвучений Костянтином Акіншею, є чи не найактуальнішою темою для сучасної дискусії про український авангард. Хоча насправді ця дискусія ніколи не припинялася з часів виникнення цього терміну, адже сама його поява стала серйозною заявкою на створення нового національного наратива авангарду. Першим кроком до цього стала виставка, організована у США на початку 1980-х Стефані Баррон. Завдяки матеріалу про Єрмилова, написаному для каталогу Валентиною Маркаде (де авторка і наполягає на новому терміні «український авангард»), експозиція була перейменована з «Російського авангарду» на «Авангард у Росії».

У випадку з Україною саме приватні колекції стали основним джерелом, навколо якого і розбудовувався національний «міф» авангарду — від зібрань Миколи Харджиева, Бориса Свешникова, Ігоря Дяченка до колекцій Костянтина Григоришина та Андрія Адамовського. Кожну з них супроводжує своя історія, однак усі вони — складові української колекційної культури. З одного боку, ця культура спирається на найближче радянське минуле, тобто на умову, що колекція — це такий собі «список Шиндлера», за межами якого авангардне мистецтво зникне, а з другого — поступово наближує

нас до моделі публічного колекціонування, коли кожна робота з приватного зібрання стає доступною для дослідників і масового глядача.

За свідченням відомого колекціонера Микити Лобанова-Ростовського, на території СРСР існувало близько 200 приватних зібрань авангардного мистецтва, що знаходилися здебільшого у Москві, Ленінграді та Києві. Серед них — колекція Ігоря Дяченка, або, як його називав Жан-Клод Маркаде, «українського денді», спадок Федора Ернста, який ще за часів завідування художнім відділом у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка (нині НХМУ) передав до його фондів твори Родченка, Лисицького, Екстер з власної колекції. У 1930-ті роки наявний у музеї авангардний матеріал був переведений до закритого фонду, і лише у 2015-му його «витягли зі скрині» та продемонстрували на великій виставці «Спецфонд». Така перспектива — «приватне зібрання — спецфонд» вимушено переводила діяльність колекціонерів у ранг «підпільної», однак саме багаторічне переховування авангардних творів у спецфонді зберегло бодай частину їх в Україні.

Окремою темою був сучасний період колекціонування, про який в межах круглого столу говорили Олександр Брей, Дмитро Горбачов та Едуард Димшиць. Зокрема, йшлося про долю колекції Костянтина Григоришина, з ім'ям якого пов'язана одна з найбільш амбітних цілей останніх років — створення Музею українського авангарду, що, на жаль, поки залишається на рівні задуму.



Частина експозиції з творами Віктора Пальмова
Part of the exposition with Viktor Palmov's works

COLLECTORS OF AVANT-GARDE. THEORY AND PRACTICE

«We are talking about the Ukrainian avant-garde, with literally no Ukrainian avant-garde in Ukrainian private collections.» This paradox, noted by Kostyantyn Akinsha, is perhaps the most important topic for the contemporary discussion of the Ukrainian avant-garde. This discussion has never stopped since the genesis of the term, and is an important justification for the creation of a new national avant-garde narrative. The first step on this road was an exhibition organized in the United States in the early 1980s by Stephanie Barron. Thanks to material about Yermilov, written for the catalog by Valentina Marchka (where the author insists on the new term «Ukrainian avant-garde»), the exposition was renamed from «Russian Avant-Garde» to «The Avant-Garde in Russia».

In the case of Ukraine, the realm of private collections became the primary hub around which the national avant-garde «myth» was built, from the collections of Mykola Khardzhiev, Boris Sveshnikov, and Ihor Dyachenko to those of Kostyantyn Hryhoryshyn and Andriy Adamovskyi. Each of them has its history, but all of them are part of the Ukrainian collecting culture. On the one hand, this culture is based on the context of the recent Soviet past, that is, on the condition that the collection is a kind of vault, outside of which the avant-garde art will disappear. On the other, it gradually brings us closer to the model of public collecting, when every work in a

private collection becomes available to researchers and the wider audience.

According to the famous collector Nikita Lobanov-Rostovsky, there were about 200 private collections of avant-garde art in the USSR, mostly in Moscow, Leningrad, and Kyiv. Among them is the collection of Ihor Diachenko, or, as Jean-Claude Marcadé called him, the «Ukrainian dandy,» the legacy of Theodore Ernst who, during the time of his management of the artistic department in the National Shevchenko Historical Museum (now NAMU), added works by Rodchenko, Lissitzky, and Ekster from his collection to Diachenko's fund. In the 1930s, the avant-garde material in the museum was transferred to a restricted fund. Only in 2015 was it taken out and showcased at a large exhibition called The Special Fund. Such a prospect — «private collection — special fund» made the activity of collectors seem «underground,» but it was the long-term safe-keeping of avant-garde works in the special fund that preserved some of them for Ukraine.

A separate topic was the modern period of collecting, which Alexander Bright, Dmytro Horbachov, and Eduard Dymshyts spoke about at a round table. Specifically, it was about the fate of the collection of Kostyantyn Hryhoryshyn, one of the most ambitious goals of whom in the recent years has been the creation of the Museum of Ukrainian Avant-Garde, which, unfortunately, remains in the planning stage.

АКТУАЛЬНИЙ СПАДОК: ДІЯЛЬНІСТЬ ФОНДІВ ХУДОЖНИКІВ- АВАНГАРДИСТІВ СЬОГОДНІ

Сучасні художні фонди все частіше перетворюються на центри культурологічних ініціатив, які виступають організаторами конференцій, сприяють виданню книг, підтримують певні проекти. У рамках круглого столу, присвяченого діяльності фондів художників-авангардистів, ішлося про три з них: Фонд Олександра Архипенка, який направив до Києва свого ексклюзивного представника Метью Стефенсона, лондонське Товариство Казимира Малевича, очолюване Крістіною Лоддер, та амстердамський Фонд Миколи Харджієва, що був представлений членом Ради фонду Шенгом Шейеном. Про спільне та відмінне в роботі цих установ і про те, що необхідно знати про сучасну наукову політику фондів, — у короткому огляді основних тез цих трьох презентацій.

Насамперед про спільне: усі три фонди є неприбутковими культурними установами, що мають на меті вивчення, збереження та популяризацію творчого спадку провідних майстрів світового мистецтва. Але в кожного є своя специфіка.

Зокрема, в усіх організованих Фондом Архипенка виставках відчувається намір співвіднести простір Архипенка з простором сучасності незалежно від того, чому присвячено експозицію — теракотовій скульптурі, «нульовій» формі чи кубізму. Усе це доповнюється відкритим для всіх дослідників онлайн-каталогом на сайті фонду. Співробітництво з іншими галереями, музеями, платформами, організація резиденцій — це той засіб, за допомогою якого навколо архіву створюється дискусивне поле.

Товариство Малевича вирізняється передусім тим, що активно сприяє формуванню нових національних образів Малевича, займаючись перекладами його текстів, підтримуючи індивідуальні проекти, як-от «Казимир Малевич. Київський аспект» Тетяни Філевської або «Малевич у Варшаві» Анджея Туровського. «Український контекст спроможний надати постаті Малевича не просто нових біографічних барв, але і точку опори, за рахунок якої можна перевернути уявлення про цю постать». Ці слова, сказані на форумі Крістіною Лоддер, стали своєрідним підсумуванням теоретичного експерименту, який запропонував М17: довести, що включення художника в національний контекст не применшує його значення як певного явища в історії світової культури, а навпаки — розширює напрямки досліджень і поглиблює розуміння його спадку.

Амстердамський Фонд Харджієва і сам Микола Харджієв стоять трохи осторонь від згаданих фондів, і цьому є пояснення. По-перше, на відміну від Архипенка чи Малевича, Харджієв не був художником. Він — колекціонер живої історії авангарду, «музики життя», яку творили люди з його близького оточення — Казимир Малевич, Володимир Татлін, Давид Бурлюк... Його колекція та архів і досі лишаються одними з найцінніших джерельних зібрань для вивчення авангарду. З єдиною поправкою на те, що в другій половині ХХ століття вони



були фактично «розірвані» між країнами, колекціонерами та музеями. Частина творів було вивезено до Швеції Бенгтом Янгфельдтом (цю історію, що трапилась 1977 року, згодом назвуть «крадіжкою століття» та «ідеальним злочином»); потім щось було продано ним Центру Помпідю, щось подаровано стокгольмському Музею сучасного мистецтва. Декілька творів потрапили до «Галереї Гмуржинської» у Кельні, більша ж частина опинилася в Нідерландах. У 2011 році документальний архів Харджієва (близько 1427 одиниць) був за ініціативою голландської сторони повернутий з Амстердама до Москви, і тепер разом з іншими матеріалами, що потрапили туди раніше, зберігається у Російському державному архіві літератури та мистецтва.

Нідерландська частина колекції осіла в музеї Стеделейк, знаходячись під його протекторатом. Саме на основі цього музею і було створено Фонд Харджієва, який гарантує публічність усіх предметів колекції та регулярно влаштовує тематичні конференції. Ось лише неповний список заходів, проведених у трьох знакових для самого Харджієва місцях: у 2004 році — в Одесі, де він 1925 року закінчив університет, у 2017-му — в Амстердамі, де Микола Іванович прожив останні роки, у 2019-му — у Російському державному архіві літератури та мистецтва у Москві.

Кожен з трьох фондів являє собою багатозначний простір, і будь-який виклик, що навіть базується на інтересах суто національних чи суто мистецтвознавчих, вони готові сприймати як потенціал експерименту, де множинність інтерпретацій є найбажанішим наслідком. Такий підхід є характерним не тільки для цих установ, але й для дискусійної політики «Нової генерації» загалом. Адже ця політика зберігає за авангардом право лишатися майданчиком для нових дискусій і думок, які завжди будуть варті того, щоб їх обговорювати.

Підготувала Анна Калугер



RELEVANT LEGACY: THE ACTIVITY OF THE AVANT-GARDE ARTISTS' FOUNDATIONS TODAY

Modern artistic foundations most often turn into centers of cultural initiatives and serve as conference organizers, promote books, and support specific projects. The round table was devoted to the activities of avant-garde artists' foundations. There were three of them: the Alexander Archipenko Foundation, who sent their exclusive representative Matthew Stephenson to Kyiv, the London Society of Kazimir Malevich, headed by Christina Lodder, and the Amsterdam Foundation of Mykola Khardzhiev, which was represented by a council member of the Fund, Sjeng Scheijen. Details about the common and differentiated work of these institutions, along with their respective research policies, are found in a brief overview of the main theses of their presentations.

First and foremost: all three foundations are non-profit cultural institutions aimed at researching, preserving, and popularizing the artistic heritage of the leading masters of world art. But each one has its particularities.

The exhibitions organized by the Archipenko Foundation focus on a few common themes: terracotta sculptures, the zero form, and Cubism. An open online catalog can be accessed by any researcher on the foundation's website. Collaboration with other galleries, museums, platforms, and organization of residences creates a discourse around the archive.

The Malevich Society is distinguished primarily by its active contribution to the formation of new Malevich national images, by translating his texts and supporting individual projects. These include Kazimir Malevich. Kyiv Aspect by Tetyana Filievska and Malevich in Warsaw by Andrzej Turowski. «The Ukrainian context can give

Malevich's figure not just new biographical colors, but also a starting point through which one can overturn the idea of this figure.» This was said by Christina Lodder during the discussion, and serves as a summary of the theoretical experiment suggested by the M17. The aim is to prove that the inclusion of the artist in the national context does not diminish their significance as a particular phenomenon in the history of world culture, but instead broadens the direction of research and deepens the understanding of their heritage.

The Amsterdam Foundation of Khardzhiev and Mykola Khardzhiev himself stand a bit apart from the aforementioned foundations. Firstly, unlike Arkhipenko or Malevich, Khardzhiev was not an artist. He was a collector of the rich history of the avant-garde, «the music of life» made by people from his close circles, Kazimir Malevich, Volodymyr Tatlin, and David Burliuk. His collection and archive are still among the most valuable sources for the study of the avant-garde. During the second half of the twentieth century, it was actually «torn apart» between countries, collectors, and museums. Part was taken to Sweden by Bengt Jangfeldt (this story, which happened in 1977, will later be called «theft of the century» and «the perfect crime»). Parts were subsequently sold to the Pompidou Center, while others were given to the Stockholm Museum of Contemporary Art. Several works ended up in the Galerie Gmurzynska in Cologne, the most significant part of which was in the Netherlands. In 2011, the Khardzhiev documentary archive (about 1 427 items) was returned from Amsterdam to Moscow on the initiative of the Dutch. Presently, along with other materials that arrived there, it is stored in the Russian State Archive of Literature and Arts.

The Dutch part of the collection settled in the Stedelijk Museum. This museum was the foundation on which the Khardzhiev Foundation was established, which guarantees the publicity of all items of the collection and regularly arranges thematic conferences. Here is just small a non-exhaustive list of events held at three places significant for Khardzhiev: in 2004 in Odesa, where he graduated in 1925, in 2017 in Amsterdam, where Mykola Ivanovych lived the last years of his life, and in 2019 in the Russian State Archive of Literature and Arts in Moscow.

Each of these foundations represents a important space, and any challenge, even based on purely national or purely artistic interests, is ready to be perceived as a potential experiment, where the plurality of interpretations is the most desirable consequence. This approach is characteristic not only of these institutions but also of the discussion policy of the New Generation forum in general. After all, this policy preserves the avant-garde's right to remain the platform for new discussions and opinions which will always be worth considering.

*Prepared for publication
by Anna Kaluher*

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД У ЗАХІДНИХ КОЛЕКЦІЯХ

СВЯТОСЛАВ ЯРИНИЧ,

*мистецтвознавець, завідувач виставкового відділу
Національного заповідника «Софія Київська»*

У 1953 році, аналізуючи в статті про творчість Олекси Грищенка участь українських митців у світовому мистецькому русі першої третини ХХ століття, Святослав Гординський виокремив зовнішній фронт (віднісши туди художників, що працювали на Заході й здобули там визнання, як, скажімо, Архипенко та Грищенко) і внутрішній (тут опинились маловідомі у світі автори, які проте багато зробили для оновлення українського мистецтва — зокрема неовізантист М. Бойчук і футурист П. Ковжун). На думку Гординського, котрий, безумовно, відносив себе до бійців внутрішнього фронту, мистецькому господарству як частині культури кожного народу однаково потрібні і перші, і другі.

Згадуючи творчий шлях Грищенка (а стаття писалася до 70-річчя художника), він цитує кількох провідних французьких критиків і мистецтвознавців, які відзначали особливий орієнталізм митця, його колоризм, поетичне відчуття французьких краєвидів тощо, та закінчує своє есе оптимістичним побажанням: «Творчість Грищенка, що вже здобула собі високе визнання на Заході, буде й окрасою майбутньої української Національної галереї малярства».

З часу тієї публікації минуло майже 70 років, а українських митців і мистецтвознавців, схоже, хвилює та сама проблема належного визнання національного модернізму на міжнародному рівні. Змінилися, щоправда, тактики й інструменти позиціонування. Якщо Гординський тільки мріяв про національну мистецьку галерею і делікатно натякав на необхідність видання іноземними мовами якісних монографій про кращих українських майстрів, то тепер українці діють набагато агресивніше, апропріюючи спадщину художників, яких зарубіжні дослідники і музейники звично відносять до російського, радянського, французького чи американського модернізму (авангарду). Для цього використовуються різні способи: публікації, де зроблено акцент на українському походженні чи українських культурних впливах на певних митців, інформаційні кампанії, тиск активістів на кураторів західних музеїв, аби ті обов'язково вказували на «українськість» (національність чи місце народження) відповідних авторів у базах даних, текстах каталогів, експозиційних анотацій чи етикеток.

Спробуємо перевірити, наскільки дієвими виявляються ці заходи хоча б на прикладі кількох провідних зарубіжних музейних колекцій та аукціонів.

UKRAINIAN AVANT-GARDE IN WESTERN COLLECTIONS

SVYATOSLAV YARYNYCH,

*Art Scholar, Head of Exhibition Department,
National Sanctuary Complex “Kyiv Sophia”*

In 1953, while analyzing the participation of Ukrainian artists in the art world of the first third of the XX century for an article about the artwork of Oleksa Hryshchenko, I made a distinction between the external front (the artists who worked in the West and found acclaim there, such as Arkhipenko and Hryshchenko), and the internal front (this included author who weren't famous in the world, but who did a lot to renew Ukrainian art, such as the Neo-byzantinist M. Boichuk and Futurist P. Kovzhun). According to Hordynskyi, who was surely a fighter of the internal front, the artistic economy, as a part of every people's culture, equally needs both the latter and the former.

Remembering Hryshchenko's artistic life (the article was written for the artists' 70th anniversary), he quotes several leading French art critics and scholars, who remarked on the artists' special kind of orientalism, his colors, his poetic sense of the French landscapes, and he ends his essay with an optimistic wish:

“Hryshchenko's artwork, which has already met great acclaim in the West, will also be the jewel of the future Ukrainian National Painting Gallery.”

Almost 70 years have passed since that publication, and the Ukrainian artists and art scholars seem to still be bothered by the same problem of adequate recognition of national modernism on the international level. However, the tactics and instruments of positioning have changed. While Hordynskyi could only dream about a national art gallery and delicately hinted at the necessity to publish high-quality monographies about the best Ukrainian artists in foreign languages, Ukraine must now act much more aggressively, appropriating the legacy of the artists who are traditionally perceived as Russian, Soviet, French, or American modernists (avant-garde artists) by foreign researches and museum workers.

Different means are used to achieve this: publications with emphasis on the Ukrainian descent or Ukrainian cultural influences of certain artists, informational campaigns, the pressure of activists and curators in Western museum so that they can address the Ukrainian nature (nationality or place of birth) of artists in their databases, catalogs, expository annotations, or labels.

Let's check how effective these measures are within several leading foreign museum collections and auctions.

ПАРИЖ І МОНТЕ-КАРЛО

У Національному музеї сучасного мистецтва (Центрі Помпиду) зберігаються твори двох визначних майстрів модернізму – Олександра Архипенка (7 скульптур, 3 літографії) та Олекси Грищенка (5 акварелей, 1 малюнок, 3 олійні роботи). Проте якщо судити з анотацій на сайті музею, ці автори не мають жодного відношення до України взагалі та до українського авангарду зокрема. Грищенко за громадянством француз, росіянин до 1918 року, і народився він, звісно, у Російській імперії. Відповідно Архипенко за громадянством американець, і росіянин до 1918 року. Василь Хмелюк і Михайло Андрієнко-Нечитайло, творчість яких у колекції музею представлена значно скромніше (однією і двома роботами), також означені лише як колишні піддані Російської імперії. Французьким кураторам важко щось закинути – саме такий формат короткого життєпису художників задає система каталогізації Центру Помпиду.

Не набагато краща ситуація і в приватному секторі. В обігу на французькому ринку модернізму ХХ століття перебуває чимала кількість творів художників-українців

або тих, які народилися в Україні та здобули там початкову мистецьку освіту. Однак для більшості французьких антикварів походження художників не має особливого значення, і вони здебільшого оминають цей факт у коротких довідках про авторів. Скажімо, аукціон «Мірабо-Мерсьє» нещодавно виставив на продаж 10 гуашей Василя Хмелюка, зазначивши в каталозі тільки дати народження і смерті художника. Експерти аукціонного дому «Арткуріаль» у 2010–2013 роках називали місцем народження багатьох митців так званої Паризької школи (Л. Воловика, А. Мінчина, І. Пайлеса, Н. Рибак та ін.) не Російську імперію, а Україну, але згодом відмовились від цього. Очевидно, їхні сподівання на патріотизм українських колекціонерів не виправдались.

Коли писалася ця стаття, у Монте-Карло готували спеціалізовані торги під назвою «Російські балети». З подивом ми побачили, що авторами більш ніж половини лотів є українські художники (А. Петрицький, В. Меллер, Б. Косарев, І. Курочка-Армашевський, А. Волненко). Щоправда у передмові до каталогу й анотаціях до окремих робіт побіжно зазначено українськість митців чи театрів, для яких вони працювали.



О. АРХИПЕНКО. *Жіноча голова (Іспанка)*. 1916. Національний музей сучасного мистецтва, Париж. Дарунок Алексін Дюшан і П'єра Жюльєна

O. ARKHIPENKO. *Head of a Woman (Spanish Woman)*. 1916. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS. GIFT OF ALEXINA DUCHAMP AND PIERRE JULIEN



В. ХМЕЛЮК. *Натюрморт з омаром.* 1943. НАЦІОНАЛЬНИЙ МУЗЕЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА, ПАРИЖ

V. KHMELIUK. *Still Life with Omar.* 1943. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS

PARIS AND MONTE-CARLO

The Musée National d'Art Moderne in the Center Pompidou has the works of two significant masters of modernism, Oleksandr Arkhipenko (7 sculptures, 3 lithographical works), and Oleksa Hryshchenko (5 watercolors, 1 drawing, 3 oil paintings). However, judging by the annotation on the museum's website, these artists don't have anything to do with Ukraine in general and with Ukrainian avant-garde in particular. Hryshchenko was a French citizen, a Russian until 1918, and he was born, of course, in the Russian Empire. Correspondingly, Arkhipenko was a US citizen, and Russian until 1918. Vasyl Khmeliuk and Mykhailo Andriyenko-Nechytailo, whose artworks has a far more modest presence in the museum's collection (1 and 2 works), are also defined only as ex-citizens of the Russian Empire. It would be hard to complain to the French curators, as this brief biographical format is provided for by the Center Pompidou's catalog system.

The situation in the private sector isn't much better. The French market for twentieth century modernism contains a rather large quantity of works by Ukrainian artists or artists

who were born in Ukraine and got their initial artistic education there. However, for most French collectors, the artists' descent doesn't hold any meaning, and often they just omit this fact in the short descriptions of the works. For example, the Mirabaud-Mercier auction has recently put out ten gouache paintings by Vasyl Khmeliuk, only mentioning the artist's dates of birth and death in the catalog. In 2010–2013, experts at the Artcurial auction house were saying that the place of birth of many of the artists of the so-called School of Paris (L. Volovyk, A. Minchyn, I. Pailes, N. Rybak, et al.) was not the Russian Empire, but Ukraine. However, they soon stopped doing this. Evidently, their hopes aimed at the patriotism of Ukrainian collectors were not fulfilled.

When this article was being written, specialized auctions called the Russian Ballets were organized in Monte-Carlo. Surprisingly, we saw that the artists behind more than half of the lots were Ukrainian (A. Petrytskyi, V. Meller, B. Kosarev, I. Kurochka-Armashevskiy, A. Volnenko). However, in the preface to the catalog and in the annotations to individual works, the Ukrainianness of the artists or the houses they worked for was briefly mentioned.



А. МІНЧИН. Автопортрет у костюмі Арлекіна. 1931. ГАЛЕРЕЯ ТЕЙТ МОДЕРН, ЛОНДОН. ДАРУНОК ПАНІ ФЛОРЕНС ГІМПЕЛЬ

A. MINTCHINE. *Portrait of the Artist as a Harlequin*, 1931. TATE MODERN GALLERY, LONDON. GIFT OF LADY FLORENCE GIMPEL

О. ГРИЦЕНКО. Гірський пейзаж. 1930-ті рр. КРІСТІЗ, АУКЦІОН «РОСІЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО», ЛИСТОПАД 2015 Р.

О. HRYSHCHENKO. *Mountain Landscape*. 1930's. CHRISTIE'S, Russian Art auction, November 2015

ТЕЙТ, КРІСТІЗ, СОТБІЗ

Пошукова онлайн-система колекції галереї Тейт на запит «Ukraine» видає більш прийнятні для українців результати: Архипенко, Андрієнко-Нечитайло, Соня Делоне, Абрам Мінчин і навіть Малевич. Виявляється, інформаційний сервіс Тейт використовує біографічні матеріали Вікіпедії, де, завдяки зусиллям патріотично налаштованих волонтерів, етнічне чи географічне походження багатьох художників позначене відповідно до нових постімперських реалій. Чи додає це українському авангардові авторитетності в очах британської публіки — питання інше.

Українське походження класиків авангарду почали враховувати і лідери світового аукціонного ринку — Сотбіз і Крістіз. На запит «ukrainian» пошукова система Крістіз видає твори Архипенка, Грищенка, Хмелюка і низки єврейських художників, що походять з України. Однак у коротких каталожних анотаціях «українськість» (як місце народження чи самоідентифікація) цих авторів жодним чином не роз'яснюється.

Інша ситуація з атрибуцією творів українських модерністів у компанії Сотбіз. Пошук за ключовими словами «Ukraine», «ukrainian» не видає імен Архипенка, Богомазова, Єрмилова, Петрицького. Однак у каталогах аукціонів останніх років експерти зазначають, скажімо, що Єрмилов є «одним з найвидатніших представників українського авангарду» («Important Russian Art», 2 червня 2014 року, лот 8); «провідним учасником українського авангарду» названо Олександра Богомазова («Russian Paintings», 29 травня 2012 року, лот 187).





О. БОГОМАЗОВ. *Госпіталь*. 1910-ті рр.
Виставка «ШЕДЕВРИ РОСІЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА З КОЛЕКЦІЇ РОДИНИ БЕККЕРМАН». СОТБІЗ, НЬЮ-ЙОРК, 2014

O. BOHOMAZOV. *Hospital*. 1910's. MASTERPIECES OF Russian Art
The Bekkerman Collection exhibition. Sotheby's, New York, 2014

TATE, CHRISTIE'S, SOTHEBY'S

If presented with the query "Ukraine," the online search system of the Tate Gallery's collection gives the results that are more acceptable to Ukrainians: Arkhipenko, Andriyenko-Nechytaylo, Sonia Delaunay, Abram Minchyn, and even Malevich. It turns out that Tate's information service uses biographical material from Wikipedia, where, due to the efforts of patriotic volunteers, the ethnic or geographical origin of many artists is marked in accordance with the new post-imperial realities. Whether it adds anything to the credibility of the Ukrainian avant-garde in the eyes of the British public is another question.

The Ukrainian origins of masters of the avant-garde has also started to be taken into account by the leaders of the world's auction markets, Sotheby's and Christie's. Presented with the query "Ukrainian," the search engine of Christie's shows works by Arkhipenko, Hryshchenko, Khmeliuk, and a number of Jewish-Ukrainian artists. However, in short catalog abstracts, the mention of the Ukrainianness (as a place of birth or self-identification) of these authors is nowhere to be seen. The situation with the attribution of works by Ukrainian modernists at Sotheby's is different. Searching for the keywords "Ukraine" or "Ukrainian" does not produce the names of Arkhipenko, Bohmazov, Yermilov, or Petrytskyi. However, in the auction catalogs of recent years, experts say that Yermilov is "one of the most prominent representatives of the Ukrainian avant-garde" (Important Russian Art, June 2, 2014, Lot 8). Oleksandr Bohomazov (Russian Paintings, May 29, 2012, Lot 187) is named "the leading participant of the Ukrainian avant-garde."



О. АРХИПЕНКО. *Жінка, яка розчісує волосся*. 1916.
ГАЛЕРЕЯ ТЕЙТ МОДЕРН. ПРИДБАНО 1960 РОКУ

O. ARKHIPENKO. *Woman Combing her Hair*. 1916.
TATE MODERN GALLERY. BOUGHT IN 1960

МУЗЕЙ ГУГГЕНГАЙМА, МОМА ТА ІНШІ

У Сполучених Штатах живе численна і досить впливова в культурному сенсі українська діаспора, діють Українознавчий інститут при Гарвардському університеті та Український інститут Америки (фактично музей) у Нью-Йорку. Після Другої світової війни до США перебалося багато обдарованих митців модерністського напрямку, які організовували виставки українського мистецтва, видавали каталоги та часописи, формували

середовище по-українському орієнтованих колекціонерів, сподіваючись, що з часом хоча б частина цих зібрань потрапить до провідних американських музеїв. Але українці в цих музеях і досі представлені переважно вже згадуваними Архипенком, Грищенком, Єрмиловим...

У колекції Музею Гуггенхайма зберігаються дві хрестоматійні роботи Олександра Архипенка — «Карусель П'єро» і «Медрано», де він окреслює проблематику, яку згодом розроблятимуть Татлін, Єрмилов та ін. Корнелія Лауф у короткій

анотації до цих двох творів називає Архипенка українським художником. Ще одна його робота — теракота «Бокс» 1935 року — зберігається у венеційській філії музею, проте там автора названо росіянином.

МоМА ідентифікує як українців братів Бурлюків (обидва представлені своїми графічними роботами у футуристичних збірках) та Олександра Довженка. Архипенко, Богомазов, Єрмилов, Екстер мають подвійне чи потрійне «арт-громадянство» включно з українським. У цьому музеї творчість Архипенка представлена набагато повніше, ніж у Музеї Гуггенхайма (чотири скульптури 1910-х років, колаж, скульптоживопис і два десятки літографій 1921 і 1963 років).

Прикметний провенанс окремих робіт. Скажімо, необарокову «Мадонну скель» Архипенко подарував 1912 року Фернану Леже (той у відповідь подарував йому свою картину). Скульптоживописний натюрморт «Склянка на столі» довгий час належав Катрін Дреєр, меценатці багатьох художників-авангардистів, приятельці Дюшана і Ман Рея.

Василь Єрмилов представлений у МоМА конструктивістським рельєфом 1923 року та кількома зразками книжкового дизайну, серед яких примірник харківського часопису «Радянський театр» (усі вони передані музею корпоративними колекціями — Фондом Джудіт Ротшильд і Маккрорі Корпорейшн). У МоМА також зберігається шість рисунків киянина Олександра Богомазова (три з них подаровані колекціонером російського авангарду М. Лобановим-Ростовським).

Один малюнок Богомазова («Портрет дружини» 1913 року) є й у колекції Мистецького інституту Чикаго. Тут художника називають українцем. Архипенко (чий місцем народження зазначено Україну) представлений у музеї двома скульптурами 1920-х років і трьома малюнками, подарованими приватними колекціонерами.

Три твори Архипенка зберігаються й у Детройтському інституті мистецтв. Серед них один, який засвідчує реальний інтерес автора до українських справ та його контакти з діячами української культури



О. АРХИПЕНКО. *Мадонна в скелях.* 1912. Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк. Дарунок Френсіс Архипенко-Грей та Галереї Перлз

О. АРХИПЕНКО. *Madonna in the Rocks.* 1912. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. GIFT OF FRANCES ARCHIPENKO GRAY AND PERLS GALLERIES

О. АРХИПЕНКО. *Карусель Пьеро.* 1913.
МУЗЕЙ СОЛОМОНА ГУГЕНГАЙМА, НЬЮ-ЙОРК

O. ARKHIPENKO. *Carrousel Pierrot.* 1913.
SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK





О. БОГОМАЗОВ. *Чоловік і жінка, що несуть коші.* 1927–1928. Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк.
ДАРУНОК МИКИТИ ЛОБАНОВА-РОСТОВСЬКОГО

O. BOGOMAZOV. *Man and Woman Carrying Large Baskets.* 1927–1928. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK.
GIFT OF N. LOBANOV-ROSTOVSKY

GUGGENHEIM MUSEUM, MOMA, AND OTHERS

The United States has a rather numerous and culturally influential Ukrainian diaspora, the Ukrainian Research Institute at Harvard University, and the Ukrainian Institute of America in New York (basically a museum). After the Second World War, many talented artists of the modernist movement immigrated to the USA. They organized exhibitions of Ukrainian art and published catalogs and periodicals, hoping that in time, at least a fraction of these collections would end up in leading American museums. However, the Ukrainians are still being represented in said museum by the already mentioned Arkhipenko, Hryshchenko, and Yermilov.

The collection of the Guggenheim Museum has two foundational works by Oleksandr Arkhipenko: Carrousel Pierrot and Médrano, which he used to outline the problems which would later be elaborated upon by Tatlin, Yermilov, and others. In a short annotation to these works, Cornelia Lauf called Arkhipenko a Ukrainian artist. Another work of his, the 1935 terracotta Box, is stored in the Venetian branch of the museum, which, however, called the artist Russian.

New York's Museum of Modern Art (MoMA) identified the Burliuk brothers as Ukrainians (both are represented by their drawings in Futurist collections), as well as Oleksandr



О. ЕКСТЕР. *Кубістична оголена.* 1912. МУЗЕЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА, НЬЮ-ЙОРК. ДАРУНОК ПОДРУЖЖЯ САКНЕР

O. EKSTER. *Cubist Nude.* 1912. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. GIFT OF MR. AND MRS. MARVIN SACKNER



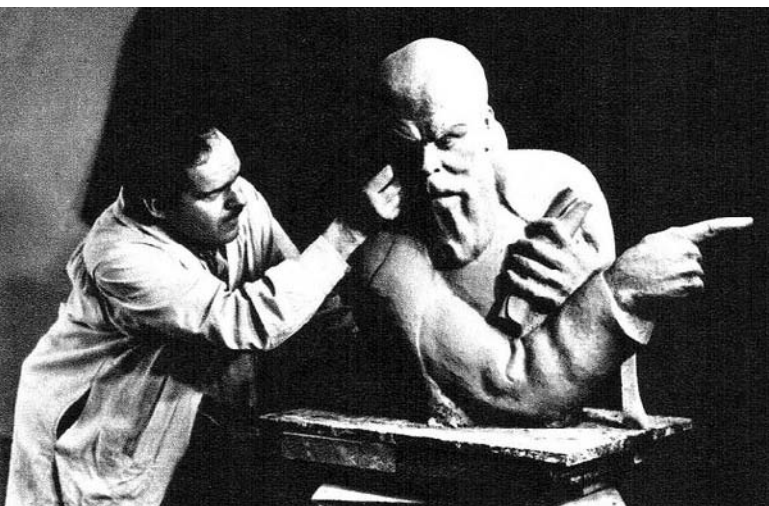
В. ЄРМИЛОВ. *Композиція №3.* 1923. МУЗЕЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА, НЬЮ-ЙОРК. ДАРУНОК МАККРОРІ КОРПОРЕЙШН

V. YERMILOV. *Composition No. 3.* 1923. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. GIFT OF MCCRORY CORPORATION

Dovzhenko, Arkhipenko, Bohomazov, Yermilov, Ekster have double or even triple 'art-citizenship', including a Ukrainian one. Arkhipenko's artwork is represented in more detail in this museum, than in the Guggenheim (four sculptures made in the 1910s, a collage, sculpture-painting, and two dozen lithographical works made in 1921 and 1963).

The provenance of some of the works is quite interesting. For example, in 1912, Arkhipenko's gave his neo-baroque *Madonna of the Rocks* to Fernand Léger, who reciprocated by giving him a painting of his own. The sculpture-painting still life *Glass on a Table* was, for a long time, in the possession of Katherine Dreier, a patron of many an avant-garde artist, a friend of Duchamp and Man Ray.

Vasyl Yermilov is represented in the MoMA by his constructivist 1923 relief as well as by several examples of book design, which include a copy of a Kharkiv periodical *Soviet Theater*. All of them were given to the museum from the

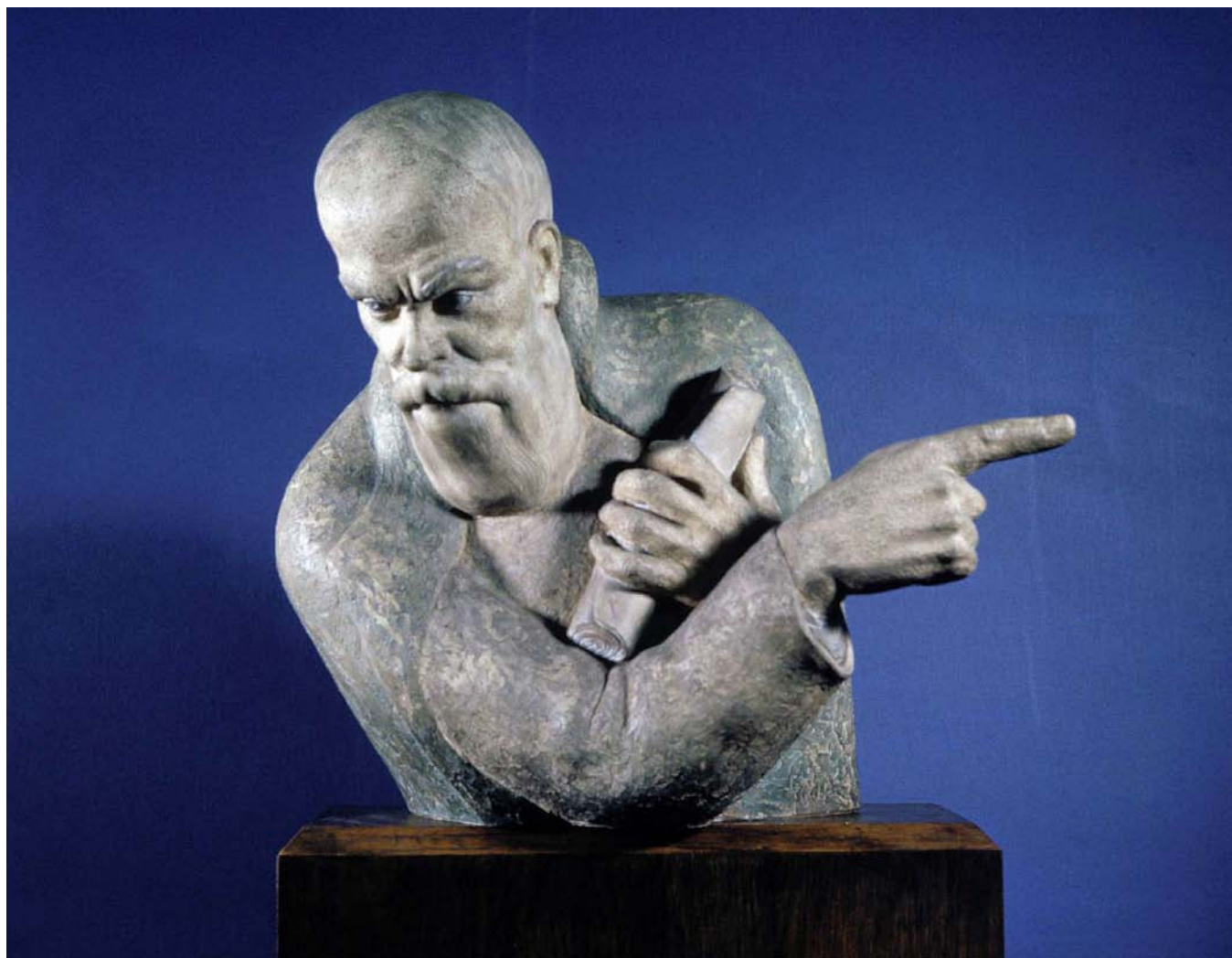


*Олександр Архипенко працює над скульптурою «Тарас Шевченко»
Oleksandr Arkhipenko working on the Taras Shevchenko sculpture*

в еміграції. Це портрет Тараса Шевченка, створений на замовлення Українського національного хору під орудою О. Кошиця. Взагалі Архипенко представлений у музеях багатьох великих міст США (Атланта, Бостон, Клівленд, Лос-Анджелес, Міннеаполіс, Пітсбург, Сан-Франциско, Філадельфія, Х'юстон та ін.). Просто далеко не всі вони ідентифікують Архипенка хоча б як американсько-українського автора.

Крім публічних музеїв, які частково фінансуються державою, у США значний вплив у своїх громадах мають приватні музеї-фонди, засновані меценатами-колекціонерами. Часто їхні мистецькі зібрання не поступаються за якістю відомим державним колекціям. Візьмімо для прикладу колекцію Альберта К. Барнса (1872–1951), яка з 2012 року розміщується у Філадельфії. Вона нараховує понад 4 000 предметів (класичне і сучасне мистецтво, меблі, африканська скульптура та індіанський традиційний текстиль), до числа яких входить більш ніж 100 творів Ренуара, 69 – Сезанна, 59 – Матісса та 46 – Пікассо.

Прикметно, що в фондах музею є сім робіт Олексі Грищенка, придбаних у нього самим Барнсом на початку 1920-х. Написані за грецькими і турецькими



О. АРХИПЕНКО. *Тарас Шевченко.* 1935. Детройтський інститут мистецтв. Дарунок Українського національного хору
O. ARKHIPENKO. *Taras Shevchenko.* 1935. DETROIT INSTITUTE OF ARTS. GIFT OF THE UKRAINIAN NATIONAL CHOIR



О. БОГОМАЗОВ. *Портрет дружини.* 1913. ЧИКАЗЬКИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ. ДАРУНОК МАРГО ПОЛЛІС-ШАК

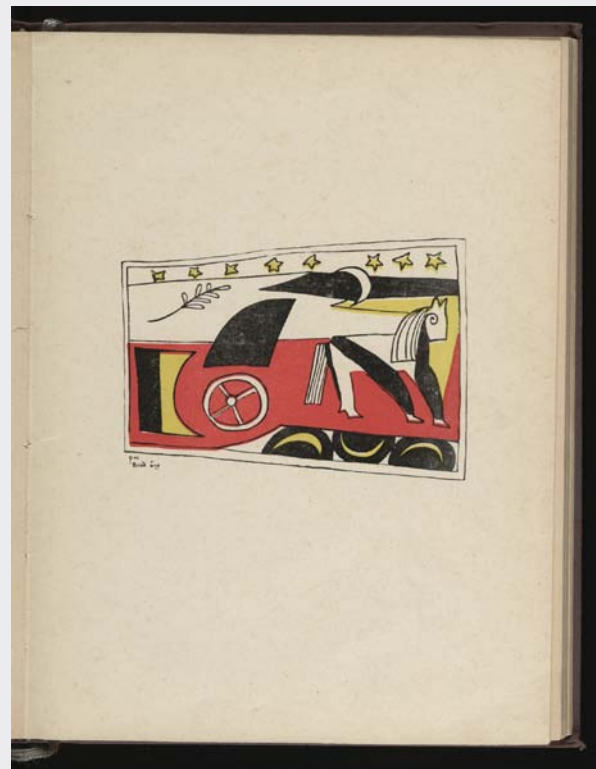
O. BOHOMAZOV. *Portrait of the Artist's Wife.* 1913. ART INSTITUTE OF CHICAGO. GIFT OF MARGO POLLINS SCHAB

corporate collections of the Judith Rothschild Foundation and the McCrory Corporation. MoMA also possesses six drawing by the Kyiv-born artist Oleksandr Bohomazov, three of which were donated by a collector of the Russian avant-garde, Nikita Lobanov-Rostovsky.

One of Bohomazov's drawing (*Wife's Portrait*, 1913) is in the collection of the Art Institute of Chicago. There, the artist is called a Ukrainian. Arkhipenko (whose home country is specified as Ukraine) is represented in the museum by two 1920 sculptures and three drawings, which were donated by private collectors.

Three of Arkhipenko's works are stored at the Detroit Institute of Arts. There's one among them which testifies to the author's genuine interest in Ukrainian matters and his contacts with Ukrainian emigre cultural activists. This is the portrait of Taras Shevchenko, which was made on commission by the Ukrainian National Choir headed by O. Koshytsia. All in all, Arkhipenko is represented in the museums of many big cities in the US (Atlanta, Boston, Cleveland, Los Angeles, Minneapolis, Pittsburgh, San Francisco, Philadelphia, Houston, etc.). However, not all of them identify Arkhipenko as at least a Ukrainian-American artist.

In the United States, Aside from partially publicly funded museums, private museums founded by patrons and collectors have a significant influence in their communities. Often, their artistic collections are on the same level of quality as well-known state collections. Take for example the collection



Сторінка з рисунком В. Бурлюка у виданні «Футуристы. Первый журнал русских футуристов», ч. 1-2, 1914. МУЗЕЙ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА, НЬЮ-ЙОРК. ДАРУНОК ФОНДУ ДЖУДИТ РОТШИЛЬД

Page with V. Burluk's drawing from the periodical *Futurists: First Journal of the Russian Futurists*, no. 1-2, 1914. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. GIFT OF THE JUDITH ROTHSCHILD FOUNDATION

of Albert C. Barnes (1872-1951), which has been housed in Philadelphia since 2012. It has over 4,000 items (classical and contemporary art, furniture, African sculpture, and Indian traditional textiles), which include over 100 works by Renoir, 69 Cezannes, 59 Matisses and 46 Picassos.

It is noteworthy that the museum's collection has seven works by Oleksiy Hryshchenko, bought from him by Barnes himself in the early 1920's. Based on his Greek and Turkish impressions, they demonstrate the transition of the author to a more complex interpretation of the picture space, forms, and color, than was seen in his Moscow paintings of 1917-1918.

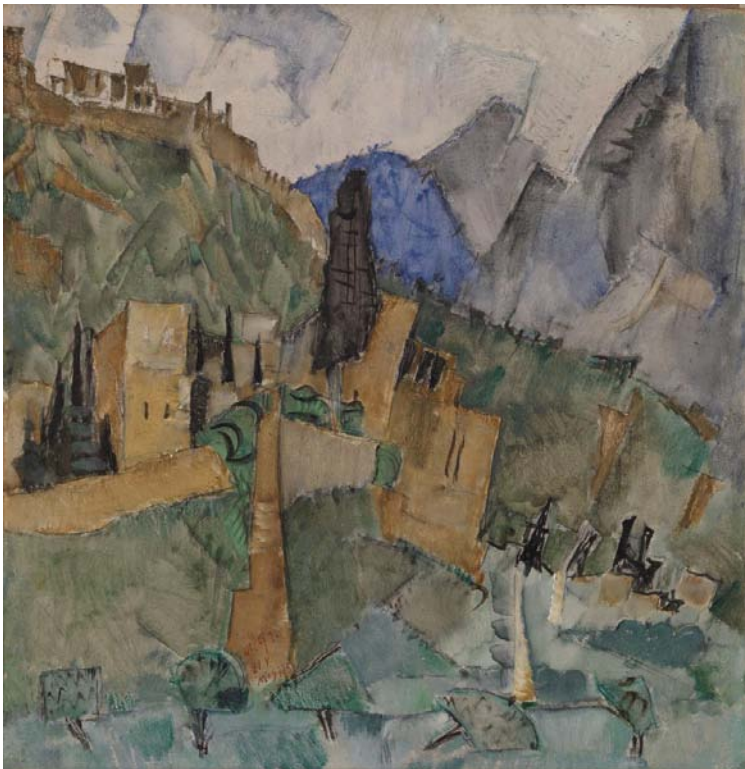
This testifies that Hryshchenko's work in his time was highly appreciated by the most discerning collectors. The weakening of interest in the master in recent decades can only be attributed to the more recent absence of serious monographic exhibitions in respectable museums. (It is symptomatic that none of his exhibitions took place in Ukraine on the 130th anniversary of the birth of O. Hryshchenko.) Meanwhile, the artist remains a prominent figure of European interwar modernism, representing its more moderate, conservative wing.

Hryshchenko is one of the prominent figures of the School of Paris. His work regularly appears at auctions in Paris, London, and New York. However, Western antiquaries and curators seldom point to the Ukrainian traces in the works of Hryshchenko. This is not surprising, because the



О. ГРИЩЕНКО. *Місто-фортеця.* 1921. Музей Фонду Барнса, Філадельфія

О. HRYSHCHENKO. *Fortress City.* 1921. BARNES FOUNDATION MUSEUM, PHILADELPHIA



О. ГРИЩЕНКО. *Містра.* 1921. Музей Фонду Барнса, Філадельфія

О. HRYSHCHENKO. *Mistra.* 1921. BARNES FOUNDATION MUSEUM, PHILADELPHIA

враженнями, вони демонструють перехід автора до складнішого трактування картинного простору, форм і колориту, ніж це було у його московських полотнах 1917–1918 років.

Це свідчить про те, що творчість Грищенка свого часу високо оцінювалася найвибагливішими колекціонерами, і тільки відсутність серйозних монографічних виставок художника у солідних музеях за останні кілька десятиліть спричинила послаблення інтересу до майстра. (Симптоматично, що в 130-ту річницю від дня народження О. Грищенка в Україні не пройшло жодної його виставки.) Тим часом цей митець залишається помітною постаттю європейського міжвоєнного модернізму, представляючи його, сказати б, більш помірковане, консервативне крило. Грищенко — одна з чільних постатей Паризької школи, його роботи регулярно з'являються на аукціонах Парижа, Лондона, Нью-Йорка. Втім, західні антиквари й куратори зазвичай рідко вказують на український слід у творчості Грищенка, що й не дивно, адже маляр народився в Російській імперії, понад 50 років прожив у Франції. Що ж до грищенківської самоідентифікації як українця, то навіть не кожний український історик мистецтва читав його спогади «Україна моїх блакитних днів»...

ЗАМІСТЬ ВИСНОВКУ

Як бачимо, пересічний західний глядач і мистецтвознавець і досі не має чіткого уявлення про український модернізм чи про український фактор у світовому авангарді. Це й зрозуміло, оскільки спеціальні статті чи дослідження про, скажімо, українські культурні впливи на Малевича читає лише вузьке коло фахівців. Глядачам же потрібні яскраві виставки-шоу на зразок «Париж — Берлін» (1978, Центр Помпідю), «Париж — Москва» (1979, Центр Помпідю) чи з останніх — «Червона Зоря над Росією» (2017, галерея Тейт Модерн). Остання більш-менш вагома виставка українського авангарду на Заході мала місце понад 10 років тому («Перехрестя. Український модернізм. 1910–1930» у США), та й то на маргінальних діаспорних майданчиках.

Таку ситуацію слід і треба змінювати. Інакше українці не тільки не зможуть «націоналізувати» Малевича, але й втратять питомо «своїх» авторів: Архипенка, Богомазова, Грищенка, Екстер, Хмелюка, Єрмилова, Петрицького та інших, мистецька спадщина яких історично поділена між кількома культурами.



А. МАНЕВИЧ. *Парк.* 1918. ХУДОЖНИЙ МУЗЕЙ ФІЛАДЕЛЬФІЇ. ДАРУНОК КРИСТІАНА БРИНТОНА
A. MANIEVICH. *Park.* 1918. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. GIFT OF CHRISTIAN BRINTON

painter was born in the Russian Empire, and lived in France for more than 50 years. As for Hryshchenko's self-identification as a Ukrainian, not every Ukrainian art historian has read his memoirs *Ukraine of my Blue Days*.

INSTEAD OF A CONCLUSION

As you can see, the average western viewer and art critic still does not have a clear idea of Ukrainian modernism or the Ukrainian factor in the world of the avant-garde. This is understandable, since special articles or research on, say, the Ukrainian cultural influences on Malevich, is read only by a narrow circle of specialists. Spectators also need bright

exhibitions-shows such as Paris-Berlin (1978, Center Pompidou), Paris-Moscow (1979, Center Pompidou) or one of the recent ones, *Red Star over Russia* (2017, Tate Modern Art Gallery). The last more or less important exhibition of the Ukrainian avant-garde in the West took place more than 10 years ago (*Crossroads, Ukrainian Modernism, 1910–1930 in the USA*), and was seen only on marginal diaspora platforms.

This a situation can and should be changed. Otherwise, Ukrainians will not only fail to “nationalize” Malevich, but will lose their “own” artists: Arkhipenko, Bohomazov, Hryshchenko, Ekster, Khmeliuk, Yermilov, Petrytskyi and others, whose artistic heritage is historically divided between several cultures.

ОЛЕНА МИГАНШКО

АВАНГАРД ЯК ДРУГА ШКІРА

Про перформанс Федора Возіанова
в рамках форуму
«Нова генерація: художник
і його покоління».

OLENA MYHASHKO

AVANT-GARDE AS SECOND SKIN

On the performance
by Fedor Vozianov
during the forum New Generation:
The Artist and His Generation.





Форум, присвячений українському авангарду, — це не лише «хата-говорильня» з численними лекціями, презентаціями, дискусіями. Важливе місце відведено тут «видовищній» частині програми. Передусім ідеться про показ фільму «Малевич» і перформанс дизайнера Федора Возіанова. Запрошення останнього — жест особливо емблематичний, адже Возіанов — по-своєму унікальний для України дизайнер-дослідник, що балансує між виробництвом одягу і перетворенням цього одягу на інсталяцію. Багаторічний учасник Ukrainian Fashion Week, батько однойменного бренду й пристрасний шанувальник авангарду, він створює «одяг-дім», «одяг-скульптуру» чи, коли ваша ласка, скульптуру, яку можна надіти на себе. Його роботи — лаконічні сукні з химерним, «гострим» або асиметричним силуетом; топи та спідниці, пошиті так, щоб і в розкладеному вигляді представляли собою закінчений образ-об'єкт. Перформанси (чи то пак презентації колекції), схожі на той, що ми побачили на форумі, Возіанов робив багато разів. Зазвичай це виглядає як серія полотен різної форми та розміру, до яких моделі «входять»: полотно знімають зі стіни, дістають з рами, і воно раптом трансформується в сукню або в будь-який інший предмет гардеробу, в якому можна продефілювати. Наприклад, одну з найцікавіших акцій такого роду дизайнер провів у 2018 році в Парижі — і вона також була пов'язана з супрематизмом Малевича.

Перформанс «Total look» у M17, створений разом з танцівницею балету Артема Гордєєва, — це сценка, під час якої балерина в білому трико, виконуючи ряд пластичних елементів під медитативну музику струнних, допомагає виявити свій утилітарний потенціал одинадцяти картинам. Під показ віддано, мабуть, шосту частину залу — довге й вузьке місце біля стіни. Яскраві полотна-квадрати (зелений, помаранчевий, фіолетовий) із загадковим орнаментом, геометричними символами

а-ля «айдентика» невідомого племені, розташовані тут від найменшого до найбільшого. Публіка товчється за наклеєною на підлозі чорною лінією, що веде до чорного турніка-арки. Упродовж усього 15-хвилинного дійства сам Возіанов сидить і мовчки дивиться на танцівницю, яка в хаотичній послідовності «роздягає» картини в рухомому промені світла. Полотно розміром приблизно з А4 стає шапкою, А1 або десь так — топом, наймасштабніше, майже з людину завбільшки — світло-бірюзовим плащем з гострими, наче обкраяними, плечима. Ближче до фіналу глядачі вже повністю втягнуті в інтригу: ну, на який же предмет гардеробу перетворяться найменші квадрати? Щось стає накладним комірком, а щось — наклеюю на пальто або напульсником.

Закінчується «примірка» тим, що дівчина постає перед нами в зібраному образі. Тобто спочатку це така біла невагома балерина, ніби виїнята з казкової музичної скриньки, а в кінці — фешіоніста з сумкою-шопером на одній руці, зі «складним» обличчям, у сонцезахисних окулярах і з масою аксесуарів. З гордим виглядом вона проходить крізь турнік — чорну арку, і перформанс закінчується.

Тракувати це, звісно, можна по-різному: такою могла б бути просто ігрова презентація колекції, комплімент візуальній стилістиці, яку породив проект авангарду тощо. Але особисто я ніяк не могла позбутися думки: от яким стає художник, коли він замість стихії творчості починає любити ідею про творчість. Коли він проходить крізь вшиту в повітря, не надто помітну арку ініціації — виявляє себе прийнятим угрупованнями, інституціями, сферою мистецтва-як-бізнесу. І ось тоді він уже спокійно вмощується, гордо позираючи на публіку з цієї комфортної зони легітимності, створює проекти, які точно будуть прийняті існуючими групами, знаючи, для кого і для чого, не змінюючи й не розриваючи наявний контекст.

The forum “New Generation: The Artist and His Generation,” dedicated to the Ukrainian avant-garde, is not just a chatroom with numerous lectures, presentations, and discussions. The “spectacular” part of the program is equally important. It includes a screening of the film Malevich and a performance by the designer Fedor Vozianov. Vozianov’s participation is a particularly emblematic gesture, as the Ukrainian designer and researcher balances himself between the production of clothing and the transformation of the garment into an artistic installation in its own right. A long-time participant of the Ukrainian Fashion Week, father of the namesake brand and a passionate fan of the avant-garde, he creates “clothes-houses, ““clothes-sculptures, “or, if you will, wearable sculptures. He makes concise dresses with an unusual, “sharp”, or asymmetric silhouette; tops and skirts, sewn in such a way that, when expanded form, they form a complete image-object.

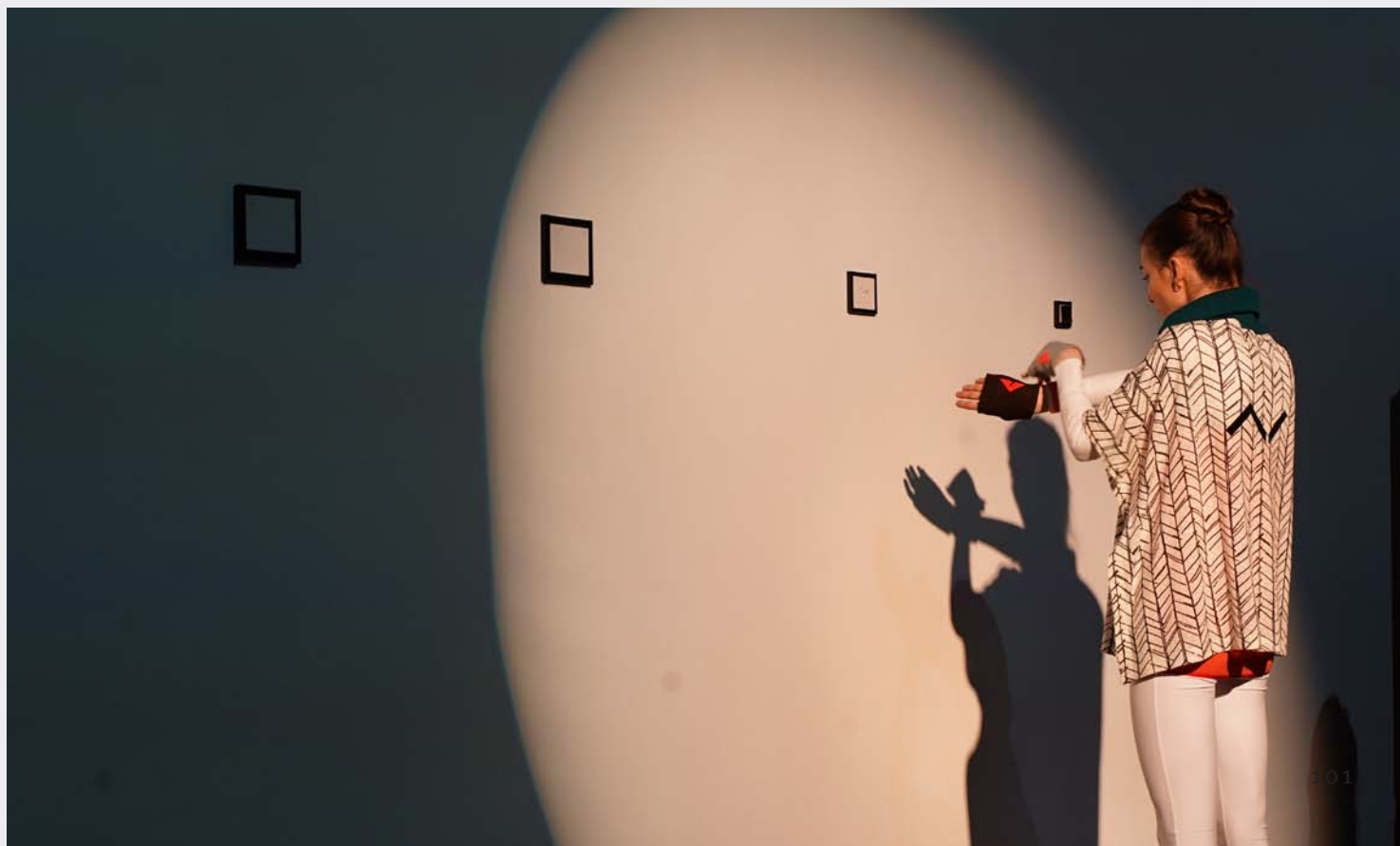
Vozianov has staged such performances, unique presentations of his collections, like the ones we have seen during the forum many times. Usually it looks like a series of paintings of various shapes and sizes, with the models “coming into” them. The canvas is removed from the wall, taken out of the frame, and it suddenly transforms into a dress or other item of clothing, which can be shown on the catwalk right away. For example, one of the most interesting performances of this kind was held by the designer in 2018 in Paris, and it was also connected to Malevich’s Suprematism.

The Total Look performance held in the M17, created with a dancer of Artem Gordeyev’s ballet, is a scene in which a ballerina in a white leotard performs a choreographed routine to meditative string music, helping 11 paintings to reveal their utilitarian potential. A sixth of the hall was dedicated to the show, a long and narrow place near the wall. Vivid square paintings (green, orange, purple) with a mysterious

ornament, geometric symbols resembling the identity of an unknown tribe, are arranged from the smallest to the largest. The crowd stands behind a black line across the floor, leading to a black arch. During the entire 15-minute performance, Vozianov himself sat and looked silently at the dancer, who in chaotic succession “strips” the picture in a moving ray of light. The canvas of about A4 size becomes a hat. Another, size A1 or somewhere around that, becomes a top. The largest one, almost the size of a person, becomes a light turquoise cloak with sharp, seemingly overcut shoulders. Closer to the finale, the audience is already completely immersed into the intrigue: well, what kind of clothes will the smallest squares be turned into? One becomes a detachable collar, another becomes a sticker on a coat or a wristband.

The “fitting” ends with the woman appearing before us in the entire image. That is, at first she was such a white, weightless dancer, as if taken out of a fairy-tale musical box. At the end, she is a fashionista with a shopping bag in one hand, with a tough face, in sunglasses, and with a multitude of accessories. With a confident look, she passes through the black arch, and the performance ends.

Of course, this can be interpreted in a number of different ways: this could be just a playful presentation of the collection, a compliment to the visual stylistics which was born by the project of the avant-garde, and so on. But personally, I could not get rid of the thought that this is what an artist becomes to love the idea of creativity rather than creativity itself. When he passes through the transparent, nearly invisible gate of initiation, he manifests himself as acceptable to institutions and the sphere of art-as-a-business. Then he rests calmly, proudly looking upon the audience from this comfortable zone of legitimacy, creating projects that will be adopted by existing groups, knowing all the ins and outs, without changing or breaking the existing context.



ЕКОЛОГІЯ МОДЕРНІЗМУ

ЗБЕРЕЖЕННЯ ЧАСУ Й ПРОСТОРУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ РАНЬОГО ХХ СТОЛІТТЯ

Лекція Мирослави Мудрак, історика мистецтва, почесного професора Університету штату Огайо (США), автора книги «„Нова генерація“ і мистецький модернізм в Україні», прочитана нею у другий день роботи форуму. Текст подається без скорочень і стилістичних змін.

Nikola
Portra
State

ECOLOGY OF MODERNISM

PRESERVATION OF TIME AND SPACE IN THE UKRAINIAN ART OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Lecture by Myroslava Mudrak, art historian,
honorary professor at the University of Ohio (USA), author of the book
The New Generation and Artistic Modernism in Ukraine,
given on the second day of the forum.

This text is presented unabridged and without any stylistical changes.

i Feshin
it of David Burliuk
Russian Museum, St. Petersburg



Спираючись на концепцію нинішньої виставки та беручи до уваги саму її назву «Авангард у пошуках четвертого виміру», я хотіла б торкнутися загальних питань просторони і часу, які стали визначальними прикметами в образотворчому мистецтві авангардистів, які поклали собі завданням зобразити модерний світ на шляху до майбутнього, на їхню думку, вищого буття.

Експериментаторські рухи раннього ХХ століття пояснювали четвертий вимір по-різному. Деякі твердили, що четвертий вимір — це середовище, в якому час і гіперпростір зливаються в ідеологічне видіння вищих істин, що це царство суцільної інтуїції, сполучене з іншими світами, даними нам через прозріння. Інші заперечували, що це тільки час, і що через природну плинність часу такий трансцендентний вимір годі окреслити. Але були й такі, хто під впливом французького філософа Анрі Бергсона, про якого буде мова пізніше, наполягали на те, що четвертий вимір — це чисте відчуття, вважаючи такий стан іншим виміром почувань. Хоч якими розмаїтими були ці уявлення, вони виводили на різні поняття про процеси людського сприйняття світу, які мали відповідати досвіді, набраного модернізмом.

Концепція четвертого виміру набула популярності серед представників українського авангарду, який відповідно іншим сучасним художнім течіям прагнув позбутися умовностей академічного мистецтва. Слід запам'ятати, що, починаючи з Відродження в Італії, творення образу в академічному мистецтві базувалося на принципах наукової перспективи. Вивчені прийоми відтворення тривимірного світу з їхніми паралельними прямими лініями та зниклою точкою давали змогу передати навколишній простір немовби визируючи крізь уявне прямокутне віконце будинку або будучи просто серед вулиці.

Такими прийомами користувався і Олександр Богомазов, як свідчить його картина «Сінний ринок». В академічному живописі прагнення створити ілюзію тривимірності пояснювалося бажанням мистця зімітувати те, що він начебто бачив і усвідомлював як реальність. У художньому плані це означало вмисне маніпулювання об'ємами та розмірами форм, щоб ті відповідали позірній відстані між ними і поверхнею картини та оком споглядача. Але цей штучний метод представлення світу став поразкою для мистців-модерністів, для котрих такого інертного зображення не вистачало, щоб зобразити світ, яким вони його пізнавали. Вони стверджували, що не безрух, а саме постійний рух представляє справжню реальність, осяяння, коли раптом бачиш предмет в якусь мить існування або його візуальний слід у русі, ставали для цих сучасних художників викликом, якщо їм доводилося передавати щомиті інше оточення. Надихавшись імпресіонізмом, вони почали творити спрощені форми, розбиті кольоровими мазками, що плавали по поверхні картини. Не менш важливим було сприйняття загальної теорії Айнштайна про відносність динаміки, простору і часу. Відтак питання просторонності в часі стало ключовою

концепцією класичного авангарду, бо синхронне, синтетичне бачення вважалося привабливішим для зображення модерного світу, ніж стерильна подача лінійної перспективи.

Згадаймо лишень пейзажі Давида Бурлюка, намальовані з чотирьох точок. Або конкретніше одну із його ранніх робіт під назвою «Час». Окіл показано як коло, так, як сприймає його око споглядача, бо друге око затемнено. Можливо, це відсилання до одноточкової перспективи. Відразу праворуч од обличчя споглядача бачимо фігурки перехожих, імовірно десь на околиці міста. Ритмом їхніх рухів візуально керує наше бачення ліхтарних стовпів і залізничних рейків. Над ними перекидаються і безладно валяться в небо вагони. Далі плями фарб у сутінковому світлі штовхають наш погляд ліворуч і вниз до декоративного мотиву, що викликає в пам'яті кольорові площини Матісса. А самі цифри 1, 3, 2, 4 над схожою на граблі решіткою невідомо що означає. Можливо, фендер паротяга номер 1324. Унизу маємо щось подібне до кубістичного паперового колажу, з останніми літерами слова «время» — час. Над ним — вибух з боку чи то гармати на колесах, чи то локомотива, що несеться, вивергаючи пару. А в нижньому правому куті ще один спалах. Імовірно крізь листя дерев. Можливо це і справді потяг, що виринає з-за нічного лісу на вигині дороги. Але повернімося до обличчя головного фігурального зображення в цій картині. Острівець стабільності у вогняному колесі композиції також є єдиним елементом, виконаним у реалістичній манері. Прописане детально, як портрет, з правильними пропорціями і рисами елегантною жінки, що уособлює сучасного споглядача індустріалізованого світу. Воно стабілізує композицію в точці, яка мов око урагану залишається нерухою у вирії розбурханих форм. Ми бачимо, що завдяки своєму положенню в центрі цієї коловерті брукху, обличчя жінки слугує єдиною точкою зору. Можливо так, як споглядає світ за вікном пасажир потяга. І ось уже всі численні різні простори, присутні в картині, зливаються в одне синтетичне ціле, що його роздивляється споглядачка зі свого виняткового місця. Тут, ніби пірнувши в калейдоскоп, бачимо, що все крутиться, мов те колесо, насажене на вісь у центрі картини. Перед нами постають нові естетичні прийоми: множинність перспектив, зсуви простору і часу і навальна атака на всі чуття споглядача, що повертає нас у якийсь пам'ятний момент минулого. Пам'ять сама знадує до цього відчуття. Хаотичні образи довкола голови жінки немовби щойно видрались з ущерть переповненого сховища в її мозку. І саме вони, її спогади про минуле, зливаються з сучасними моментами споглядання і живлять епіцентр цього візуального виру.

У цій роботі Бурлюк здійснив безпрецедентну річ. Поставив питання про вищість мистецтва у світі, що постійно змінюється. І зробив це він у душі італійських футуристів, які впилилися деталями повсякденного життя надто великих гамірливих міст. Своїми маніфестами вони намагалися також спонукати



ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ. *Сінний ринок.* 1914
OLEKSANDR BOHOMAZOV. *Senny Market.* 1914



ДАВИД БУРЛЮК. Час. 1918

DAVYD BURLIUK. *The Time*. 1918

Based on the concept of the current exhibition, and taking into account its very name, *Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension*, I would like to touch upon the general issues of space and time, which became definitive elements in the works of avant-garde artists, who have set upon themselves the task of portraying the modern world on its way into a future, as they thought, higher state.

Experimental movements of the early twentieth century explained the fourth dimension in different ways. Some argued that the fourth dimension is an environment in which time and hyperspace merge into the ideological vision of higher truths, that it is the kingdom of pure intuition, interconnected with other worlds presented to us during insights. Others argued that it was the only time, and that due to the natural flow of time, such a transcendental dimension could not be outlined. But there were those who, under the influence of the French philosopher Henri Bergson, who will be discussed later, insisted that the fourth dimension is a pure sensation, considering this a state of another dimension of sensuality. Though these ideas were diverse, they led to different concepts of the processes of human perceptions of the world, which had to correspond to the experience gained by modernism.

The concept of the fourth dimension gained popularity among the members of the Ukrainian avant-garde, which, just as other contemporary artistic trends, sought to get rid of the conventions of academic art. It should be remembered that since the Renaissance in Italy, the creation of an image in academic art was based on the principles of the scientific perspective. The learned techniques of reproducing the three-dimensional world with parallel straight lines and the vanishing point allowed to convey the surrounding space, as if looking out through an imaginary rectangular window of a house or if just being outside on the street.

Such techniques were used by Oleksandr Bohomazov as well, as evidenced by his painting *Sennoy Market*. In academic painting, the desire to create an illusion of three-dimensional space was explained by the artist's desire to simulate what he seemed to have seen and perceived as reality. In artistic terms, this led to intentional manipulation of volumes and sizes of shapes so that they corresponded to the apparent distance between them and the surface of the picture and the eye of the viewer. But this artificial method of representing the world became a defeat for modernist artists, for whom such an inert image was not enough to portray the world which they perceived. They argued that it was not stillness, but constant movement that represented the actual real reality. The insight of suddenly seeing an object in a moment of its existence, or its visual trace in motion, became a challenge for these modern artists when they had to depict a constantly changing environment. Inspired by Impressionism, they began to create simplistic forms, broken by color smears floating on the surface of the painting. No less important was the perception of Einstein's general theory of relativity of dynamics, space, and time. Therefore, the issue of space in time was the key

concept of the classical avant-garde, because synchronous, synthetic vision was considered to be more attractive for depicting of the modern world than the sterile touch of the linear perspective.

Let's recall the landscapes of Davyd Burliuk, drawn from four points. Or more specifically, one of his early works called *The Time*. The inner part of the painting is shown as a circle, as the eye of the viewer perceives it, because the second eye is obscured. Perhaps, this refers to the one point perspective. Immediately to the right of the viewer's face, we see figures of passers-by, presumably somewhere on the outskirts of a city. The rhythm of their movements guides our vision of lanterns and railway tracks. Above them are the carriages, turning over and chaotically falling into the sky. Further, the streaks of colors in the twilight pushes our gaze to the left and down to the decorative motif that evokes the colors of Matisse. And we don't know the meaning of the numbers 1, 3, 2, 4 above the grate that looks like a rake. Perhaps it's the designation of the steam locomotive number 1324. Below we have something like a Cubist paper collage, with the last letters of the word "Vremya" – "Time". Above it is an explosion from either a cannon on wheels or a locomotive in motion, churning out steam. And in the lower right corner, there is another flash. Probably through the leaves of the trees. Perhaps this is indeed a train that emerges from the night of the forest on the turn of the road.

But, let's turn to the face of the main figure in this picture. The island of stability in the fiery wheel of the composition is also the only element made in a realistic manner. Depicted in great detail, as if it is a portrait, with the right proportions and features of an elegant woman, it represents a modern viewer from the industrialized world. It stabilizes the composition at a point that, like the eye of the storm, remains immobile in the tornado of shapes. We see that due to its position in the center of this whirlpool of objects, the face of the woman serves as the single point of view. Maybe the way a passenger of a train sees the world behind the window.

Now, all the many different spaces that are present in the picture merge into one synthetic whole, which the viewer looks at from her exclusive place. Here, as if plunging into a kaleidoscope, we see that everything is spinning like a wheel planted on the axis in the center of the picture. We face new aesthetic techniques: the plurality of perspectives, the shift of space and time, and an all-out attack on all the senses of the viewer, which brings us back to a memorable moment from the past. Memory itself forces this feeling upon us. Chaotic images swirling around the head of a woman seemed to have just escaped the destruction of the overcrowded space in her brain. They themselves, her memories of the past, merge with contemporary moments of contemplation and nourish the epicenter of this visual vortex.

In this work, Burliuk made an unprecedented thing. He questioned the superiority of art in a constantly changing world. And he did it in the spirit of the Italian Futurists, who reveled in the details of the everyday life of noisy

обивателя до активнішої участі в сьогоденні, тим часом гостро відчуваючи наближення прийдешнього.

Філіппо Томмазо Марінетті писав так, цитую: «Ми віримо в можливість безмежної кількості людських перетворень. Мрія та Жага, нині пусті слова, підкорять простір і час і матимуть над нами повну владу. Помножена машиною людина, про яку ми мріємо, ніколи не зазнає трагедії старості».

Найімовірніше, що жінка в центрі Бурлюкової картини — це дублер художника, образ, в якому він змальовує самого себе. На таку думку наводить чорна пов'язка на оці жінки, адже Бурлюк мав штучне око. Ця персоніфікація, на яку натякає мистець, якнайкраще уособлює помножену людину, описану Марінетті, що знала безліч перетворень і втілилася як головний об'єкт. У цій ролі мистець стає розпорядником, який керує досвідом перебігу часу, його тривалості, щоб привнести істину в досвід модерністської реальності. Якщо прийняти, що в центрі картини це саме Бурлюк, то можна стверджувати, що цим він справджує Бергсонову теорію про мистця як хранителя часу, перетворюючи плинність часу на позитивний результат модерністського досвіду. Як розпорядник він представляє перебіг часу як доступний в умовах людського існування і людської свободи розвинути життєвий порив — те, що Бергсон назвав *Élan vital*. Вводячи сюди ж пам'ять і цим позначаючи різницю між часом, що спливає, і тим, що триває, ми досягаємо кінцевого прозріння, що відкрив для себе мистець і ним ділиться з нами. Адже Бергсон запропонував нам не просто неоромантичний погляд на естетичну уяву, а й власну візію мистецтва, яке моделює конструктивну реформу людського бачення, мислення та відчуження.

В цьому дусі варто зостановитися над думками художника, композитора Михайла Матюшина, шанувальника теорії Бергсона. Стаття Матюшина під назвою «Спроба нового відчуття просторони» з'явилася в листопадовому числі журналу «Нова генерація» за 1928 рік. За виноскою редактора Михайла Семенка, статтю написано спеціально і виключно для журналу. Ця маленька деталь важлива, бо вона підказує, що серед культурної еліти України 20-х років була реальна аудиторія, здатна зрозуміти, якщо не цілком сприйняти цілі, що їх поставив собі Матюшин. Стаття Матюшина обстоює розробку так званого завдання сучасної свідомості. У центрі його аргументації стосунки людини зі своїм оточенням. Це спрямовання Матюшина розпочато було ще в 10-х роках, коли за співпрацею з поетами-футуристами Олексеем Кручоних, Володимиром Маяковським, Велимиром Хлебниковим та художником Казимиром Малевичем була поставлена футуристська опера «Перемога над Сонцем». Представлена вперше санкт-петербурзькій публіці 1913 року, вистава засобами театру виражала час, який триває, і де зливаються перервані думки і дії, репліки пам'яті, і між сценами ірраціональних подій — моменти тверезого досвіду. Суть цієї футуристичної події налаштована на вбиття Сонця, що, на думку футуристів, своїм світлом вводить нас в оману щодо реальності і місця нашого перебування. Алюзія на інший вимір простору і

часу, назустріч якому рухалася дія опери, підчеркувала, що цей світ може бути всього лише тінню чи іпостасю існування у вимірі вищого порядку. Саме так, скеровані на спасіння глядача від буденності, мистці спрямовували оперу тенденційно — на сучасного глядача, щоб, так би мовити, пробудити його від летаргічного сну і надати напрямок на подальше життя. Матюшин напрямлював своїх послідовників думати про ширшу реальність, дивитись на світ, на небо і на землю не перпендикулярно позначеними лініями, але пізнавати своє оточення всеохоплюючими обсягами. За допомогою певних вправ, основним прийомом яких був швидкий здвиг і розворот зорових осей, Матюшин старався досягти стиснення і розширення об'єкта спостереження до незвичних розмірів. На його думку, це повинно було бути суцільним відкриттям — як для художників, так і загальному глядачеві.

У статті у «Новій генерації» Матюшин так пояснював свої мотиви (і тут я цитую): «Якщо ви хочете відчутти просторинь нижчої міри, то спробуйте, коли ви їдете в поїзді боком на верхній лаві, дивитись вдальчій і одночасно на снопи, що пролітають, — тепер паралельні осям ваших очей. Через цю вузьку щілину зору ви одержите те відчуття просторони, що його колись мала людина-звір, яка не могла підвести голови і не стояла на двох ногах. Вона бачила так само, як і ви зараз — великий сектор неба, що його постійно виповняє і обмежує земна поверхня і що постійно тікає вперед».

В ролі виховника нового покоління художників із свіжим баченням Матюшин сформулював теорію розширеного зору, яка мала б розглядати як своє знаряддя розширений кут зору, розгорнений до краю в момент, коли ви дивитесь. Ця робота (і знову цитую Матюшина) «одної суцільної зіниці, що вбирає вібрацію всіх площин — і передніх, і задніх, і бокових, і верхніх, і нижніх — в одній миті з незвичайною силою повного сприймання». «Ось чому треба вчитися вміти побачити по-новому, — писав Матюшин, — щоб розвинути в собі свідомість видимого. Оточення утворює видимість, — далі пише Матюшин. — У ній річ завжди підпорядкована навколишній простороні і щоразу неминуче змінюється од самої зміни просторового оточення. Мені вдавалось така вправа: ідучи містом тихим широким краєм, зразу обернутись на ході, намагаючись по змозі інтенсивніше сприйняти весь краєвид, захоплюючи якомога більше неба. Обернувшись на стару дорогу, я впевнено дивлюсь вперед себе, сполучаючи все, що бачу, з тільки-но баченим, обвівши себе навколо небом і всім, що бачив». І далі Матюшин розвиває набуті навички за допомогою ще однієї вправи. Цього разу він зосереджується на елементі руху. Цитую: «Ще повніше я зазнав цього нового відчуття просторони на досвіді з рухом. Мені вдавалось така вправа: виразно уявити собі на ході все, що залишилось поза мене, за спиною, — небо, вулицю, будинки. Включаючи все це складне вражіння, бачу перехожого, що йде мені назустріч, і намагаюсь яскраво його запам'ятати, особливо ритм його рухів і кроків. Міцно тримаючи все кругове вражіння, з великим вольовим зусиллям



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. *Портрет М. Матюшина.* 1913
KAZIMIR MALEVICH. *Portrait of M. Matiushyn.* 1913



ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ. *Хрещатик.* 1914
OLEKSANDR BOHOMAZOV. *Khreshchatyk.* 1914

cities too large for their own good. With their manifestos, they also tried to encourage the everyman to become more active in the present, while acutely feeling the approach of the future.

As Filippo Tommaso Marinetti wrote: “We believe in the possibility of an infinite number of human transformations. Dream and Thirst, now empty words, will conquer space and time and will have full power over us. The man we dream of, multiplied by machine, will never experience the tragedy of old age.”

Most likely, the woman in the center of Burliuk’s picture is the artist’s alter ego, an image in which he reflects himself. This thought was triggered by the black bandage on the woman’s eye, as Burliuk had a prosthetic eye. This personalization, which the artist hints at, best describes the multiplied man described by Marinetti, who has undergone many transformations and was embodied as the main object. In this role, the artist becomes a manager of the experience of the flow of time, its duration, in order to bring the truth into the experience of modernist reality. If we assume that it is Burliuk himself in the center of the picture, then it can be argued that, in this way, he fulfills Bergson’s theory of the artist as the keeper of time, turning the flow of time into a positive result of modernist experience. As a manager, he represents the passage of time as accessible in the conditions of human existence and human freedom to develop a vital force, what Bergson called *Élan vital*. By introducing memory here and thus denoting the difference between the time that expires and the things that are going on, we reach the ultimate insight that the artist has discovered and shared with us. After all, Bergson offered us not just a neo-romantic look at the aesthetic imagination, but also his own vision of art, which models a constructive reform of human vision, thought, and feeling.

Likewise, we should ponder the thoughts of the artist and composer Mykhailo Matiushyn, a proponent of Bergson’s theory. An article by Matiushyn titled *Attempt for a New Sense of Space* appeared in the November issue of the journal *New Generation* in 1928. With an introduction by the editor, Mykhailo Semenko, the article was written exclusively for the journal. This small detail is important because it suggests that among the Ukrainian cultural elite of the 1920ies, there was a real audience that was able to understand, if not fully perceive, the goals that Matiushyn set for himself. Matiushyn’s article advocates the development of the so-called problem of modern consciousness. At the heart of his argument is the relationship between man and his environment. This direction of Matiushyn began in the 1910s when the futurist opera *Victory Over the Sun* was staged in collaboration with Futurist poets Oleksiy Kruchonykh, Vladimir Mayakovsky, Velimir Khlebnikov, and artist Kazimir Malevich.

Presented for the first time to the St. Petersburg public in 1913, the performance used theatrical means to express the continuity of the time, which merged ragged thoughts and actions, lines of memory, and scenes of irrational events alternate with moments of sober experience. The essence of this futuristic event was to kill the sun, which, in

the opinion of the Futurists, deceives us about reality and our own position in the being with its light. The allusion to another dimension of space and time, towards which the opera was moving, emphasized that this world can be just a shadow or hypostasis of existence in the dimension of a higher order. Just so, aimed at saving the spectator from the mundane, the artists directed the opera with a bias towards the contemporary viewer, in order to, so to say, awaken him from his lethargic dream and to give him a direction to his future life. Matiushyn directed his followers to think about the wider reality, to look at the world, at the sky, and at the ground not along perpendicularly marked lines, but to know their surroundings for their all-embracing volumes. With certain exercises, the main method of which was the rapid displacement and reversal of the visual axes, Matiushyn tried to achieve compression and expansion of the object of observation to unusual sizes. In his opinion, this was to be a continuous discovery both for artists and for the general public.

In his article for the *New Generation*, Matiushyn explained his motives (here I quote): “If you want to feel the space of a lower level, then try, when you ride the train on your side on the upper bench, to look in the distance and simultaneously at the sheafs flying by, now parallel to the axes of your eyes. Through this narrow slit of sight, you will get the feeling of space that the man-beast once had, which could not hold its head upright and couldn’t stand on its two legs. It saw the same way as you do now, only a small portion of the sky that is constantly filled and restricted by the earth’s surface, and that constantly runs forward.”

As an educator of a new generation of artists with a fresh vision, Matiushyn formulated the theory of expanded sight, which had to consider as its instrument a widened field of view, expanded to the edge of your glance. This is the work (and again I quote Matiushyn), “of one continuous pupil that absorbs the vibration of all the planes, both the front, and the rear, and the lateral, and the upper, and the lower, in one single moment with an unusual force of complete perception.” “That’s why we must learn to be able to see in the new way,” Matiushin wrote, “to develop the consciousness of the visible in yourself. The environment creates the visible,” Matiushin writes next. “In it, a thing is always subordinated to the external space and every time it inevitably changes by the very change of the spatial environment itself. I did the following exercise: walking through the city in a quiet, wide place, I immediately turn on the move, trying to perceive the entire landscape more intensely, capturing as much sky as possible. Turning toward an old road, I confidently look forward, combining everything that I see with what that I’ve just seen, surrounding myself with the sky and everything I saw.” And then Matiushyn developed the acquired skills with one more exercise. This time, he focused on the element of motion. Quote: “I experienced this new feeling of space even fuller by my experience with movement. I did the following exercise: on the move, you have to vividly imagine everything that remained behind your back, the sky, the street,

іду до нього, сполучаючи себе з ним і його рухами, ми розминаємось як одна частина цілого, і, коли він уже позад мене, я не кидаю його і ніби продовжую його бачити, дуже впевнено (не озираюсь) стежачи за ним, ритмічно зв'язаним зі мною, намагаючись при цьому так само уважно бачити перед себе у зв'язку з вулицею і тротуаром».

Отак, користуючись елементами пам'яті, художник тримає образ перехожого в голові і не обертається, щоб знову на нього подивитися. Отак він зберігає своїми зусиллями і просторонь, і тривалий час своєї дії. Тоді, як добрий розпорядник свого оточення, він записує свої враження і розуміння на картині і зафіксує фарбами свій новоосягнений досвід. Залишається образ, який передає атмосферу динамізму і нестримної енергії. Іншими словами, це екологія оточення, в якій людина і природа звучать в унісон, де « мешканці міста, — описує Матюшин, — сміливо ідуть у рух мурашника-міста, яке б воно велике не було. Їх свідомість поширилась з віку у вік поширюваному рухові по всій периферії сітчанки з більшою чи меншою інтенсивністю. У них периферія сітчанки вже не інертна, а вмикає в собі рух точок, що дратують її поверхню».

Тут нагадується сучасник Матюшина — Олександр Богомазов, який самотужки спостерігав подібне збереження оточення і писав про це в трактаті « Живопис і елементи » 1914 року. Рисунок під назвою « Хрещатик », виконаний майже одночасно з вищезгаданою футуристичною оперою, поставленою Малевичем і Матюшиним, немов би передбачає наслідки будучих експериментів останнього. Цілком можливо, що у 13–14-му році Богомазов вже осягнув те, що Матюшин у 20-ті лише пробує сформулювати. Роботи Богомазова надають деякі ключі для розуміння матюшинських пошуків для вироблення почування до інших вимірів, щоб бачити тривимірно, але без ілюзорності, щоб осягнути, так би мовити, екологічне бачення.

Якщо взяти за приклад картину Богомазова « Дача. Боярка », ми можемо уявити, що точка спостереження знаходиться десь на вершині пагорба і майже фізично, не лише зорово, веде нас схилом униз. Тому, зустрівшись із цим зображенням, наше око спочатку сягне вгору, щоб дістатися гребеня пагорба, а відтак пірне вниз у гущину хаток. Краї їхніх дахів складаються в одне і тому наше око петляє поміж хатами майже зигзагами, і тільки десь у даліні видирається на вільний простір. Тим часом дерева і хмари, що нависають над сільцем, мов парасоля, розгортають зорові межі відстані назад і наче бумеранг повертають нашу точку зору знов на гору, звідки вона злетіла. І хоча це не зовсім той розворот на 180 або 360 градусів, якого домагався Матюшин у своїх вправах, ми, всотуючи цей краєвид, безперечно відчуваємо енергетику цього еліпсоподібного руху. Створений Богомазовим образ певною мірою реалізує те, чого Матюшин сподівається досягти в 1928 році. Знову ж цитую статтю Матюшина: « Стоячи на мості, де у воді відбиваються великі будинки, я намагався побачити всі будинки зразу, включаючи і небо, не перестаючи бачити будинки і небо,

включити їхні відбитки до краю неба, що віддаляються. Побачити все це зразу, хоч на короткий час, дуже важко».

Відмова Богомазова од лінійної перспективи, його ствердження на можливості нового перпендикуляру, як він це писав, та його наполегливість на споглядача як генератора зору, можуть пояснити, чому він, Богомазов, зрідка вписував свої роботи в коло. Як, наприклад, так звану кубофутуристичну композицію з 15 року або колоцентричний вид Кавказу з 16-го року. Незважаючи на розкидані по всій композиції лінійні акценти, внутрішня архітектоніка та перетинання об'ємів форм у цих творах усвідомлює безпосереднє і чисте бачення без фактурних домішок. Його в жодному разі не слід розглядати як символ чи метафору в сюжетному аспекті, і воно легко уникає будь-яких прив'язок до буквальних значень і тлумачень. Це відрізняє роботи Богомазова від італійських футуристів і навіть від картин Малевича з їхніми тактильними та текстурними відсиланнями як-от у портреті Матюшина, де клавіші зі слонової кістки створюють тему, цілком дотичну композитору. Хоча підхід Богомазова до темпорально-просторового перегляду може відрізнитися від підходу Матюшина, обидва поділяють особливість, яка часто випускається з уваги при вивченні модерного мистецтва. Оскільки самі авангардисти та їхні експерименти були націлені на майбутнє, то обидва дуже серйозно ставилися до того, що вони хотіли би передати наступному поколінню. Як і Матюшин, так і Богомазов відповідально ставилися до свого покликання вчителів. І це не тільки у формуванні світогляду своїх безпосередніх послідовників, їхніх учнів, але й у поширенні вчення і способу міркування серед широкої громадськості. У ролі промоторів нового мистецтва їхня прихильність до глядача була зразковою. Кожен розумів, що глядач — це рівноправний учасник у формуванні нових бачень, а живопис — це був для них найвлучніший медіум для виконання намічених цілей.

У своєму есеї в « Новій генерації » (до речі, повний текст Матюшина можна знайти в новій книжці про « Нову генерацію » як додаток при кінці) чітко дає зрозуміти, що не кожному під силу дивитися на світ, як на багатовимірний. Особливо тим непосвяченим неофітам, у яких « свідомість не вибирає і не може вибрати з усієї маси рухомих точок на сітчанці найнебезпечнішу ». Втім, у нього були наміри достукатися до аудиторії, яку можна навчати. Як учитель, наставник і керівник, і розправник він убачає у цьому головну роль художника-модерніста. І пише: « Художник навчає звичайних людей дивитись. Він показує людині побачене своїм оком, що розвивається, дратуючи обивателя, що жене все незвичне ».

У своєму ранньому трактаті Богомазов теж писав, що художник повинен був служити чутливим резонатором, викриваючи наявні динамічні відносини, які відбуваються навколо нього у природній спосіб. Малювати світ, який описують йому його відчуття, і виражати оте напруження контрасту в живописній формі. Після того, як їхня живописна різноманітність була виявлена,



ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ. *Дача. Боярка. 1914*

OLEKSANDR BOHOMAZOV. *Dacha. Boyarka. 1914*



ОЛЕКСАНДР БОГОМАЗОВ. *Пиллярі.* 1929
OLEKSANDR BOHOMAZOV. *Sawmen.* 1929

houses. Keeping this complex impression in mind, I see a passer-by that comes toward me, and I try to remember him vividly, especially the rhythm of his movements and steps. Keeping a tight hold on this encircling impression, with great effort of will, I approach him, merging myself with him and his movements, we pass each other as a part of a whole, and when he is already behind me, I do not abandon him and as if I continue seeing him, very confidently (I do not look back) watching him, who is rhythmically connected with me, while trying to see what is in front of myself as attentively in connection with the street and the sidewalk.”

Thus, using the elements of memory, the artist holds the image of the passer-by in his head and does not turn back to look at him again. He takes effort to keep both the space and the lengthy time of his action. Then, as a good manager of his environment, he records his impressions and insights in a picture and records his newly acquired experience with paint. What remains is an image that transmits the atmosphere of dynamism and unbridled energy. In other words, it is the ecology of an environment in which man and nature are synced, where “the inhabitants of the city,” describes Matiushyn. “Boldly go inside the movement of an anthill-city, no matter how big it was. Their consciousness spread from age to age to the propagating motion throughout the entire periphery of the retina with greater or lesser intensity. Their periphery of the retina is no longer inert, it includes the movement of points that irritate its surface.”

This reminds us about a contemporary of Matiushyn, Oleksandr Bohomazov, who himself observed similar recording of the environment and wrote about it in his 1914 treatise *Painting and Elements*. A picture called *Khreshchatyk*, made almost simultaneously with the above-mentioned futuristic opera staged by Malevich and Matiushyn, seemingly predicts the consequences of the latter’s experiments. It is possible that in 1913-1914, Bohomazov had already realized what Matiushyn only tried to formulate in the 1920s. The works of Bohomazov provide some keys for understanding Matiushyn’s search for the development of the sense of other dimensions, to see in three dimensions, but without the illusions, in order to comprehend, so to speak, an environmental vision.

If we take the painting by Bohomazov, *Dacha. Boyarka*, as an example, we can imagine that the observation point is somewhere on the top of a hill and almost physically, not only visually, it leads us down the slope. Therefore, having encountered this image, our eye will first rise upwards to reach the crest of the hill, and then dive down into the thicket of the huts. The edges of their roofs merge and that is why our eye loops between the huts almost in zigzags, and only somewhere in the distance, it stumbles upon free space. Meanwhile, the trees and clouds hover over the village like an umbrella, unfolding the visual limits of the distance backward, and like a boomerang, they turn our point of view back upon the hill from where it started. And although this is not exactly the 180- or 360-degree turn, which Matiushyn sought to achieve in his exercises,

we, while taking this landscape in, definitely feel the energy of this ellipsoidal movement. The image that Bohomazov created realizes, to a certain extent, what Matiushyn hoped to achieve in 1928. Again, I quote Matiushyn’s article: “Standing on a bridge where large houses are reflected in the water, I tried to see all the buildings at once, including the sky, without ceasing to see the houses and the sky, to include their withdrawing silhouettes on the edge of the sky. Seeing all this at once, even for a short time, is very difficult.”

Bohomazov’s rejection of the linear perspective, his assertion of the possibility of a new perpendicular, as he wrote, and his persistence on the viewer as the generator of sight, can explain why he, Bohomazov, occasionally fit his works in a circle. As, for example, the so-called cubist-futuristic composition made in 1915, or the 1916 circle-centric landscape of the Caucasus. Despite the linear accents scattered throughout the composition, internal architectonics and the intersection of the volumes of shapes in these works embody a direct and pure vision without the addition of textures. In no case should it be considered a symbol or a metaphor in the narrative sense, and it easily avoids any attachment to literal meanings and interpretations. This distinguishes Bohomazov’s work from the Italian Futurists and even from Malevich’s paintings with their tactile and textual references, for example, in the portrait of Matiushyn, where the ivory piano keys create a theme that is quite tangential to the composer. Although the approach of Bohomazov towards the temporal and spatial view may differ from the approach of Matiushyn, both share a feature that often omits the attention of the researchers of modern art.

Since the avant-garde artists themselves and their experiments were aimed toward the future, both were very serious about what they would like to convey to the next generation. Both Matiushyn and Bohomazov were responsible toward their educational vocations. And this is not only about the shaping of the outlook of their immediate followers, their students, but also in spreading the doctrine and their way of reasoning among the wider public. As the proponents of new art, their commitment to the viewer was exemplary. Everyone understood that the viewer was an equal participant in the creation of a new vision, and painting was the most useful medium for them to fulfill their goals.

In Matiushyn’s essay for the *New Generation* (incidentally, Matiushyn’s full text can be found in the new book on the *New Generation* as an appendix at the end) he makes it clear that not everyone can look at the world multi-dimensionally. Especially those uninitiated neophytes, whose “consciousness does not choose and can not choose the most dangerous one from the whole mass of moving points on the retina.” However, he had intentions to reach the audience that can be taught. As a teacher, mentor, and leader, and manager, he perceives it as the main role of a modernist artist. He wrote: “An artist teaches ordinary people to look. He shows the person what his eye has seen, what is developing, annoying the everyman who drives everything unusual away.”

ці сприйняті якості мають потенціал емоційно зворушити глядача, дозволяючи розпізнавати успадковану ними красу. Таким чином, для Богомазова виклик представлення естетичного зворушення є головною роллю художника. Якщо такі ритми життя успішно використовуються за допомогою рисункових засобів, то вони захоплюють і охоплюють тонку психічну енергію, що міститься в об'єкті спостереження, і каталізують емоційну реакцію глядача. Відтак глядач стає співучасником збереження просторони і часу. Він стає провідником свого середовища в такий спосіб, що художник по собі виконує власне покликання. Як і Матюшин, так і Богомазов також дає інструкції художнику не бути пасивним наслідувачем природи, а чітко передавати свою позицію по відношенню до неї. Бо художник створює, в словах Богомазова, «новий світ — світ образу, який обов'язково передасть естетичні емоції за рахунок оптимального використання ліній, форм і кольорів. Якщо художник набув усіх знань про основні елементи живопису, гармонійно інтегровані в його роботу, то він заразить глядача, що її побачить якраз у такий спосіб.

Колір був для авангардистів шляхом до такої реальності. Вивчення кольору стали засадничими як і в Богомазова за його роки в Київському художньому інституті, де він викладав, почавши з 22-го року, так і в Матюшина, що вчив кольорознавству у Державному інституті художньої культури (ГИНХУК) в Ленінграді. Тут протягом 20-х навчалося молоде покоління художників — практиків мистецтва, а з ними працювали і Малевич, і Владімір Татлін, яких згодом було запрошено до Київського художнього інституту, що становило «київський період» цих художників. Дослідження кольору Матюшина мали свій відгук в Україні, як свідчить його стаття в «Новій генерації». Але також підтримуючи таку орієнтацію, в журналі за сьомий номер 1929 року була опублікована стаття Віктора Пальмова під назвою «Проблема кольору в станковій картині», в якій художник твердить, що кольорознавство становить основну форму художнього твору в малярстві. Але що в дійсності сукупність побудованих в певному напрямкові кольорів можна рівняти до музики, де сукупність звуків визначає будування тієї чи іншої форми музичної творчості. «Кольорова картина, — цитую Пальмова, — є в той же час просторовою, тому що різні кольори спектру однакової інтенсивності посідають різні місця в просторі». Таке

зауваження підводить мене до, на перший погляд, загальної та незвичайного проекту, над яким Богомазов працював у Київському художньому інституті до кінця свого життя. Саме в той період, коли Малевич викладав у цьому навчальному закладі і коли статті Матюшина і Пальмова з'явилися друком у «Новій генерації». Ідеться мова про проект, розпочатий в 26-му році на пролетарську тему пильщиків, що виправдувала нагоду парадигматично представити науку про колір. Але тим самим служила основою для дальших пошуків просторони і часу у Богомазова. Коли наприкінці 20-х років Богомазов, як і інші авангардисти Європи, почали звертатися до фігурального мистецтва, поствоєнні та ідеологічні реалії віддзеркалювалися в їхніх роботах новою речовістю, що можна було вважати як ще один, мабуть більш тверезий вимір буття. Коли попередньо Богомазов прагнув до передавання ритмів та енергії зовнішньої природи та оточення, які споглядач повинен був присвоїти собі як прикмету модерного життя, то тепер та сама динаміка, фізіологічно закорінена в кожного пильщика, виходить з нутра наверх і стимулює оточення для світлого сприймання. У такому художньому розвороті нагадуються слова Марка Антіфа, дослідника кубізму і футуризму, який писав: «Лише митцю під силу виходити за межі соціальних розмов і надавати форму індивідуальним думкам і почуттям з усією свіжістю і новизною. Викриваюча функція мистецтва, — підтверджує Антіф, — була особливо важлива для авангардистів, які шукали способів виправдати їхню елітарну культурну позицію». Повертаючись тоді на кінець до філософа Бергсона, хочу підчеркнути, що Бергсон вірив, що філософія повинна мати за головну ціль не тільки знання, але й повинна послужитися відтворенням героїчного відношення до життя. Його концепція віталізму супротивилася всякому інтелектуалізму, стараючись розбудити індивідуальну суб'єктивність, що призвела б до певної свободи приймати світ, яким людина його бачить і відчуває. Коли модернізм грозив про негативні зміни в житті, включаючи почування загибелі, розгубленості і загальну дезорієнтацію, Бергсонська філософія наголошувала на позитивне. Тому пошуки у сфері четвертого виміру, що передбачали майбутність, завжди були життєствердуючі і тривалі, що виправдалося в авангардному мистецтві України.

In his early treatise, Bohomazov also wrote that an artist was to serve as a sensitive resonator, exposing the existing dynamic relationships that occur around him in a natural way. To depict the world described to him by his feelings, and to express that tension of contrast in the form of a painting. Once their picturesque diversity has been discovered, these perceived qualities have the potential to emotionally move the viewer, allowing to recognize the beauty they inherited. Thus, for Bohomazov, the challenge of the representation of aesthetic motion is the main role of an artist. If such rhythms of life are successfully used with the means of drawing, they capture and cover the subtle psychic energy contained in the subject of observation, and catalyze the emotional reaction of the viewer. The viewer then becomes an accomplice in the preservation of space and time. He becomes the conductor of his environment in the same way the artist follows his own vocation. Both Matiushyn and Bohomazov instructed the artist not to be a passive imitator of nature, but to clearly convey his position towards it. For the artist creates, in words of Bohomazov, “a new world — a world of image, which will necessarily convey the aesthetic emotions due to the optimal use of lines, shapes, and colors. If the artist has gained all the knowledge about the main elements of painting, harmoniously integrated into his work, then he will infect the viewer, who will see it exactly this way”.

For the avant-garde artists, color was the way toward this reality. The study of color became foundational both for Bohomazov during his years at the Kyiv Art Institute, where he taught, starting from 1922 and for Matyushin, who taught the theory of color at the State Institute of Culture and Arts in Leningrad. Here, throughout the 1920's a young generation of artists studied. Malevich and Vladimir Tatlin worked with them, and they were subsequently invited to the Kyiv Art Institute, which constituted the “Kyiv period” of these artists. Matiushyn's color analysis was demanded in Ukraine, as testified by his article for the *New Generation*. In support of this orientation, the journal's seventh issue of 1929 published an article by Viktor Palmov titled *The Problem of Color in Easel Painting*, in which the artist states that color theory is the main form of artistic work in painting. But, in reality, a set of colors put in a certain direction can be compared to music, where the totality of the sounds determines the construction of a particular form of musical creativity.

“A color picture,” I'm quoting Palmov, “Is at the same time spatial, because different colors of the spectrum of the same intensity occupy different places in space.” This comment leads me to a project that may seem mysterious and unusual at first glance, on which Bohomazov worked at the Kyiv Art Institute until the end of his life. It was when Malevich was teaching at this institution and when the articles by Matiushyn and Palmov appeared in the *New Generation*. We are talking about the project that started in 1926 on the proletarian theme of sawmen, that justified the opportunity to paradigmatically present the science of color. But, it served as the basis for Bohomazov's further research of space and time. When, at the end of the 1920s, Bohomazov, like other European avant-garde artists, began to turn to figural art, postwar and ideological realities were reflected in their work with new thingness, which could be regarded as another, a perhaps more sober dimension of being. If before, Bohomazov sought to relay the rhythms and energy of the external nature and environment that the viewer had to appropriate as a property of modern life, now the same dynamics, physiologically rooted in every sawer, goes from the bottom up and stimulated the environment for bright perception.

Considering this artistic swing, I remember the words of Mark Antliff, a researcher of Cubism and Futurism, who wrote: “Only the artist is able to go beyond the limits of social conversations and to give form to individual thoughts and feelings with all freshness and novelty. The revealing function of art,” Antliff confirms, “was especially important for the avant-garde artists who sought ways to justify their elitist cultural position.” Returning to the philosopher Bergson at the end, I want to emphasize that Bergson believed that philosophy should have not just knowledge as its main purpose, but also serve to reproduce a heroic attitude to life. His concept of vitalism opposed all intellectualism, trying to awaken individual subjectivity, which would lead to certain freedom to accept a world the way a person sees and feels it. When modernism threatened with negative changes in life, including feelings of death, confusion, and general disorientation, the philosophy of Bergson emphasized the positive. Therefore, the quest for the fourth dimension, which predicted the future, has always been optimistic and lasting, which was true about the avant-garde art of Ukraine.

**«НОВА ГЕНЕРАЦІЯ:
ХУДОЖНИК І ЙОГО ПОКОЛІННЯ»**

Науково-популярне видання

Керівник проекту
Наталія Шпитковська

Упорядники
Анна Калугер
Ганна Шерман

Науковий та літературний редактор
Тамара Васильєва

Асистент редактора
Альона Максимова

Перекладач
Семен Кіпніс

Редактор англійського тексту
Ентоні Бартавей

Коректор
Світлана Школьник

Верстка
Михайло Скорина

Підписано до друку 28.05.2019. Формат 60×84/8.
Папір крейдяний. Друк офсетний.
Гарнітура Meta Serif. Наклад 500 прим.
Замовлення № 752.

ТОВ «Видавничий дім „Антиквар“»
вул. Володимирська, буд. 5, оф. 6, Київ, 01001.
Тел.: +38 (044) 278 39 28
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 4651 від 07.11.2013 р.

**New Generation:
The Artist and His Generation**

Popular science publication

Project Director
Nataliya Shpytkovska

Compilers
Anna Sherman
Anna Kaluher

Science and Literary Editor
Tamara Vasylyeva

Assistant Editor
Aliona Maksymova

Translator
Semen Kipnis

English-Language Editor
Anthony Bartaway

Corrector
Svitlana Shkolnyk

Layout Design
Mykhailo Skoryna

Signed for print on 28 May 2019. Format 60×84/8.
Coated paper. Offset printing.
Typeface Meta Serif. Circulation 500 copies.
Commission № 752.

LLC «Publishing House «Antykvary»
5 Volodymyrska Str., office 6, 01001 Kyiv, Ukraine.
Tel.: +38 (044) 278 39 28
Certificate of registering the publishing business
in the State Register of Publishers, Manufacturers,
and Distributors of Publishing Products:
series ДК № 4651 from 07 November 2013