

**Олена Пономаревська
(Чернігів)**

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ІКОНА ХІХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ КІТЧУ

Українська народна ікона наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. стає феноменом масової культури і набуває ознак кітчу. Десакралізація та остаточне перетворення ікони в товар відбувається у двох напрямках: з одного боку, шляхом фольклоризації та вульгаризації образів, що зводить їх святість до категорій казковості, сентиментальності, живописності, з другого, – шляхом індустріалізації та капіталізації виробництва, що надало іконам неприбуткованих форм. Таким чином, наївизм народного іконопису трансформується в духовне мародерство, яке породжує нові формальні та сенсові видозміни, що нівелюють самобутність, релігійність, унікальність цього виду народної творчості.

Ключові слова: кітч, кітчер, ікона, народне мистецтво, мімікрія, секуляризація, індустріалізація, квазіфольклоризація, вульгаризація.

Ukrainian national icon of the end of XIX-th and the beginning of XX-th century is a phenomenon of the mass culture and it includes the traits of kitsch. Desacralization and final transformation of an icon into a commodity happens in two ways: on the one hand it is the way of folklorization and vulgarization of the icon. These elements exalt the icon to the fantastic, sentimental and picturesque category. And on the other hand it is a way of industrialization and capitalization of producing which caused to some improper forms of the icon. So, naivety of the national icon-painting transforms into moral rubbery. It provides some new formal and sensitive changes. Such changes underline the originality, religiousness and unique peculiarities of this kind of the national creation.

Keywords: kitsch, kitscher, icon, national art, mimicry, secularization, industrialization, quasi-folklorization, vulgarization.

Про кітч як явище масової культури написано чимало фундаментальних наукових праць¹. Кітч ненавиділи і вихваляли, оголошували реалією, з якою слід миритися, і навіть закликали знаходити в ньому естетичний ідеал.

Щодо співвідношення іконопису та кітчу маємо мало осмислень, а наукових розвідок і ще менше.

Утім, об'єктивні життєві реалії свідчать про необхідність таких досліджень, оскільки кітчем просякнені усі сакральні сфери сучасного буття людини, девальвуючи не лише почуття віруючих, а й дедалі спотворюючи основи самої християнської віри. Теоретикам мистецтва і культури необхідно нарешті активніше проявляти морально-суспільну позицію щодо таких феноменів, пам'ятаючи, що кітч не абстрактне поняття, а оречевлена діяльність конкретних людей, які заробляють чималі кошти, постачаючи масам ерзац-товар, ерзац-мистецтво, нібито рекламований, а іноді й насправді, церквою.

Виробник кітчу, немов набридливий офіціант, стоїть на сторожі бажань віруючих, віртуозно передбачливий та прагматично-ласкавий, промовляючи, як архаїчне закляття, своє сакраментальне: «Чого бажаєте?». Бажаєте відчувати святість у своєму естві – ось шоколадка «Ікона» (продається у Храмі Христа Спасителя, м. Москва), від якої подвійна користь: одна – череву, інша (обгортка) – дешева іконка. Наклеєна на картон, буде довго служити, а якщо не бажаєте, то можете її так не сприймати, це ж тільки папірець від солодошів, отже, у смітник її! Любите футбол? «Богородиця футбольна» вже оберігає футбольні поля майбутнього чемпіонату Європи у 2012 році, і до того ж офіційно освячена церквами України. Вбачаєте в цьому жарт? Нехай буде так, купуйте та сприймайте як сувенір, привезений з ігрищ. Перед Великоднем з'являються в продажу наліпки для яєць із зображенням найшанованіших ікон (їх потім знову викинуть у смітник), а перед Різдом – рушнички, картинки, скульптурки з вертепом та ін.

Вражає розмах кітчу в іконописі на теренах православних країн: від «підстаровинних» або наївних зразків до солодкувато-приторних академічних «писань» можна зна-

йти в кожному куточку, пов'язаному зі святими місцями Греції, Болгарії, Сербії, України, Росії. Подібні явища генетично пов'язані, на наш погляд, з процесами, що мали місце саме в культурі XIX ст., а саме з формуванням масової свідомості, знецінюванням унікального, у тому числі й у царині сакрального мистецтва.

Метою нашого дослідження є спроба розглянути український народний іконопис кін. XIX – поч. XX ст. в контексті кітч, а саме окреслити схильність до кітчівання, простежити шляхи його експлуатації виробниками кітч.

Виконання поставленої мети потребує визначення місця українського народного іконопису в культуросфері тодішнього суспільства, а отже передбачає звернення до проблематики співвідношення народного іконопису з поняттями «примітив» або «наїв» та «масова культура». Одразу зауважимо, що автор цієї статті відстоює такі позиції: народний іконопис України слід розглядати як колективно-індивідуальну творчість у межах так званої «третьої» культури. Це своєрідна сфера популярної культури, що розпочала розгортати свій потенціал в Україні з XVII ст.

Традиційний термін «народна течія в українському іконописі», що з'явився на поч. XX століття (ймовірно, у відомій праці М. Сумцова), розкриває лише частково внутрішній зміст означеного феномену: окреслює виконавців такого мистецтва з низового народного середовища, його зв'язок із загальним розвитком іконопису, наголошуючи на етнографічному аспекті та національно-культурному компоненті².

Натомість термін «іконописний примітив», уведений до наукового обігу П. Білецьким, спонукає до осмислення народного іконопису в площині естетики наївізму³. Із цього погляду народний іконопис мислиться як творчість, що утримує необхідні ознаки примітиву, як-то: пасивно-колективний вид творчості, творчість, яка «усиновлюється» народним мистецтвом (за концепцією П. Богатирьова)⁴, творчість на межі професійного та народного (за концепцією В. Прокоф'єва)⁵, творчість на межі релігійного канону та індивідуальної манери. Іконописний примітив як поняття апелює до рівня навченості майстра або, краще сказати, рівня його адаптації до «модних» формально-стилістичних визисків образотворчого мистецтва певного історичного проміжку часу чи абсолютної інертності до них.

Усе зазначене вище дає підстави інкорпорувати народну іконописну спадщину до царини популярної культури, яка, на наш погляд, стала предтечею масової культури. Поняття «популярна культура» в сучасній науці не має однозначного тлумачення, складно демаркується, тому вважається проблематичним. Однак європейські науковці розвинули низку концепцій, що, пролонгуючи одна одну, презентують дискурсивний аналіз поняття. За концепцією Пітера Берка, популярна культура онтологічно пов'язана з соціокультурною ситуацією Нового часу і визначається в протиставленні офіційній культурі. Межа у дворівневій моделі «елітарна» – «народна»⁶ або популярна культура розмита та нелінійна, адже останньою послуговувалися не лише низові прошарки населення (карнавали, пісні, предмети побуту та ін.)⁷. Наразі увага до проблем взаємодії між культурами еліт та простолюду, вивчення явища трансгресії, подолання кордонів між цими культурами дозволить глибше визначити генезу масової культури та кітч.

Отож народну ікону XIX століття виносимо в рамки популярної культури, яка визначається «як культура неофіційна». Народну ікону використовували представники різних суспільних груп – знать, міщани, селяни, духовенство, незважаючи на те, що офіційна церковна позиція була спрямована проти її поширення.

Народну ікону слід розглядати як похідну від народної релігійності, яка визначає функції ікони в народній культурі та особливості її художньої форми⁸. Народні майстри вирізнялися особливим світоглядом, що втілювався в іконах, визначаючи їх «народність». Водночас функції, якими була наділена ікона в народній свідомості, безпосередньо впливали на її художньо-стилістичну форму. Щодо народної ікони як «загального надбання народу», то цікавим вважаємо те, як вона розвивалася в Україні. Для XVII – першої половини XIX ст. народному іконопису іманентним є соціальний плюралізм, тобто майстри виконують замовлення дворянам, міщанам, селянам. За впливу ілюзорно-реалістичних стилів бароко, а потім класицистичного реалізму чимало народних іконописців прагнуть

досягти вершин вчено-артистичного мистецтва, намагаючись рухатися «знизу – вгору». Однак прагнення художників та об'єктивні результати не завжди співпадають.

Надалі, у XIX ст., особливо в другій його половині, народний іконопис обслуговує лише провінційно-міщанську верству. Деякі майстри, вихідці з ремісничо-цехової верстви, виконують замовлення як для високих вимог, так і для широкого загалу. Але переважно серед іконописців відбувається розшарування на художників-універсалів, аматорів-примітивів, інсигних наївів. У цей час спостерігаються надзвичайно важливі трансформації у мистецтві, як у царині творення, так і в аспекті сприйняття та споживання мистецьких надбань, які сприяють заміні народної іконописної творчості симулятивним іконоподібним товаром, тобто кітчем. У процесі співвідношення «народна ікона» – «кітч» необхідно окреслити основні якості і риси обох явищ на тлі культурного контексту епохи, аби визначити, яким чином і наскільки ця частина популярної культури всотувалася кітчем.

Український народний іконопис до занепаду та закінчення свого існування визначався культурним розвитком усієї епохи XIX ст. Творчість, яка в Україні завжди була оцінена як щось належне до всього суспільства, зливаючись у єдине русло візуального мистецтва, створюване за законами колективно-індивідуального початку й за усім відомими правилами «заготовленого тексту», поступово руйнується. Особисте мистецтво стає особливістю та правилом культуротворчості XIX ст. Українське мистецтво в цьому розумінні не є винятком: «Доля особистісного первня у творчості – це доля усієї культури XIX ст., розглянутої як різноманіття у цілісності. Загальним знаменником його виступає секуляризація. На тлі кризи християнської Європи постає очевидним той факт, що культура свідомо чи несвідомо починає претендувати на виконання особливої релігійно-творчої функції»⁹.

Українська народна ікона існувала як один з виявів ієрархічної свідомості, як одне з явищ у системі європейської традиції нормативності, канонічності, доцентровості в прагненні збереження стабільних цінностей. В умовах культурно-секулярної ситуації XIX ст. та на поч. XX масове виробництво та споживання народного іконопису може здатися нонсенсом. Однак цей процес свідчить про опір нестабільності та рухливим змінам епохи, які підсвідомо відчували селянська та міщанська верстви. Криза християнського гуманізму XIX ст., девальвація духовних цінностей капіталізованого суспільства, ствердження особистої віри в елітарних (в тому числі богемних) прошарках суспільства стають причиною зворотнього процесу консервації традиційного віросповідання, визнання тільки нормативних форм його вираження з боку простолюдя.

Обґрунтування та ствердження суб'єктивного, індивідуального початку у творчості як загальноєвропейська тенденція, змінює структуру та характер візуального мистецтва в Україні. Змінюється сутність портрета, ікони, храмового стінопису, у зв'язку з тим, що «художник, відкриваючи для себе скінченність буття, незворотність особистого часу, постає, зрівнявши під знаком смерті життя і творчість, пророком свого особистого завіту – «пам'ятника нерукотворного», «незнаного шедевру», «вічного “так”», «надлюдства»¹⁰. У системі особистої творчості відбувається усвідомлення розрізнення суб'єкта творчості й об'єкта сприйняття, що зрештою зумовлює протиріччя між важливими формоутворюючими елементами: «що говориться» (матеріал, тема творчості) і «як говориться» (особиста манера, стиль). Прагнення до максимальної виразності, сконцентрованості й зразковості відокремленої від попередніх традицій манери в живописі руйнує єдиний, орієнтований на колективний початок (як у творчості, так і в сприйнятті) потік українського (народного за внутрішньою сутністю) мистецтва. Універсальність творчості та сприйняття назавжди розщеплюються на елітарну й масову.

Відтак, окремі фактори, такі, як перехід майстрів Лаврської іконописної школи до академічного письма, вплив діяльності Санкт-Петербурзької Академії мистецтв, що кваліфікуються вітчизняними мистецтвознавцями як причина загибелі народного іконопису, є лише окремими складниками загальноєвропейського повороту в живописі від колективного до індивідуального, від народного, національного до мультикультурального, від сакрального до секулярного. Тому український народний іконопис на межі століть, з одного боку, постає як явище, що консервує й захищає християнські православні цінності на тлі

нестабільних особистісних «пошуків Бога в собі» в середовищі інтелігентних кіл, відчуження еліти від церкви; з іншого – останнім форпостом колективно-індивідуального характеру творчості. Незважаючи на всю занедбаність, зниження якості, ентропію наративності та етноспецифічності, він виявив на певному проміжку історичного часу прагнення до консервації іконопису, відмежованості від академічного живопису.

Саме колективно-індивідуальний характер, на нашу думку, дозволив існування народного іконопису протягом ХІХ ст. в умовах поступового здомінування індивідуальної (фахової) творчості та різкого розмежування її з народним живописом. Поглиблення конкретності, матеріалізація образів в іконописі могли тільки поширити прірву між формою та змістом. П. Білецький порівнює цей процес з уявною ситуацією, у якій церковний хорал співається не поетичним, а прозовим текстом з безліччю конкретних подробиць із повсякденного життя. Позиція автора презентується в такому процитованому фрагменті: «Послабити, тим більше відсунути на друге місце “кольорово-лінійну музику” в іконописі – це означало порушити всі засади, через які іконопис міг відігравати роль релігійного мистецтва»¹¹. Єдине, що поєднувало академічний живопис ХІХ ст. з іконописом – це оповідь, тематика, сюжети, запозичені зі «Священної історії». Натомість лаконізм композиційних рішень, пласка силуетність, лапідарність образів, орнаментальна значущість, усе те, що наближає народну ікону до традиційного народного мистецтва, розуміється в цей час як іконописна система творчості.

Щоправда, в умовах другої половини ХІХ ст., з посиленням позицій капіталістичних відносин, іконописний промисел починає дедалі більше приваблювати різних підприємців, які дешево продукцію роблять ще дешевшою й тиражованішою. Утворення й паразитування кітчевої продукції на основі народного іконопису стало можливим завдяки подібним, але не тотожним ознакам, притаманним обом явищам, та неабиякій здатності кітчу до мімікрії:

Ознаки народного іконопису	Ознаки кітчу як явища культури
Багатовікова релігійна традиція, що охоплювала значну кількість населення.	Передумовою існування кітчу є наявність і доступність зрілої традиції, досягненнями якої він користується. Кітч запозичує з цієї культурної традиції основні правила, теми та ін., трансформуючи все у власну систему. Кітч цінує в традиції усталеність, повторюваність, масовидність, позаіндивідуалізованість.
Народний іконопис – виразник народної релігійності, що ґрунтується на притаманних загалу почуттях, душевних переживаннях.	Кітч орієнтований на експлуатацію душевних переживань та почуттів людини як такої без індивідуальних розрізень.
Колективно-індивідуальний характер народного іконопису як виду творчості сприймається, як і фольклор, як позаіндивідуальний, оскільки споживач і виробник існують у єдиній культуросфері.	Кітчове світовідчуття зорієнтоване на позаособистісні цінності, визначені суспільством. Головним принципом у цьому аспекті є нівелювання індивідуальних специфік.
Українська народна ікона існувала як один з виявів ієрархічної свідомості, як одне з явищ у системі європейської традиції нормативності, канонічності, доцентровості в прагненні збереження стабільних цінностей.	Кітч номінується як атавізму середньовічного світосприйняття в новому культурному середовищі. Якщо б ця задекларована позиція була існуючою, він зник би зі сцени, переможений домінуючим типом культури. Наразі це не відбувається. Однак така мімікрія не помічена масами і сприймається належно.
Анонімність	Анонімність
Фольклоризм	Квазіфольклоризм
Образ тут набуває якостей графемі, що є характерним для народного образотворчого мистецтва.	Клішованість образів, формульність сюжетів є принципом кітчу.
Призначення – селянська та міщанська верстви.	Призначення – наївний реципієнт.
Відтворення ідеалу краси наближене до народного типу, народно-декоративного мистецтва.	Ідеал краси вибудовано за смаками споживача, штучно створено.
Незначна вартість (кошти)	Компенсаторність, заміна коштовного на дешевий еквівалент

Для злуки народного іконопису з кітчем необхідно було подолати кілька суперечностей:

1. Занадто високий сакрально-релігійний зміст, серйозність для кітччу, звідси необхідність у її функціональному зниженні, домінування в ній декоративної функції. Кітчери не розв'язували це завдання, а лише скористалися ситуацією, коли народ врешті зреагував на відчуження еліти від церкви та почав вагатися у своїй вірі, але ще міцно тримався релігійних традицій. У таких умовах можна було запропонувати дещо грайливе, на зразок твору під назвою «І тобі самій душу пройме зброя» початку ХХ ст., що зберігається в музеї іконопису Чернігівського національного історико-архітектурного заповідника. Це профільована вертикальними смугами ікона-картина, таким чином, що, поглянувши на неї з одного боку можна побачити Ісуса Христа, а з другого – Богородицю з мечем у грудях. Ілюзорний ефект перетікання-переливу одного зображення в інше нагадує сучасну дитячу іграшку-значок з героями мультфільмів. Ця інфантильна грайливість девальвує сакрально-релігійний зміст обох зображень, нівелює іманентні іконні функції.

2. Високий рівень причетності народного іконопису до ізофольклору. Власне термін «фольклоризація» щодо іконопису не має негативного відтінку й не пов'язується з кітчем. Його використовують у двох аспектах: змістовному та стильовому. У змістовному плані під «фольклоризацією» розуміють вторинну міфологізацію християнської доктрини – комплекс уявлень, образів, наочних символів, що пов'язані з релігійною доктриною християнства й розвиваються у взаємодії з фольклорними традиціями нації¹². У стильовому аспекті йдеться про особливості, так би мовити, «орфографії», спосіб та засоби зображення. Давні іконописні канони фольклоризуються, тобто наближаються до стилістичних принципів народного живопису, характерного творам декоративно-ужиткового мистецтва. Найважливішими такими принципами є: пласкість простору замість аксонометрії й зворотної перспективи ікони; приземкуватість фігур, іноді в пропорціях 1:7, навіть 1:6, коли за канонам пропорція має бути від 1:8 до 1:11; узагальненість фігур, підкреслена лінійним контуром; спрощення поз, жестів; спрощення техніки написання ікон: десятки шарів вохрення «личного» заступає шар фарби, обведений вздовж контурів ликів і рук, дещо темнішою смугою вохри; локальність кольорових плям, складена за принципом додаткових кольорів – червоне-зелене, синє-жовте; тло – кольорове, замість позолоти; повторення в орнаментальних частинах елементів народних розписів. Проте ступінь фольклоризації в українських народних іконах спостерігається різний. Умовно їх можна розподілити за трьома групами: 1) ідентичність техніки в декоративних розписах та іконах, до яких належить більшість українських ікон; 2) синтез іконописних канонів із засобами народного образотворчого мистецтва, їх рівновага; 3) канонічний іконопис з деякими елементами народного малювання. Ані змістовний аспект фольклоризації, ані стильовий, позначені регіональними особливостями, складністю у стилізації, не влаштовував кітчерів. Відтак фольклоризацію заступає **квазіфольклоризація**. Якщо новий зміст кітч починає формуватися на основі нової міфотворчості (про це мова йтиме нижче), з народної «орфографії» він обирає тільки спрощеність форм, уникаючи орнаментальності, яка формується не лише за рахунок «заквітчаності», але й колористики. Таким чином, прадавня орнаментальна знаковість зникає. Натомість з'являється нова символіка, далека від християнської догматики та народно-декоративної традиції. Наприклад, у сцені Благовіщення в руках архангела Гавриїла має бути лілея, «крин благоуханний» (іконографія, заснована на алюзії, слова з «Книги Ездри»), а кітч пропонує троянду як символ кохання.

3. Таким чином, кітч змушений витіснити фольклоризований образ з народного іконопису, поступово заступаючи його академічними зразками. Це поважне завдання виконувала еліта, яка ще з початку ХІХ ст. почала свій просвітницький проект. «Смаки народу не хвилювали інтелігенцію. Вона вбачала свою роль не в розумінні, а у навчанні народу»¹³. Прищеплення смаків вищими прошарками суспільства низовим далось взнаки і з особливою силою почало виявлятися у другій половині ХІХ ст. Слід зазна-

чити, що і в попередні століття український іконопис запозичував зразки «вченого» мистецтва, однак ніколи сліпо не копіював, творчо опрацьовуючи, створював шедеври. Однак деякі твори народного іконопису не можна назвати копіями або «переспівами», а швидше вульгаризованими зразками академічних образів. Вульгарність як естетична категорія має не аксіологічний, а суспільно-культурний характер. Т. Адорно обґрунтовує цю категорію нерівністю становища елітарних та низових прошарків у суспільстві і культурі: «у суспільному плані вульгарне в мистецтві є суб'єктивним ототожненням з об'єктивно відтвореним приниженням. Замість того, щоб прагнути до володіння тим, у чому відмовлено масам, чого вони позбавлені, маси у вигляді реакції на такий стан речей, через злобливо-мстиве почуття насолоджуються тим, на чому лежить відбиток недостатності, неспроможності і що незаконно посідає місце того, у чому їм було відмовлено»¹⁴. На невизначеному шляху копіювання академічних зразків непрофесійного маляра підстерігають «підступна акомодация», «вивихи культури» та інші неприємності, тоді, якщо він перетинає хиткий кордон народного наївізму та прагне до висот «вченого мистецтва». Нерозуміння естетики «чужої» культури, професійна ненавченість, перебільшена самовпевненість можуть сприяти породженню вульгарності. «Вульгарність є ставлення до матеріалів і до тих, до кого апелює твір мистецтва. Його експансія, розвинена до тотальних масштабів, тим часом поглинула те, що виступає як щось благородне і величне...»¹⁵. Прикладом подвійної вульгаризації самої сутності ікони й академічного зразка є копії картини Ф. Бруні «Моління про чашу» з Чернігівського художнього музею. Усі три зразки виконували функцію ікон у містечкових церквах, виконані на дошках з двома однобічно врізаними шпугами, по левкасу, олійними фарбами. Одна з них містить напис церковнослов'янськими літерами, що позначає намальовану особу. Поєднання непоєднуваного перетворює твір на кітчевий зразок. Уподобання містечкового споживача до ілюзорно-правдивого образу (штучно створеного, омріяного) мотивує майстра з місцевого осередку народних іконописців спробувати себе на цьому шляху, і в результаті маємо четвертий зразок «Моління про чашу». Ця робота відрізняється від попередніх тим, що Христа зображено у фас, з боку поставленої перед ним чаші, а не в профіль як на картині. Мабуть маляр знав про канон, який забороняє зображувати на іконі осіб з потилиці або збоку. Нам невідомо, чи це власна інтерпретація богомаза, чи все ж йому був відомий зразок, але ікона дуже нагадує композицію тиціанівської «Покаяння Марії Магдалини». Екстаз Марії замінено екзальтованим образом молодого юнака, у якому складно впізнати Ісуса Христа.

4. Нові образи, нові композиції потребували роз'яснень широкому споживачеві. Так, наприклад, копія з картини «Мадонна в кріслі» Рафаеля Санті, зроблена юним художником студентом, що екзерсувався за кордоном, і привезена до церкви Живоначальної Трійці на Грязех м. Москва, стає чудотворною іконою «Богородиця Трьох Радостей». Сентиментальна історія збіднілої дворянки, який наснився наказ знайти та помолитися перед іконою, виконавши який, героїня здобуває собі три радості, швидко поширюється в народі, у тому числі і в Україні, як і копії чудотворної ікони. З'являється нова міфотворчість, яка передається з вуст в уста й, таким чином, сприяє утвердженню кітчу в народному середовищі.

Отже, український народний іконопис XIX ст. в умовах загальної секуляризації культури і мистецтва, індустріалізації виробництва виявляє схильність до кітчівання. Нова культурна ситуація трансформує українське мистецтво, у тому числі й іконописний промисел. Богомази, подекуди вимушено або й свідомо, породжують нові формальні та сенсові видозміни, що нівелюють самотність, релігійність, унікальність цього виду народної творчості.

¹ Див.: Адорно В. Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – (Философия искусства). – 527 с.; Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.; Бойм С. Китч и социалистический реализм // Новое литературное обозрение. – М., 1997. – № 15. – С. 54–65.

² *Сумцов Н. Ф.* К истории украинской иконописи // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Х. : Печатное дело, 1905. — Т. 16. — С. 138.

³ *Білецький П. О.* Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII ст. — К. : Мистецтво, 1981. — С. 134.

⁴ *Богатырёв П. Г.* Вопросы теории народного искусства. — М. : Искусство, 1971. — С. 383.

⁵ *Прокофьев В. Н.* О трех уровнях художественной культуры нового и новейшего времени // Прimitив и его место в художественной культуре нового и новейшего времени. — М. : Искусство, 1983. — С. 11–13.

⁶ Традиція західноєвропейської науки вживати термін «народна культура» у значенні «популярна культура» ведеться від І.-Г. Гердера, який вживав вираз «народна культура» (*Kultur des Volkes*) у протиставленні до «вченої культури» (*Kultur des Gelehrten*) (див. : *Гердер И.-Г.* Идеи к философии истории человечества. — М. : Наука, 1977. — 704 с.).

Показовою є екзегеза слова «популярний»: етимологічно походить від лат. *popularis*, що у свою чергу від слова *populus*, яке має декілька значень: 1) народ, народність; 2) громадянське суспільство; демократична держава; 3) патриції, знать; 4) простий народ, плебс (див. : *Трофимук М., Трофимук О.* Латинсько-український словник. — Л. : Видавництво Львівської богословської академії, 2001. — С. 476).

⁷ *Берк П.* Популярна культура в ранньомодерній Європі / пер. з англ. О. Гриценко, Т. Ґарастович, Н. Гончаренко, А. Гриценко. — К. : УЦКД, 2001.

⁸ *Пономаревська О.* Світоглядні основи українського народного іконопису // Університет. Історико-філософський журнал. — К. : Київський славистичний університет, 2008. — № 2 (22). — С. 91–94; *Пономаревська О.* Поліфункціональність народної ікони // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — К. : Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2006. — С. 268–278.

⁹ Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под. ред. В. М. Толмачёва. — М. : Academia, 2003. — С. 9.

¹⁰ Там само.

¹¹ *Білецький П.* Український портретний живопис XVII—XVIII ст. — К. : Мистецтво, 1969. — С. 270–274.

¹² *Аверинцев С.* София-Логос. Словарь. — К. : Дух і Літера, 2001. — С. 193.

¹³ *Бойм С.* Китч и социалистический реализм // Новое литературное обозрение. — М., 1997. — № 15. — С. 62.

¹⁴ *Адорно В. Т.* Эстетическая теория. — С. 345.

¹⁵ Там само. — С. 346.