

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ  
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

# УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

матеріали • дослідження • рецензії

ВИПУСК 10



КИЇВ • 2010

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ  
ІМ. М. РИЛЬСЬКОГО

**УКРАЇНСЬКЕ  
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:**  
*матеріали, дослідження, рецензії*  
*Збірник наукових праць*

**Випуск 10**

**КИЇВ 2010**

УДК 7.03(477)"19/20"+7.011.28  
ББК 87.8  
У45

**Редакційна колегія:**

- Г. Скрипник — *голов. ред., академ. НАН України, д-р іст. наук, проф.*  
О. Шевчук — *відп. ред., канд. мистецтвознав.*
- С. Грица — *д-р мистецтвознав., проф., чл.-кор. НАМУ*  
Р. Забашта — *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*  
М. Загайкевич — *д-р мистецтвознав., проф.*  
О. Найден — *д-р мистецтвознав.*  
О. Немкович — *д-р мистецтвознав.*  
А. Калениченко — *канд. мистецтвознав.*  
Т. Кара-Васильєва — *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*  
Н. Корнієнко — *д-р мистецтвознав., академ. НАМУ*  
Л. Пархоменко — *д-р мистецтвознав.*  
Р. Пилипчук — *канд. мистецтвознав., проф., академ. НАМУ*  
В. Рубан — *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*  
Г. Стельмашук — *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*  
Д. Степовик — *д-р мистецтвознав., д-р філос. наук, д-р богослов. наук, проф., академ. АН Вищої школи України*
- А. Терешенко — *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*  
С. Тримбач — *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*  
М. Хай — *д-р мистецтвознав.*  
І. Юдкін — *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*

**Координатори:**

- О. Кушнірук — *канд. мистецтвознав.*  
Л. Новікова — *провідний мистецтвознавець ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*  
З. Чегусова — *заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка*

*Рекомендовано до друку вченою радою*

*Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*

У45 **Українське мистецтвознавство** : матеріали, дослідження, рецензії. 36. наук. праць. Вип. 10 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К., 2010. — 258 с.

До збірника ввійшли статті дослідників із провідних академічних науково-дослідних, вищих навчальних, музейних закладів Києва, Львова, Харкова, Одеси, Сум, Кіровограда, Дрогобича, а також Мінська. Розглядається широкий спектр художньо-стильових проблем в музичному, декоративному, образотворчому мистецтві й архітектурі доби модерну (межа ХІХ–ХХ ст.). Аналізуються образно-пластичні особливості українського модерну як національного стилю, специфіка професійних мистецьких шкіл України в контексті загальнонаціональної та європейської культури, сучасне українське мистецтво в аспекті впливу стилю модерн.

Збірник наукових статей присвячений також феномену кітч в сучасній культурі. Як естетична, культурна і соціальна категорія кітч є складовою масової культури. Етнологи, культурологи, мистецтвознавці, фольклористи та філологи досліджують його у формально-видових аспектах у масштабі історичного часу; виявляють семантичні коди кітч, способи його входження в народне мистецтво, художню культуру й літературу, архітектуру й моду; аналізують еволюцію кітч — від кітч-речі до кітч-рецепції та кітч-як-метамови сучасної культури. Зокрема, дослідники приділяють увагу сучасним формам цього явища — єврокітч, сільському, політичному, іміджевому кітч тощо.

**ББК 87.8**

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського  
НАН України, 2010

**СТИЛЬОВІ МОДИФІКАЦІЇ МОДЕРНУ  
В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ  
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ  
ТА ЙОГО СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**



# СТИЛЬ МОДЕРН У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУР

Тетяна Кара-Васильєва  
(Київ)

## ІНСПІРАЦІЯ СТИЛЮ МОДЕРН В УКРАЇНСЬКОМУ ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ

*У статті досліджуються особливості стилю модерн у декоративному мистецтві, локальні відмінності і джерела інспірації в різних частинах України, формування стильових напрямів у контексті загальноєвропейських художніх процесів. Аналізується творчість художників – О. Прахової, В. Кричевського, В. Котарбінського, О. Кульчицької, особливості їх творчого спрямування, нові підходи до розробки образу декоративного мистецтва. Досліджується маєток А. Семигradoвої в с. Скопці на Полтавщині – осередок вишивки, центр виникнення нової стилістики і форм у мистецтві вишивки, результат творчої співпраці художниці Є. Прибильської та народних майстрів Г. Собачко, П. Власенко, Г. Цибульової зі створення предметів декоративно-оздоблення інтер'єру та сучасного одягу, заснованого на засадах модерну.*

**Ключові слова:** модерн, декоративне мистецтво, нова стилістика.

*The paper studies the distinctive features of Modern Style in decorative arts, its sources of inspirations and local variations, as well as shaping of stylistic currents within the wider context of European artistic developments. Works exhibiting new approaches to decorative arts by O. Prakhova, V. Krychevsky, V. Kotarbinsky, O. Kulchytska are being examined. The principal focus is on the center of embroidery at the A. Semyhradova's estate of Skoptsi, Poltava region, where new stylistics and types of embroidery evolved as the result of collaboration between the professional artist E. Prybylska and folk artists H. Sobachko, P. Vlasenko, H. Stybuliova, which aimed at developing of new objects for interior design and clothing based on the principles of Modern Style.*

**Keywords:** decorative arts, Modern Style.

Перше десятиліття ХХ ст. позначилося зародженням та енергійним поширенням в усіх видах мистецтва стилю модерн, який відповідав вимогам і естетичним запитам суспільства. Одним із художніх виражальних засобів модерну виступає орнамент. Саме орнаментальне начало об'єднує всі види мистецтв, домінує як в архітектурному вирішенні будівель, так і в декоративному оздобленні інтер'єрів і предметів побуту. Орнамент виконує стилетворчу роль у декоративному мистецтві того часу, він узяв функцію зближення різних видів мистецтва на шляху створення стилю Art Grande – «Великого синтетичного стилю», став об'єднувальним художнім засобом, що приводив світ предметів до єдиного візуального модуля.

Характерною особливістю стилю модерн є втрата творами живопису, скульптури, декоративного мистецтва своєї самодостатності і включення їх у загальний єдиний ансамбль як цілісної художньої системи. Твори декоративного мистецтва набувають підвищеної декоративності і підкресленої експресивності. У зв'язку з цим у художній організації інтер'єру особливого поширення набувають панно, подушки, оздоби для меблів, вишиті ширми. У синтезі просторових мистецтв особливу роль відіграє декоративне панно, його повна підпорядкованість площині стіни, її «диктатурі».

В епоху модерну орнамент виконує формотворче і змістове навантаження, він стає основним компонентом у створенні предметного світу, формує навколишнє середовище. У добу модерну орнамент має глибокий внутрішній зміст. Саме тому інтерпретація

мотивів флори і фауни здійснюється як щодо окремого конкретного елемента, так і через насичення внутрішнім символічним змістом всього орнаменту в цілому.

В основу орнаменту модерну були покладені мотиви стилізованих квітів і рослин, з підкресленням і виявленням вибагливості їх ліній, живописності переплетінь, плинності, динаміки форм і силуетів. Орнамент наповнюється експресивним ритмом, внутрішнім рухом, глибоким духовно-символічним змістом. Для митців модерну, зокрема У. Морріса, Л. К. Тиффані, О. Вагнера, Е. Галле, джерелом інспірацій було східне мистецтво, насамперед японська графіка. Вони намагалися підкреслити єдність людини і природи, передати красу кожного конкретного мотиву рослинного світу, вплітаючи це в структуру орнаменту, формуючи «натурстиль».

У контексті загальноєвропейських пошуків схожі процеси творення нового стилю відбувалися на території України в кількох напрямках. З одного боку, наявне відродження традиційних осередків народного мистецтва, з другого, – формування новітніх напрямів мистецтва, що відбивали настанови модерну. Пошуки національної моделі українського мистецтва в різних частинах України мали свої локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювала на «національну ідею»: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, вбачаючи в ньому основи національного мистецтва, натомість художники Центральної України на ґрунті героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст. інтерпретували орнаменти стилю бароко.

Генераторами ідеї звернення до мистецтва героїчної доби XVII–XVIII ст. були В. Кричевський і М. Самокиш. Для Східної України етапним було будівництво губернського земства в Полтаві (1903–1907), спроектованого В. Кричевським, стилістично орієнтованого на переосмислення мистецтва бароко. Для Західної України таким було спорудження Народного дому (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського у Львові. В основі діяльності бюро була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з другого – розроблення стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена у формуванні стилю сецесії.

Саме тут протягом 1900–1914 років розквітає галицький варіант українського національного стилю. Фірма об'єднала найвидатніших митців того часу: архітекторів Ю. Захарієвича, К. Мокловського, О. Лушпинського, Т. Обмінського, художників І. Труша, О. Новаківського, М. Сосенка, А. Герасимовича, М. Гаврилка, художників декоративного мистецтва М. Лук'яновича, О. Білоскурського, І. Глинчака, О. Кульчицьку та ін. Це було коло митців-однодумців, які створили і втілили в життя значну кількість проєктів архітектурних споруд у всій Галичині, зразків орнаментальної промислової та побутової кераміки, виробів художнього металу, вишивки, килимарства, ткацтва, меблів. Ці вироби мали яскраво виражені ознаки українського стилю, який творчо переосмислював традиції народного мистецтва і який інколи називають «гуцульською, або галицькою, сецесією». Власне розробка українського стилю на Галичині перетворюється на активний національно-визвольний рух.

Серед митців слід відзначити діяльність Олени та Ольги Кульчицьких із Львова, які розглядали національну течію тогочасної моди як пропаганду українського мистецтва. Художниці органічно втілювали в стилістику модерну переосмислені орнаменти та елементи крою народного вбрання. Цікаві зразки риз створили сестри Кульчицькі в кооперативі «Українське народне мистецтво», який розробляв орнаменти за мотивами народної вишивки для одягу священнослужителів. За основу цих мотивів бралися вишивки не тільки Галичини, а й Полтавщини та інших регіонів Східної України.

Одними з перших митців, які звернулися до пропаганди орнаментів народного мистецтва й використання його в сучасному одязі, були С. Дембіцький, М. Стефанович-Ольшанська, М. Охрімович, В. Вальцева, М. Ольшевський. Останній багато зробив у галузі проєктування одягу, розробки орнаменту, заклав підвалини сучасного дизайну для масового індустріального виробництва одягу.

Серед творців львівської моди початку ХХ ст. переважали архітектори, художники декоративного мистецтва, поети, філософи, музиканти – В. Садловський, В. Вітвицький, С. Дембіцький, К. Яновський, Ф. Вигжевальський, Ю. Водинський та ін. [1]. Увага митців, які формували моду сецесії, не обминула й аксесуари одягу – капелюшки, парасольки, жіночі сумочки, біжутерію.

В основі творчого методу художників, які працювали на підприємстві Л. Левицького, було творче використання й переосмислення надбань народного мистецтва. Важливим внеском стала діяльність О. Бікурського. В основу композицій його керамічних фризів та панно покладено елементи українських орнаментів – ромби, хрести, стилізоване колосся пшениці, соняшник, мотиви узорів гуцульської вишивки. Облицювальна плитка за народними зразками О. Бікурського широко впроваджувалась у будівництво у всій Галичині.

Одним із перших, хто використав національний колорит в орнаментиці кераміки, був Ю. Лебіщак. Він відкрив у Галичі керамічну майстерню з виготовлення тематичної та орнаментальної плитки, в основу яких були покладені традиції українського народного розпису. У цьому ж напрямі працював і О. Лушпинський. За його малюнками були створені керамічні оздобы для будинку «Дядьківська бурса» в 1903 р. Це були підвіконні керамічні вставки й надвіконні «рушнички», в яких соковитий колорит і виразний малюнок стали основною окрасою композиції будівлі.

На початку ХХ ст. починає відроджуватись народне кахлярство на промисловому рівні завдяки зусиллям С. Дзбанського, який узяв за основу сюжетно-тематичне вирішення й технологічні прийоми виготовлення гуцульських кахлів, передусім доробок відомого народного майстра О. Бахматюка.

Керамічна фабрика у Львові широко випускала декоративно-ужиткову кераміку. В орнаментах поширені мотиви вишивки, ткацтва, прикраси з бісеру, різьблення по дереву чи гравірування на металі, орнаменти писанок. Показовою в цьому плані є діяльність художників-керамістів О. Білоскурського та М. Лукіяновича. Вони розробили орнаментальні варіанти композицій, що ґрунтувалися на мистецькій стилізації гончарства Гуцульщини, Бойківщини, мистецтві народних осередків Львівщини, Тернопільщини, найкращих зразках кераміки Полтавщини, зокрема Опішні. Вони зверталися до орнаментики вишивки, різьблення по дереву, трансформуючи їх у сюжети для тиражованої кераміки в стилі львівської сецесії.

Важливе значення для розвитку львівської сецесії відіграла діяльність М. Стефанівського. На його фабриці було втілено в життя цілий напрям у художньому металі Львова, пов'язаний з українськими національними традиціями. У церковних спорудах широко використовували металеві декоративні елементи для оформлення екстер'єрів та інтер'єрів, а також виготовляли хрести, огорожі, сходи, віконні ґрати, завершення будівель, творчо переосмислюючи традиції гуцульських виробів з металу [2].

Діяльність фірми І. Левинського щодо створення виробів в українському національному стилі була різноманітною і багатопланою. Такі провідні митці, як Т. Обмінський, О. Лушпинський, Е. Ковач, К. Мокловський, О. Кульчицька проектували меблі, іконостаси, різьблені рами та ін. Виготовлення меблів також орієнтувалося на багатовікові традиції народні. Особливо цікаві зразки шаф із гуцульською стилізованою різьбленою орнаментикою розробляли О. Лушпинський та О. Кульчицька.

Свідомий синтез традиційних рис і стильових напрямів різних етнічних осередків був програмним у формуванні єдиного українського стилю і розглядався як духовне єднання народу. Так, О. Сластіон, який дуже багато зробив для відродження художніх промислів та утвердження національної самобутності українського орнаменту, вважав, що використання в оздобленні буковинської кераміки елементів опішнянської кераміки сприяло її значному успіху на Віденській виставці [3]. Він радив гончарям Опішні використовувати у виробі орнаменти, типові для вишивки ХVIII ст. Художник-кераміст Ю. Лебіщак також широко користувався мотивами шитва, переносючи їх на гончарні вироби [4]. Миргородська керамічна художньо-промислова школа ім. М. В. Гоголя

спрямовувала свою діяльність на створення орнаменту керамічних виробів, який мав прямі аналогії з гаптами XVIII ст. Саме тут утворився цікавий симбіоз і переосмислення стилістики бароко на шляху формування і своєрідної інтерпретації стилю модерн. Орнаментика бароко, переосмислена настановами модерну, була щиро сприйнята майстрами опішнянської кераміки і сформувала стилістику опішнянського декору.

Новий струмінь у мистецтво професійної кераміки внесла творчість М. Жука, Г. Колцуняка, К. Сіхульського, М. Сосенка, М. Бойчука. Протягом 1901–1914 років ці митці торували новий шлях у мистецтві кераміки, що спирався на поєднання традицій модерну та української народної творчості.

На теренах Східної і Західної України національний стиль, започаткований в архітектурі, охоплює і оформлення міського інтер'єра – як оригінальні речі українського селянського побуту, так і спеціально спроектовані предмети оздоблення, що створювали цілісний ансамбль. До проектування меблів та вжиткових речей у національному стилі, розроблення орнаментів зверталось багато українських митців того часу – В. Кричевський, Г. Нарбут, В. Черченко, М. Жук, М. Самокиш, С. Васильківський, О. Сластіон та ін.

Однією з цікавих сторінок проектування інтер'єрів, зокрема меблів, у національному стилі була творчість А. Ждахи. Основна ознака умеблювання полягала в багатому декоруванні різьбленням та розписом, що надавало меблям мальовничого, ошатного вигляду. Крім цього, митець широко вводить в орнаментацию мотиви узорів із вишивки, писанкарства, кераміки. Свої художні пошуки він концентрує на формуванні стилю модерн в українському варіанті [5].

Найбільшого розвитку різьбярство набуло на початку XX ст. і пов'язане з іменами видатних майстрів Федота і Прокопа Юхименків із Великих Будищ. В. Кричевський під час будівництва Полтавського земства запросив П. Юхименка. Саме в цей час у Полтаві, Зінькові, Кобеляках, Кременчузі створюється мережа майстерень з виготовлення дерев'яних виробів і меблів. Батько й син Юхименки вивчають народний орнамент і використовують його в оздобленні дерев'яних столів, мисників, лав. У 1910 р. у Полтаві починає працювати столярно-різьбярська майстерня, куди приходить багато талановитих майстрів. Діяльність її спрямовувалася на виготовлення меблів в українському стилі. Вироби цієї майстерні з успіхом експонувалися в Італії (1911), де були відзначені золотою медаллю. Найвищу нагороду вони здобули й на Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі (1913).

Інспірації стилю модерн особливо виразно відчуються у творчості майстра художнього різьблення Якова Халабудного із с. Жуки на Полтавщині. Його композиції скульптур, засновані на відтворенні казкових і фольклорних сюжетів, побудовані на контрастних протиставленнях об'ємів, у складному малюнку загального силуету, насиченого експресивним ритмом і вибагливою динамікою руху.

У пошуках національного стилю йде активне залучення художників до відродження промислу килимарства. Так, у Косові художник із Чернігівщини М. Куриленко в 1922 р. організовує художньо-промислову спілку «Гуцульське мистецтво». Він замовляє проекти килимів у відомих на той час професійних митців: С. Гординського, М. Бутовича, П. Ковжуна, Ф. Лісовського, П. Холодного (молодшого), сестер Кульчицьких. Основна мета тогочасних митців була спрямована на вивчення традицій місцевого килимарства та нову їх інтерпретацію в стилі модерн.

На початок XX ст. припадає відродження золототкацтва у Східній Галичині. Воно пов'язується з діяльністю шовкоткальні, яку заснували наприкінці XIX ст. в Бучачі на Тернопільщині брати Потоцькі, а золототкані вироби продукували місцеві ткачі Нагорянські. Їхня стилістика виявляє вплив золототкацтва доби бароко XVIII ст., традиційні народні елементи гуцульського мистецтва та впливи стилю модерн.

Особливістю формування модерну в Україні є ототожнення національного стилю і принципів модерну, оскільки його формування відбувалося на основі осмислення як мистецтва бароко XVII–XVIII ст., так і гуцульського народного мистецтва. Відбувалося своєрідне зближення професійного і народного мистецтва.

Митці Центральної України, формуючи український варіант модерну, звертаються до часів героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст. – доби розквіту бароко. Саме цей яскраво виражений національний стиль стає об'єктом стилізації та естетичних рефлексій. Водночас формування стилю з ретроспективною орієнтацією на героїчне минуле не лише створює змістову паралель, а й посилює ідеологічну спрямованість, працює на формування «української ідеї», іде в унісон із соціально-політичними й культурними процесами за відродження та становлення національної культури.

Особливо слід відзначити роботи, виконані за ескізами В. Кричевського, який у 1912–1915 рр. очолював Оленівський осередок, де виготовляли килими, декоративні тканини, вибірку, різноманітні види узорного полотна. За його ескізами були створені килими й декоративні тканини, вишивки, що мали великий успіх за кордоном і отримали золоту медаль на Всеросійській кустарній виставці в Петрограді (1913).

Олена Прахова була митцем широкого творчого діапазону. Її робота «Замріяна» (1900 р., за проектом художника В. Котарбінського) – це яскравий вияв стилю модерн у вишивці [6]. Жіночі образи були типовим елементом орнаментальних композицій доби модерну, вони формувалися на широкому естетичному тлі творення жіночих образів в образотворчому мистецтві, літературі, на сцені. Естетичним каноном зображення жінки є твори О. Бердслея, Г. Клімта, А. Мухи, які утвердили цей архетип жіночої краси, безпомилково впізнаваний у сецесії. В. Котарбінський у своїй роботі саме і відтворює цей пластичний канон жіночого образу.

Професійні художники підійшли до вишивки як виду мистецтва, що розв'язує суто живописні проблеми – співвідношення кольору, фактури, певних об'ємів, підкреслення чіткого контуру і кольорової площини, вони радикально оновлювали форму. Саме тому набуває такої популярності вишивка у техніці художньої гладі, яка є власне «живописом голкою».

Вишивка початку XX ст. довела, що вона є самодостатнім видом мистецтва, в якому органічно поєднано настанови живопису та виявлення її матеріальності в цілому, вона демонструє синтез декоративного мистецтва й живопису.

Опанування у вишивці стилістики модерну відбувалося на Україні в трьох напрямках. Перший – у руслі загальної тенденції Ар Нуво, яскравим представником якої є О. Прахова та В. Котарбінський, друга – опанування флорально-орнаментальною лінією із зверненням до мистецтва українського бароко XVII–XVIII ст., як це характерно для вишивальних робіт Г. Собачко, Е. Прибильської і в цілому для всього напрямку майстерні в Скопцях, третя – тенденція лінійно-геометричного орнаменту, як наслідок звернення до народного мистецтва Гуцульщини, в контексті творчих пошуків художників віденської сецесії, англійської школи, скандинавських країн. Цей напрям характерний для львівської сецесії, передусім для кола митців, об'єднаних навколо І. Левинського, для творчості сестер Кульчицьких.

Вільне оперування традиціями українського мистецтва скеровувало діяльність художників на відродження стилю українського бароко, в якому вони бачили яскраве втілення національної самобутності. (Це засвідчують і експонати Всеросійської кустарної виставки в Петрограді, 1913) [7]. Вони були представлені Київським кустарним складом, Решетилівським показовим пунктом Полтавського губернського земства, майстернями А. В. Семигратової в с. Скопці, Н. М. Давидової в с. Вербівці та княгині Яшвіль в с. Сунки. Значний внесок у розвиток художньої вишивки зробила художниця В. Болсунова. Вона досконало виконувала вишивки кольоровими шовками, золотом і сріблом по атласу, в яких творчо переосмислювала традиції українського шитва XVIII ст.

Представлені на виставці вишиті вироби – різноманітні подушки, доріжки, серветки, панно, сучасний одяг дають уявлення про те, як художники переосмислюють і пристосовують до нових вимог художню систему шитва XVIII ст. Вони штучно вилучають з цієї цілісної системи окремі мотиви (різноманітні зображення квіткових букетів у кошиках, вази, окремі галузки і квіти) й механічно переносять їх у вишивку подушок, панно. Унаслідок таких дій ці мотиви набувають застиглих форм із відтінком манірності та статичності.

Інтерес до шитва XVIII ст. відроджує також декоративно-живописну техніку гладі кольоровим шовком. Це сприяє підвищеному інтересу до яскравих барвистих сполучень, їх поєднань з різноманітним кольоровим тлом, виявляє силу звучання загальної гами вишивок. Особлива увага до підкреслення кольору, його символічної ролі, виявлення у вишивці живописного начала були тим імпульсом, що згодом сприяв формуванню творчої спрямованості таких яскравих індивідуальностей, як Ганна Собачко, Параска Власенко, Євмен Пшеченко, Василь Довгошия, Глікерія Цибульова, які уславили своїми роботами українське мистецтво вишивки на багатьох міжнародних виставках першої половини XX століття [8]. Для робіт Г. Цибульової цього часу так само характерні вільні, невимушені орнаментальні композиції, яскраві кольорові поєднання, які творчо інтерпретують барокове шитво XVIII ст.

Яскравою постаттю в розвитку стилю модерн є художниця Євгенія Іванівна Прибильська. Засвоївши орнаментальну систему модерну, вона в той же час пішла іншим шляхом. Вона скерувала свою творчість і творчість Г. Собачко, Г. Цибульової на переосмислення орнаментів бароко, виявляючи при цьому не реалістичну чутливість і правдоподібність конкретних мотивів, їх об'ємно-просторову передачу, а підкреслювала їх площинність, виявляючи декоративні особливості. Саме тому в роботах як Є. Прибильської, так і Г. Собачко на перший план виступає не реалістичність мотивів, а їх фантастичність, небуденність, посилення міфологізації образів.

Їх композиції побудовані за принципом контрастного протиставлення об'ємів, вони перейняті енергійним ритмом, симетрія замінюється динамічною рівновагою. Кольорове тло тут відіграє роль космосу, ірреального світу, вишивка підсилює його фантастичність і небуденність.

Шлях Є. Прибильської – це не стилізаторство, а сміливий творчий пошук, новаторський підхід у розробці орнаментальних форм і побудови кольору. Однією з особливостей художнього напрямку майстерні була «міфологізація», переосмислення сюжетів, вторгнення світу фантазії, яка виходила за межі буденності, що спостерігається у вишитих роботах Ганни Собачко. Її роботи створювалися в контексті розвитку орнаментальних засад стилю модерн, в якому головною ознакою виступає лінія, її абрис. Саме вона виступає головним формотворчим елементом стилю.

У її композиціях завжди є ніби центр виру кольорів та орнаментальних фігур. Рух створюється Ганною Собачко по колу, чим підкреслюється безперервність, особлива сила пружини, що несе заряд космічної енергії. Образи її мотивів небуденні. Фантазія майстрині вигадує різноманітні казкові створіння, серед яких зустрічаються зображення небачених квітів, птахів, химерних риб. Художниця має «свою» флору і фауну. Однією з характерних рис стилю модерн є процес міфологізації, перевтілення як у виборі сюжетів, так і в їх розв'язанні. Згадаймо казкові персонажі представників українського модерну – П. Холодного, Ю. Михайліва, К. Стефановича, М. Максимовича, М. Жука, а також фантастичні флоральні форми ваз Е. Галле, скульптурно-пластичні пошуки Гауді, фантастичні образи Врубеля та ін. Саме цим пояснюється такий сплеск фантазії у вишивці початку століття, що виходить далеко за межі буденності. У роботах Г. Собачко, Є. Прибильської реальне і фантастичне змішані, життєво конкретне перетворюється в іншу іпостась – вигадку. Навіть такі мотиви, як зображення риб, птахів, які майстриня органічно вплітає в коло орнаменту, набувають фантастичних казкових форм. Серед цього різноманіття орнаментальних мотивів Г. Собачко вплітає зображення павиного пір'я, адже зображення пав було характерним для стилістики модерну.

1. Тканко З., Коровицький О. Художнє моделювання у Львові початку століття // Наукові читання пам'яті Станіслава Гординського. – Л., 1995. – С. 69.

2. Нога О. Михайло Адальбертович Стефанівський. Історія життя та творчої діяльності : Історико-мистецтвознавче дослідження. – Л., 2004. – С. 89.

3. Слэстон О. Українські вироби в Австрії на Віденській кустарній виставці і наша допомога кустарництву // Рідний край. – 1991. – № 11–12. – С. 15.
4. Клименко О. Народна кераміка Опішні на зламі ХІХ–ХХ століть // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 2000. – С. 155.
5. Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи // Народне мистецтво. – 2001. – № 3–4. – С. 56–58.
6. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. – К., 2008. – С. 144.
7. Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. – Пг., 1914. – С. 49.
8. Кара-Васильєва Т. В. Стиль модерн і українська вишивка // Українська академія мистецтв : Спец. випуск. До 50-річчя факультету теорії та історії мистецтв. – К., 2010. – С. 106–126.

**Нелли Мацаберидзе**  
(Минск)

## РЕМИНИСЦЕНЦИЯ СТИЛЯ МОДЕРН ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ СЛАВЯНСКИХ СТРАН)

*Стиль модерн у музиці другої половини ХХ ст. визначається стилістичним синтезом ретроспективи і новизни. У цей період утворилася складна взаємодія традиції, радикалізму й того, що було знайдено на початку ХХ ст. (насамперед І. Стравинським). Сукупність нових явищ, не пов'язаних зі строгим академізмом і радикальним новаторством, визначає суть стилю модерн.*

**Ключові слова:** стиль модерн, традиція, новаторство, академізм.

*The Modern Style in music and the specificity of its refraction in composers' creativity in the second half of the 20th century can be defined by the stylistic synthesis of retrospective and novelty. During that period a complicated interaction of tradition, radicalism and what was found at the beginning of the 20th century (first of all by Igor Stravinsky) was formed. The essence of modernist style is defined by the range of new phenomena not connected with strict academism and radical innovation.*

**Keywords:** Modern Style, tradition, innovation, academic style.

«Музыкальный модерн», или «стиль модерн в музыке», определяется нами как новизна художественного стиля модерн в искусстве. Он характеризуется творческим претворением многовековой традиции музыкального искусства в выборе тем, образов, языковых норм и классических форм, обогащенных влиянием авангарда (как «осовремененная классика»). Результатом такого взаимодействия становится новое качество синтеза ретроспективы и новизны. Стиль модерн в музыке – это и определенный стиль музыкального мышления, и сама музыка, в которой переосмыслено классическое начало в целях создания образа изящества и изысканности. Стиль модерн – это стиль, находящийся между традиционной музыкальной классикой и музыкальным авангардом<sup>1</sup>.

Касаясь национальных особенностей развития стиля в музыкальном искусстве второй половины ХХ столетия, следует отметить существование «белых пятен», которые требуют осмысления в общем историческом процессе развития культуры в целом. Речь идет о стиле модерн, который вновь заявил о себе в 60-е годы ХХ века в советской музыке и несколько позже в музыке композиторов славянского региона, обретая национальную специфику.

Прежде чем выявить эту специфику, отметим особенности музыкально-художественного мышления, базирующегося на главных чертах стиля, которые проявились в музыке Н. Черепнина, М. Штейнберга, В. Ребикова и в сочинениях И. Стравинского первой трети ХХ века: реконструкция архаического начала, интерес к театрализованности, экстравагантности и эстетизму. Во второй половине ХХ века особенности проявления музыкального модерна скажутся в:

- творческом переосмыслении понятия «традиция», в котором стилевые идиомы представляют собой традиционные понятия (тематизм, ритм, гармония, тембр), «приправленные» спецификой модерна;

- возможности существования параллелей в терминологии и выразительных приемах модерна и пластических (зрелищных) видов искусства;

- стилевой эталонности музыки И. Стравинского «русского периода», как художественного ориентира для музыкантов XX века.

Традиция, как переосмысление накопленного опыта выражения в искусстве, служила в модерне первой трети XX века регулятором авторской стилистики и поэтому осознавалась как преемственная категория. Во второй же половине XX века совершенно очевидно просматривается персонифицированный подход к традиции, который формулируется нами как «традиция Стравинского». Именно эта тенденция консолидировала в себе возможность сохранения интонационного своеобразия национальной музыки с современными интонационными завоеваниями. Помимо этого, возрождение интереса к творчеству И. Стравинского связано со стремлением к реконструкции художественного стиля модерн. Остановимся на этом подробнее.

Реконструкция стиля модерн стала возможной благодаря осознанию фольклора в любом национальном стиле как древнейшей, наиболее постоянной и наиболее распространенной традиции. Как отмечает В. Антонец, «всеобщность фольклора как интонационного национального мышления, историческая устойчивость определяют неизбежность его присутствия в качестве стержневого явления, связывающего все этапы процесса становления и развития национального стиля». Так, например, для белорусской музыки, как показало дальнейшее развитие национальной культуры, роль взаимосвязи фольклора и профессионального композиторского творчества оказалась всеобъемлющей, и поэтому «можно говорить о данном явлении как о специфическом, обуславливающем своеобразие белорусской культуры».

Однако не всякое обращение к фольклору знаменует собой проявление модерна. Известно, что в советской музыке в 60-е годы наметилось две линии в использовании и творческой переработке фольклора. Одна сформировалась в связи с творчеством Г Свиридова и объединила композиторов, стоящих на позициях классической тональной системы. Другая продемонстрировала стилевое расслоение на основе разных форм синтеза русских фольклорных истоков и «техник» нового времени – через призму активных связей со стилистикой И. Стравинского. Именно вторая линия знаменует собой явление «реминисценции» музыкального модерна.

Главной опорой в этом процессе стал интерес к древнейшим пластам народного искусства. В ракурсе общего художественного развития советской культуры такой интерес к «архаике» возник в рамках «новой фольклорной волны» в 60-х годах. Как и модерн начала века, так и реконструированный модерн в рамках неофольклоризма соединил в себе принципы классического (традиционного) мышления с современными (радикальными) языковыми нормами. Этим же, включая национальную специфику, стиль модерн определяет динамику своего дальнейшего развития во второй половине XX века. Результатом этой динамики явилось то, что к концу века стиль модерн существовал уже в виде различных региональных форм авангарда.

Воплощение острой экспрессии, резких аффектированных эмоциональных сдвигов, которые причудливо сочетаются с утонченно-красочной созерцательностью, выражали в произведениях И. Стравинского субъективизированное отражение предреволюционной эпохи. Такая стилистика отвечала поискам выражения противоречивого мировоззрения художников второй половины XX века. Поэтому показательно, что специфика музыки И. Стравинского легла в основу творческих поисков композиторов в области новой стилевой выразительности. Ее результатом стала опора конструктивной основы произведения на краткие попевки-«рассады» (термин Б. Яворского) и динамизирующего их звучания варварской энергии ритма (например, «Allegro barbaro» Б. Бартока, «Скифская сюита» С. Прокофьева).

Особенность развития музыки славянского региона, как уже отмечалось, сказывается в ее несколько замедленном процессе следования новым тенденциям, которые возникали в советской музыке. Рассматривая названную стилевую ситуацию, обнаруживаем, что объективный интерес к творчеству И. Стравинского в Беларуси начинает проявляться лишь к концу 60-х годов XX столетия. Первым композитором, который творчески осмыслил языковые нормы стиля И. Стравинского в Беларуси, стал Е. Глебов. Его балет «Избранница» (1969) является первым примером реконструкции стилистики музыкального модерна в белорусской музыке.

В русле этих же тенденций лежит принцип возрождения древних жанровых форм и стремление максимально точно отразить манеру их исполнения, которая часто выражена принципом гетерофонии. Этот принцип, отвечающий идее поисков нового звукового фонизма, отразил стремление композиторов к выражению острого диссонантного гармонического колорита на основе совмещения фольклорного элемента и современных технических приемов письма.

Своеобразие проявления стиля модерн в белорусской музыке второй половины XX века заключается в воплощении идеи слияния различных видов и жанров искусства, выработке собственной языковой системы, во многом ориентированной на творчество И. Стравинского и стилистику древнейших фольклорных форм музыки. Творческий метод работы композитора поставлен во главу угла системы стиля и отражает региональную форму стиля модерна.

Исследуя пути развития музыкального модерна этого периода, следует четко развести те линии, которые определяют сущность региональной формы стиля. Важной их чертой, как уже отмечалось, является стремление к смешению новых видов композиторской техники с определенными (для каждой линии) идиомами стиля. Таким образом, в белорусской музыке второй половины XX века выделяются три «ветви» стиля модерна: модерн «архаической ориентации», «театрализованный» модерн, ориентированный на экстравагантность в музыке; и модерн с ориентацией на «эстетизм», отражающий в музыкальном языке известное стремление к «чистому искусству». Привлечение джазовой стилистики и «музыкальной живописи» образуют стилевые фланги последней «ветви».

Отметим при этом некоторую условность данной типологии, поскольку в ее основе лежит принцип реконструкции истинного стиля модерна в искусстве, предположительно подмененного термином «новая фольклорная волна» ввиду идеологического запрета на слово «модерн». Единая сущность явления музыкального модерна опирается на общий исток, которым является архаика. Она присутствует во всех выделенных «ветвях» модерна, опираясь на яркую театральность (ритуал, обряд и др.) с четкой игровой стихией, которая ведет к зрелищности, эффектности. «Театрализованный» стиль модерна, ориентированный на экстравагантность в музыке, часто направляет свою интонационность в русло архаических попевок или жанров, создавая и сочетая их с современным композиторским языком. Модерн, ориентированный на «эстетизм», стремясь к особой выразительной «атмосфере», вбирает в себя фольклорные принципы не европейской, а афро-американской традиции (джаз), придавая им своеобразную тембровую окраску.

Стиль модерн «архаической ориентации» есть исторически первая линия реминисценции стиля. Эта «ветвь» отражает стремление к синтезу фольклорных истоков и «техник» нового времени с активной опорой на стилистику И. Стравинского и древнеславянский этос, где максимально концентрируются острая экспрессия, драматизм и резкие эмоциональные сдвиги.

Метод работы музыкального модерна «архаической ориентации» с интонационным материалом отражает понимание «архаики» как выражения языческой образности. Это влечет за собой стремление к микротематизму, максимальному выявлению терпкости ладоинтонационных контуров (участки сильно выраженной хроматики, внетональные гармонические и полиладовые структуры, кластеры и др.) и построению сложной формы на основе простейшей полевки.

Среди произведений этой «ветви» музыкального модерна в белорусской музыке второй половины XX столетия отметим произведения А. Мдивани – ораторию «Ванька-встанька» (1972), симфонии № 5 «Память Земли» (1984), № 6 «Полоцкие письма» (1987); кантату В. Войтика «Як хадзгу камар у сваты» (1972), его же поэма-сказка «Иван – крестьянский сын» (1985); вокально-симфоническую картину «Игрища» (1983), ораторию «Сказ пра Ігара» (1985) Л Шлег и др.

«Театрализованный» стиль модерн, ориентированный на экстравагантность в музыке, связан с внедрением театральности в инструментальный жанр. Тяготение к сценичности, зрелищности музыкального произведения приводит к созданию уникальных жанровых сплавов, в которых совмещаются элементы музыкального действия и внемузыкального фактора (например, партия чтеца с текстовой программой) в общей драматургии развития.

Театрализованные, зрелищные формы претворения народного тематизма определяют стилевые искания советской музыки в целом и национальных разновидностей в частности, начиная с 70-х годов XX столетия. Эти формы продолжают развитие жанрово-игрового стиля И. Стравинского, обогащая его новыми языковыми приемами. Традиции композитора прослеживаются через живой, переменный асимметричный ритм, полиритмию, связанную с народной ритмикой и фактурой. Мелодическое воплощение выражается через богатые переходы от попевочного мелоса к декламации, либо к звукоизобразительным приемам «натуральных» элементов (посвист, крики, гошения, шепот и др.). Эти стилевые черты присущи произведениям композиторов советской школы – В. Тормис (хоровая сцена с шаманским бубном «Заключение железа», 1972; «Ингерманландские вечера», 1979), Н. Сидельников (концерт для 12 инструментов «Русские сказки», 1968, хоровой цикл «Сокровенные разговоры», 1975); С. Слонимский (вокальный цикл «Песни вольницы», 1961).

Художественным воплощением «театрализованного» стиля модерн, ориентированного на экстравагантность в музыке, можно считать:

- поиски композиторами нетрадиционных тембровых ансамблей, способствующих созданию эффектной звуковой атмосферы (В. Курьян «На перекрестке» для двух домр, фортепиано и ударных, 1987, «Адажио» для скрипки, альты и цимбал, 1988);
- трактовка вокала в качестве «инструментального» голоса (Л. Шлет, вокально-симфоническая картина «Игрища», 1983);
- заметное усиление роли «ударности» инструментов в разнообразной трактовке ритма (В. Помозов, сюита «Вясковыя музыкі», 1980).

Таким образом, вторая линия региональной формы стиля модерн в музыке направлена в своем движении на формирование яркой, привлекательной звуковой среды, доступной пониманию слушателей. Использование нестандартных сочетаний тембров, намеренно броской интонационности позволяет персонифицировать музыкальный язык и «сценарную» драматургию произведения и образовать новые жанровые сочетания.

Музыкальный модерн с ориентацией на «эстетизм» предстал естественным результатом поисков композиторов в области расширения выразительных средств для передачи изысканности звучания, утонченности образов и элитарности своего мышления. Экспериментальное соединение новой техники письма с фольклорной интонационностью достигло своей цели – произведения приобрели «доступность слушательского восприятия» и сформировали целое «ответвление» стиля модерн в музыке, ориентированное на архаику. Постоянное стремление освоить и ввести знаковые элементы джаза в собственный музыкальный язык, и тем самым подтвердить свою композиторскую искусность и интеллектуальность, привели к появлению еще одной разновидности стилистики музыкального модерна, условно названной «ориентированная на эстетизм». Возможности стилевого синтеза (академической и джазовой музыки) объясняются общефольклорной основой джаза, интонационно-ритмической природой тематизма и методами его развития. Примером такого синтеза может служить концерт для оркестра

А. Эшпая (1966), концерт для 12 инструментов «Русские сказки» (1968) Н. Сидельникова и его же кантата «Сокровенные разговоры», концерт для оркестра В. Доморацкого (1987) и др.

Другой разновидностью музыкального модерна «ориентированного на эстетизм» следует считать увлечение композиторов «музыкальной живописью», которая раскрывает один из эстетических принципов модерна – создание межжанровых аллюзий с другими видами искусства. Композиторы, обращаясь к смежным искусствам, стараются раскрыть своеобразие различных видов и приемов искусства специфичной техникой живописного письма. Достаточно часто уже при обозначении жанра произведения содержится намек на способ воплощения идеи в музыке при помощи изобразительных средств, заимствованных из живописи. Например, фреска-картина «Солдатские песни» и музыкальные картины «Земля отцов» В. Иванова; симфоническая поэма «Фрески» А. Мдивани; сюита для гобоя, сюита для арфы, альты и фортепиано «Рисунки на греческой вазе», сюита для фортепиано «Пейзажи» Г. Гореловой и др.

Таким образом, все выделенные разновидности региональной формы музыкального модерна так или иначе оказываются связанными и с преемственностью творчества И. Стравинского, и с общими закономерностями собственного стиля музыкального модерна в виде его реминисценции. В то же время обозначенные «ветви» стиля модерн в музыке способствовали формированию новых качеств современной музыки, где очевидно сочетание традиционного (в формах и средствах выражения) и современного (языковые нормы, преломленные через индивидуальность автора).

Важной особенностью всех «ветвей» музыкального модерна является то, что, используя одинаковые элементы музыкального языка, в каждом случае они подчеркивают индивидуальность конкретного вида музыкальной разновидности художественного стиля модерн. Путь развития музыкального модерна непосредственно связан с ролью традиции, сложившихся и устоявшихся форм музыкального мышления, которые находятся во взаимосвязи с новыми языковыми (звуковыми) явлениями. Такой путь развития и свидетельствует о наличии собственного – белорусского пути в европейском музыкальном искусстве последней трети XX века. При этом прослеживается также и общая динамика исторического развития региональной формы стиля модерн в музыке: от «архаической ориентации» 60-х годов к «эстетизму» 90-х.

---

<sup>1</sup> Нами разработаны критерии и выделено различие между модерном и авангардом, которое заключается в следующих позициях: 1) в отношении к категории «традиция» – музыкальный модерн представляет ее в виде «осовремененной классики», а музыкальный авангард акцентирует момент неприятия традиции; 2) в отношении понятия «образа» – поэтизация образов старины и древности в музыкальном модерне противопоставлена полному исключению понятия образа в авангарде; 3) в отражении национальной специфики искусства – стиль модерн в музыке ратует за сохранение национального колорита, музыкальный авангард провозглашает денациональное искусство, которое заведомо космополитично; 4) в осмыслении сущности искусства – стиль модерн в музыке осмысливает искусство как форму жизни, стремясь воссоздать в ней каноны Красоты, музыкальный авангард отрицает «язык чувств» и открытое проявление чувственного начала; 5) в роли личности в творческом процессе – «правила» искусства в стиле модерн диктуются и создаются самим Художником, а авангард – это стиль, в котором есть общие и индивидуальные правила и законы, следование которым строго обязательно; 6) в языковой специфике – ориентация музыкального модерна направлена на необычное сочетание старых и новых композиционных форм и элементов музыкального языка (диатонику и хроматику, мелодическую графичность и орнаментность и т. д.), тогда как музыкальный авангард ориентирован на неклассические типы форм и жанров («композиция», «opus», «музыка»), а также додекафонную тональность, серийный тип лада; гемитонику.

**Людмила Соколюк  
(Харків)**

## **ВІД МОДЕРНУ ДО АВАНГАРДНИХ ШУКАНЬ У МИСТЕЦТВІ ХАРКОВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Стаття присвячена одному з найплідніших періодів у художній культурі Харкова, яким була перша третина ХХ ст. Авторка висвітлює особливості її розвитку від модерну до авангардних шукань, вводячи до наукового обігу нові факти. Також проаналізовано деякі навчальні завдання Єрмілова-педагога і їх спрямованість на формування нової пластичної мови – мови дизайну.*

**Ключові слова:** *стиль модерн, художня освіта, синтез мистецтв, декор, авангард.*

*The article is devoted to one of the most fertile periods in Kharkiv art culture which was the first third of the 20<sup>th</sup> century. The peculiarities of the development from style «modern» to vanguard searches have been shown. New facts are introduced in scientific practice. The educational tasks of Yermilov-teacher and its direction to the formation of new plastic language – language of design are analyzed.*

**Keywords:** *modern style, art education, synthesis of arts, décor, vanguard.*

На початок ХХ ст. університетське місто (з 1805 року) Харків став одним з найбільших культурних центрів України. У місті активно розгорталося мистецьке життя. Діяла комісія з перетворення харківської міської художньої школи в художнє училище. Працював художньо-промисловий музей. Демонструвалися мистецькі виставки як привезені з інших міст (насамперед Товариства пересувних художніх виставок), так і місцевих майстрів, які починали створювати свої мистецькі угруповання.

Мистецтво Харкова, як і інших визначних мистецьких центрів України (Києва, Львова, Одеси), жадібно всмоктувало новітні віяння, пробігаючи шлях від імпресіонізму до нових авангардних шукань, що знаходило відображення у всіх видах мистецької діяльності. В архітектурі міста поряд з еkleктикою все активніше заявляв про себе стиль модерн, який залишив по собі досить оригінальну спадщину у найрізноманітніших виявах. Однією з найяскравіших сторінок у розвитку зодчества в місті стало зведення будинку Харківського художнього училища у стилі українського модерну з його народностильовим спрямуванням (за проектом арх. К. М. Жукова).

Регіональна специфіка стилю модерн з його прагненням до синтезу мистецтв в архітектурі Харкова знаходила відображення як у конструктивному рішенні, так і в декоративному оздобленні, де набувають поширення майоліка, метласька плитка, ліпнина. На відміну від міст не лише України, а й інших європейських країн, поширеними стають ліпні мотиви рослинного характеру (ромашки, жовтець, барвінок, дзвіночки, кульбабки тощо). Безумовно, тут свою роль відіграла художньо-промислова школа М. Д. Раєвської-Іванової, одним із принципів навчання в якій стало звернення до традицій народного мистецтва, мотивів рідної природи, у чому засновниця школи вбачала джерела самобутності. На новобудовах міста вихованці школи, серед яких були і майстри ліпнини, знаходили можливість для реалізації своїх професійних знань.

Спрямованість стилю модерн до синтезу мистецтв супроводжувалась відновленням зацікавленості монументальним живописом. На той час в архітектурі працювало досить багато митців станкового живопису. Можливо, найбільше в цій сфері вдалося зробити Михайлу Пестрикову, випускнику Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Він співпрацював з місцевим архітектором Олексієм Бекетовим і, як відомо з літературних джерел, робив розписи у Каплунівській церкві, домовій церкві Харківського комерційного училища<sup>1</sup>, у будинку Харківського залізничного вокзалу<sup>2</sup>. За часів лихоліть усі ці будівлі були зруйновані, розписи загинули. Єдине, що збереглося з монументального живопису М. Пестрикова, – розписи в інтер'єрі актового залу будинку Медичного то-

вариства і Пастерівського інституту (по вул. Пушкінській, 14)<sup>3</sup>, де зображені крилаті жіночі фігури з лавровими вінками як персоніфікація Слави.

Схильність модерну до декоративної орнаменталізації знайшла відображення не лише в архітектурному ліпному декорі в місті, а й у храмових розписах. Утім, у них на перший план виходить не стільки декоративна сутність візерунка, скільки символічний зміст. Це простежується в орнаментальних композиціях храму Трьох святих, виконаних Олексієм Соколом<sup>4</sup> – учнем Рєпіна (Дерево життя – символ Раю, павич – безсмертя і воскресіння Христа, ромашка – безвинності Христа-Дитини, полуниця – праведності, працелюбства).

Чимало ознак краси стилю модерн, що поєднував у собі масове й елітарне, пов'язано з його зверненням до народного мистецтва. Мотиви української народної вишивки використані М. Самокишем у розписі сходової клітки будинку підприємця Бойка в Харкові. Надалі в стильових пошуках місцевих митців увага до народного мистецтва зростатиме.

Спрямовуючи зусилля художнього середовища міста до відновлення синтезу, стиль модерн втягував у сферу свого впливу все більше митців. Виразником його ідей стає відомий харківський пейзажист М. Ткаченко. Ми свідомо не будемо спинятися на тому, як цей митець, поєднуючи натурне сприйняття дійсності з декоративністю, опановував художню мову модерну. Цікаво, що і художники, які працювали в побутовому жанрі у межах сформованої академічної системи, не могли уникнути нової ситуації, нових ідей. Так, випадково зберігся один із начерків учня Рєпіна М. Федорова, зроблений на зворотньому боці автопортрета. Подих модерну відчувається і в його іконі, що міститься в Третьяковській галереї.

Утім, послідовних виразників стилю модерн серед тогочасних харківських живописців назвати важко. У 1910-х роках сфера дії стилю явно звужується. Поряд з модерном виникають інші напрями, які взаємодіють і навіть використовують деякі засади стильової програми модерну. Одним із перших на шляху авангардних шукань виступило харківське мистецьке об'єднання «Кільце». У жовтні 1912 р. на його виставці демонстрували свої твори представники московського «Бубнового валета». І тих і інших об'єднували бунтарські настрої, прагнення до оновлення живопису, зацікавленість народною культурою. Крім М. Федорова, з тих, хто входив до харківського «Кільця», був ще один учень І. Рєпіна в Харкові, Є. Агафонов, відомий на той час як організатор студії «Голубая лилия» і театрального об'єднання «Голубой глаз». Виставку «Голубой лилии» у 1909 році, новаторські пошуки її учасників консервативно налаштована мистецька художня критика сприйняла як «імпресіонізм», «плєнеризм», «пуантелізм» і просто нікчемне бездарне наслідування<sup>5</sup>.

На спільній з московськими «валетами» виставці у Харкові у 1912 році художник показав 16 робіт. На сьогодні відома лише одна з тих речей – репродукція картини «На полі», виконана, за словами критика, «красивим, декоративним прийомом»<sup>6</sup>. З пошуками московських новаторів цю роботу об'єднує відсутність сюжету. Хоча робота і названа «На полі», але насправді майже вся площа картини заповнена зображеннями на повний зріст постатями молодих, струнких українських дівчат у національних костюмах – вишиті сорочки, плаhti, корсетки, фартухи, намисто тощо. Образи трактовані монументально, ноги дівчат, які замикають композицію ліворуч і праворуч, наближені до нижнього краю полотна, а голови всіх майже торкаються верхньої частини рами. Однак розуміння завдань сучасного живопису не зовсім збігаються з устремліннями московської групи: на протигагу її орієнтації на грубість міського примітива харківський митець зберігає витонченість, заперечувану «валетами». І звернення до народних примітивів у нього має інший характер: відвертий етнографізм, орнаменталізм, з одного боку, ще пов'язані з принципами формотворення в модерні, з другого, – Агафонов виходить за його стильові дефініції, бо міра перетворення природи є вищою, ніж у багатьох українських і російських майстрів модерну. У цьому розумінні в засвоєнні більш сучасної мови живопису Агафонов пішов далі Ф. Кричевського, який на цей час створив свою «Наречену» (1910).

Пізніше, в 1920-ті роки, коли в українському мистецтві знову набуває гостроти проблема національного стилю, до знахідок Є. Агафопова 1910-х років звернеться інший

учень І. Рєпіна у Харкові – С. Прохоров («Жнива», 1922). Але якщо в агафонівській роботі орнаменталізація живопису має досить органічний характер, що відповідає стильовим пошукам 1910-х, то в оригінальності другої виникають сумніви.

З пошуками московських «валетів» певною мірою перегукувався ще один з тодішніх харківських живописців М. Саввін, який вважав, що колір – найголовніше в живописі і повинен у ньому домінувати, «як у музичному творі гармонія, як у вірші ритм»<sup>7</sup>. На спільній з «бубнововалетівцями» виставці він показав 17 творів, з яких у репродукції зберігся лише етюд до портрета дівчини в фотелі. Її фігура, що виділяється світлою плямою, домінує в композиції, наче сама випромінює світло, є його джерелом. Образ у Саввіна – саме втілення одухотвореності, трепетності, зворушливості юності. У ньому немає грубості примітивістського гротеску, притаманного представникам «Бубнового валета». І разом з тим спрощення, сплюснення об'ємної форми, відмова від оптичної перспективи, підсилення ролі ритму й особливо кольору збігається з їхніми принципами. На жаль, трагічні події в історії міста і країни в цілому ніяк не сприяли збереженню спадщини цього яскравого таланта.

Те саме трапилось і з роботами учня Матісса в Харкові О. Грота. З творів, показаних на вищезгаданій виставці, можна скласти певну уяву лише про пейзаж, відтворений на газетній сторінці. У ньому немає прямої залежності від природи, досить узагальнено звучать кольорові плями, але немає підстав твердити, що художник демонструє принципи фовізму в Харкові. У всякому разі в побудові простору на відміну від фовістів, які дотримувалися засад матіссівського «площинного живопису», Грот більш традиційний, зберігає просторову глибину. Проте пошуки цієї на той час молоді генерації харківських митців ідуть в одному напрямку – оновлення живопису.

У студії О. Грота і Е. Штейнберга в Харкові, а потім представника «Бубнового валета» в Москві І. Машкова навчався видатний представник наступної хвилі авангардного руху в Харкові В. Єрмілов, який виходив на шлях самостійних пошуків. Оскільки творчість цього митця досліджувалася не одним автором, ми спинимося на особливостях художньо-педагогічної системи Єрмілова, яка має особливу схожість з проблемами, що розв'язувались у ВХУТЕМАСі й Баухаузі. З 1922 року Єрмілов очолював графічну майстерню в Харківському художньому технікумі. Збереглася низка навчальних робіт одного з учнів майстерні – М. Зубаря 1923–1924 рр. Пізніше він перейде до І. Падалки, котрий почав викладати в Харківському художньому технікумі з 1925 року і створив свою графічну школу, що базувалася на принципах бойчукізму.

Серед виконаних за такий короткий період практичних завдань – гравюри в різних техніках (суха голка, ліногравюра), роботи в гуаші у кольорі. У них розв'язується чимало завдань формотворення: передача статичності й динаміки, просторова рівновага, пропорціонування, складання композицій з плоских і об'ємних фігур, комбінаторика, ритм, кольорова гармонія.

Завзятий безпредметник В. Єрмілов починав працювати з учнями, явно зберігаючи предметність, переходячи поступово до спрощення, стилізації, абстрагованих композицій. Перетворення об'ємної форми у площинну композицію втілювалося, наприклад, у навчальному завданні в декоративний натюрморт, виконаний у гуаші в кольорі. Робота М. Зубаря сприймається як складний орнамент з геометричних фігур з визначальним мотивом кола. Більший з них за масою, розташований ліворуч і доповнений трапецієподібними формами та неправильною чотирикутною, що нагадує ручку, викликає асоціації з українським куманцем. Справедливість версії підтверджується й натуральним кольором випаленої кераміки. Коло глибокого синього кольору в центрі більшого теракотового повторюється праворуч як подібний елемент у зворотному поєднанні кольорів. Останній також викликає асоціації з конкретним предметом. Можливо, з вертикально розгорнутою посудиною, як це робилося в українському миснику. Стилізований орнамент між основними формами нагадує вишивку українських рушників.

На інтерпретації взаємопов'язаних предметних елементів, що нагадують рослину, побудоване і наступне завдання, знову в гуаші у кольорі. При цьому ступінь стилізації

настільки високий, що важко визначити тип рослинної форми, особливо зліва внизу, де використовується мотив «бджолиних сот» і здійснюється вихід за межі предметності. На відміну від попереднього завдання, де акцентується ритміка кола, тут немає круглястих ліній і формотворення відбувається за рахунок ламаних під різними кутами ліній. Такий підхід відображав один із принципів естетичної концепції В. Єрмілова: пряма лінія холодна, округла – тепла. На це, за згадкою його учня Ю. Г. Дяченка, майстер на заняттях зі студентами звертав їхню увагу. Кутастість усіх елементів, можна сказати, підсилює холодне звучання композиції в цілому. У превалюванні жовто-блакитних тонів уловлюється одне з поширених в українському народному мистецтві сполучень кольорів. І разом з тим посиленням цих основних тонів автор досягає просторовості за всієї площинності зображення.

Серед навчальних завдань знаходилося місце і пейзажній темі. У мистецтві Харкова попереднього десятиліття пейзаж мав особливе значення. Єрмілов повністю відходить від колишніх принципів харківської художньої школи в цьому жанрі. І не тільки тому, що хотів бачити в ньому відображення нової епохи, звучання індустріальних мотивів. Пропонуючи учням зображення міського пейзажу в новому для місцевої школи матеріалі – ліногравюрі, Єрмілов-педагог спрямовував і на нові стилістичні прийоми. У роботі М. Зубаря, як і в розглянутих раніше, з одного боку, зберігався предметний підхід, з другого, – сплосненість, геометризація, орнаментальність.

Подібний підхід, коли матеріал диктує свої умови, спостерігається і в ліногравюрі із завданням, як видно, на асоціативну композицію, що відтворює емоційний стан. Жак від драми, що розігралась, викликає робота того ж автора із зображенням розташованої в різних частинах ламаної падаючої тіні людини без голови з кинджалом у піднятій руці. Тут «нереальна реальність» з акцентом на емоційній виразності, створюється, з одного боку, низкою елементів, які зберігають конкретний характер (завіса, дзеркало, ваза, віяло), з другого – драматичною напругою, що сходиться від діагонального перехрещування площин, контрасту чорних і білих площин, їх геометризації.

Не менш важливу роль у формуванні нового художнього мислення відігравали єрміловські завдання на комбінаторику, якщо йти за сучасною термінологією. Вправи такого характеру збереглися у двох чорно-білих ліногравюрах, що є орнаментальними композиціями з геометричних елементів і засвідчують повний розрив з традиційно реалістичним розумінням образу. Тут образ – знак. Його складики – прямокутні, круглясті форми, створені чергуванням щільно прилягаючих один до одного чорних і білих елементів, що заповнюють площину аркуша і викликають асоціації з промисловими деталями. За допомогою зебрподібних смуг створюється ефект простору, що коливається. Пізніше подібні оптичні ілюзії знайдуть продовження в оп-арті. А урбаністичне сприйняття світу поєднає Єрмілова з багатьма вхутемасівцями.

Новаторські захоплення Єрмілова-педагога, спрямовані в дусі пошуків свого часу на вивільнення мистецтва від суто зображувальної функції, були чужими багатьом з його колег, викликаючи негативну реакцію, аж до відкрито уїдливих глузувань, чим, зокрема, відзначався вихований в іншій художній системі репінський учень С. М. Прохоров. Недостатньо підготовленою до сприйняття ідей індустріальної цивілізації виявилась і студентська аудиторія, чий попередній глядацькі враження в мистецтві ґрунтувалися головним чином на лубку та іконі. І не дивно, що учень В. Єрмілова М. Зубар, роботи якого розглядалися вище, вже в 1925 році перейшов до бойчукіста І. Падалки й «почав поступово відходити від безпредметності у бік орнаментально-площинних більш образотворчих прийомів»<sup>8</sup>. Але й сам І. Падалка, який у 1920-х роках виступав як представник «школи українського монументалізму» М. Бойчука і втілював її принципи, викладаючи в Харківському художньому технікумі, у 1910-х використовував і засади модерну.

Естетична концепція В. Єрмілова-художника, який пройшов фазу захоплення кубізмом, у 1920-ті роки пов'язана з новою хвилею авангардного руху, коли до процесів взаємодії різних видів мистецтва додався вплив технічної творчості, роль якої незмінно зростала у стилетворчих процесах ХХ століття, у формуванні пластичної мови епохи.

Значення В. Єрмілова як художника-педагога в Україні далеко не обмежується впровадженням нової методики викладання, що мала чимало спільного із системою навчання у ВХУТЕМАСі й Баухаузі. Результати його експериментів 1920-х рр. нині використовуються як у творчій, так і в педагогічній практиці при підготовці дизайнерів. Один із них (експеримент з кубом і кулею, який він використовував у практиці навчання), нині прикрашає ресторан у місті Валенсії в Іспанії.

В узагальненій формі, розглядаючи шлях, пройдений художньою культурою Харків від модерну до авангардних шукань, не можна не помітити, що за короткий термін, обмежений нами першою третиною ХХ століття, була подолана величезна мистецька відстань. Безумовно, швидкість змін у переході до нових творчих систем багато в чому пов'язана зі своєрідністю історичної ситуації – трагічними потрясіннями в країні. Революційні настрої, безумовно, відбилися в авангардному русі з його ігноруванням попередників. У Харкові найповніше авангардистський потенціал реалізував В. Єрмілов. Як і в інших великих художніх центрах України, перехід до найновіших систем художнього мислення в столиці Слобожанщини поєднував різні етапи художнього розвитку. Окремі програмні настанови модерну знаходили відображення в мистецтві харківських майстрів, які протистояли авангарду, і в 1920-ті роки. Однак сам авангард не поривав повністю зв'язку з модерном. У творчості Єрмілова 1920–1930-х років спрямованість модерну на соціальну перебудову, на ідеальну модель улаштування життя, підпорядковану красі, знаходить продовження у проектуванні нового образу життя новими художніми засобами, пошуку яких була підпорядкована і творча, і педагогічна діяльність майстра.

<sup>1</sup> Филевский И. Церковь святого и нерукотворного образа Христа Спасителя Харьковского коммерческого училища императора Александра III (Историческая записка с приложением повествования о нерукотворном образе). – Х. : типография Зильберберга, 1896. – С. 10.

<sup>2</sup> Харьковские губернские ведомости. – 1901. – 10 и 11 июня.

<sup>3</sup> Отчет о деятельности строительной комиссии по постройке здания Харьковского медицинского общества (1912–1913). – Х., 1913 – С. 26, 68–69.

<sup>4</sup> Фомин П. К основанию городского подворья Куряжского монастыря // Харьковские губернские ведомости. – 1915. – 29 мая.

<sup>5</sup> Высокий Б. На выставке картин студии «Голубая лилия» // Утро. – 1909. – 10 февраля. – С. 5.

<sup>6</sup> А. 2-я выставка картин «Кольцо» // Утро. – 1912. – 9 ноября. – С. 6.

<sup>7</sup> Саввин Н. 3-я выставка украинского художественно-архитектурного отделения ХІХК // Утро. – 1915. – 19 февраля. – С. 7.

<sup>8</sup> НАФРФ ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. – Ф. 13, оп. 3, од. зб. 46, арк. 1.

**Анатолій Калениченко**  
(Київ)

## ПРО НАЗВИ ПЕРІОДІВ ТВОРЧОСТІ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО

*У статті скориговано назви періодів творчості польського композитора Кароля Шимановського, тісно пов'язаного з Україною. Глибше висвітлюючи другий, середній, період творчості, автор статті розглядає його крізь призму стилю модерн / сецесія і пропонує назвати ці періоди так – романтичним (перший), сецесійним (другий) та неофольклористичним (третій).*

**Ключові слова:** міфологізм, модерн, орнаментальність, період, сецесія.

*The titles of works periods by Polish composer K. Szymanowski are corrected in this article. The author investigating deeper the second period, examines it through Modern in Music (Art Nouveau). He has proposed to give the next titles for works periods: Romantic (the first one), Art Nouveau (the second one), Neo-Folkloristic (the third one).*

**Keywords:** mythical character, Modern, ornamentics, period, Art Nouveau.

Цю статтю написано за матеріалами однієї з двох моїх доповідей на науковій конференції в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України «Стиль модерн у культурі», присвяченій його багаторічному директорові й завідувачеві відділу музикознавства, академіку Олександрові Григоровичу Костюкові у зв'язку з 10-річчям його смерті.

У статті певною мірою поєднано дві тематичні сфери, якими мені довелося займатися. Перша з них пов'язана з творчістю засновника польської композиторської школи ХХ століття, уродженця України, видатного композитора Кароля Шимановського, музичній спадщині й творчому шляхові якого присвячено кандидатську дисертацію автора цих рядків «Кароль Шимановський и народная музыка Подгалья (к проблеме эволюции композиторского творчества)» (К., 1988).

Натомість друга пов'язана зі стилем модерн/сецесія. Стаття про цей стиль під назвою «Модерн, сецесія» вийшла у третьому томі «Української музичної енциклопедії» (К., 2010). Модернові/сецесії присвячено також значну частину статті «Про напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музичній культурі» у п'ятому випуску українознавчого музикознавчого періодичного наукового збірника «Музична україністика: сучасний вимір» (К., 2010), що традиційно випускає вже згадуваний відділ музикознавства.

У творчості К. Шимановського переважна більшість дослідників виокремлювала три періоди: шопенівсько-скрябінівський (тобто ранній), вагнерівсько-малерівський, чи регерівсько-штраусівський (тобто середній, тут мається на увазі Ріхард, а не Йоганн Штраус), та національний або польський (заключний). Деякі дослідники виділяли в другому періоді ще один – імпресіоністичний<sup>1</sup>. Із суттю назв і датуванням цих періодів можна погодитися, хіба що за винятком того, що в Шимановського, на нашу думку, навряд чи можна знайти впливи Ріхарда Вагнера й Густава Малера, а імпресіоністичною є щонайбільше пара його п'єс.

А ось із назвами періодів погодитися тяжче, бо вони належать до різних смислових рядів, а тому викликають певні запитання. Адже якщо перших два періоди означено прізвищами, то чому ними не означено третій, який називають національним, або польським? А якщо пов'язати й третій період з прізвищами композиторів Бели Бартока та Ігоря Стравинського, то чи не вийде так, що Шимановський нібито не мав власного композиторського стилю, що не відповідає дійсності? Польські науковці, як мені здається, мають цілковиту рацію, коли жартівливо називають такий підхід «впливологією». Водночас виникає ще одне питання: якщо останній, третій період творчості Шимановського є національним або польським, то чи не впливає звідси, що перший період є польсько-російським (шопенівсько-скрябінівським), а другий – австро-німецьким (Ріхард Вагнер, Макс Регер та Ріхард Штраус – німці, а Густав Малер – австрієць), а не польським, що також не відповідає дійсності?

Тим часом ще у згадуваній вище дисертації третій період я визначив як підгальський або неофольклористичний. Тож, гадаю, точніше було б назвати кожний із трьох періодів за стильовими ознаками. При цьому першому ранньому, шопенівсько-скрябінівському, найбільше підходила б, на мій погляд, назва «романтичний», а третьому, заключному, відповідно – «неофольклористичний».

Питання щодо назви викликав тільки другий період – регерівсько-штраусівський. Але багато хто з австрійських і німецьких дослідників вважає Р. Штрауса одним із найяскравіших представників німецького музичного югендштїля, тобто сецесії або модерну. Тому спробуймо знайти елементи модерну/сецесії в музиці другого, середнього періоду творчості Шимановського.

У визначенні музичного стилю модерну/сецесії серед дослідників немає однастайності. Одні українські й зарубіжні музикознавці вважають представниками цього стилю Г. Малера й Р. Штрауса; інші – К. Дебюссї, О. Скрябіна, М. Чурльонїса чи К. Шимановського, а серед українських композиторів – окремі твори М. Лисенка, В. Барвінського, М. Вериківського, Н. Нижанківського, І. Рачинського, Ф. Якимен-

ка, Б. Яновського, меншою мірою – С. Людкевича та ін.; західних композиторів від Р. Вагнера й Г. Малера до П. Булеза й К. Штокгаузена; С. Василенка, М. Гнесіна, В. Рєбікова, А. Станчинського, М. Черепніна, М. Штейнберга або пізніх М. Римського-Корсакова й П. Чайковського, а також О. Глазунова, А. Лядова, С. Рахманінова, С. Танеева та ін. Ще хтось вбачає ідеологію модерну/сецесії в жанрі оперети; у спектаклях доби *fin de siècle* (франц. – кінця століття) «Російського балету» С. Дягилєва; в окремих композиційних і драматургічних особливостях (наприклад, покладений в основу фінальних частин багатьох творів М. Колесси, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Д. Січинського та інших найпоширеніший у Східній Галичині народно-музичний жанр коломийки як вияв музичної гуцульської сецесії); у фортепіанному виконавстві В. Горовиця, С. Рахманінова чи О. Скрябіна (нерідко з полегшенням для сприймання репертуаром, зокрема наявністю в їхніх програмах салонних мініатюр, відстороненою іронією, елементами так званого салонного дендизму, що виявлялося в дещо показній віртуозності, тощо).

На думку деяких музикознавців, у композиторській творчості риси модерну/сецесії виявляються у поєднанні елементів різних видів мистецтва, наприклад, сценічних (особливо у балеті з рівноправним значенням музики, хореографії, режисури та сценографії, що утворюють нерозривне ціле), камерно-вокальних (скажімо, віршах із музикою, мелодекламаціях чи «мелопоезіях»), в окремих жанрах, зокрема музичній картині, а також у перенесених із образотворчого мистецтва декоративності, втіленій через культ оздоб, орнаментальності й мозаїчності музичної тканини, у підкресленій увазі й культивуванні деталей, особливій артикуляції, посиленні ролі ритму й фактури. Орнаментальність мелодики включає в себе мелізматику, завитки, арпеджіо, дрібні пасажи, інколи тремоло. Мелодична лінія емансипується, набуваючи самостійного, навіть пріоритетного значення. Вона іноді має своєрідну пластику – ламаний, примхливо-звивистий, хвилеподібний чи спіралеподібний арабесковий рисунок. Партитура твору модерну/сецесії нерідко рясніє артикуляційними динамічними й агогічними детальними штрихами та іншими позначками.

Самоцінним виражальним засобом стає і тематично насичена фактура. Відбувається взаємопроникнення її фігураційного й поліфонічного, акордового й лінійного різновидів, розчинення рельєфу у фоні, з'являються нові способи взаємодії горизонталі й вертикалі. Поширений у модерні/сецесії ефект мерехтливості фактури нерідко досягається її полімелодичністю, де вертикаль розмивається.

Зміст твору – це музична матерія, звукова реальність, що викликає занурення і вслуховування у звучання. Відтак стильовою ознакою стає також фонізм. На перший план висуваються темброво-регістрові й фактурні аспекти. Відбувається емансипація не лише тембру й фактури, а й ритму, який стає одним із провідних формотворчих факторів. Поширюється вишукана поліметрія та поліритмія. Типовим стає повільний плин часу, статичність, неспішне занурення у звукові шари, створення відчуття зупинення руху, застиглості. З'являється новизна гармонії, вільне оперування ладами (симетричні, зменшені, ланцюгові), вживається модальність, часом лінійне голосоведення, що згодом привело до 12-тоновості. Рациональне музичне мислення спричинило індивідуалізацію композиції, появу нових конструктивних ідей.

Змішування в одному творі кількох стильових моделей привело до багатостильовості, стилізації (але з відчуженням від модельованого матеріалу), сказати б, стильового історизму. Різноманітною була тематика творів. Нерідко вони позначені міфологізмом – не лише античним (міфи про Аретузу, Деметру й Персефону, Нарциса, Одісея, Ореста, Пана та ін.), а й біблійним. Ідеалом краси стали, з одного боку, природа, з другого, – жіноча краса. При тому образ жінки виступає в іпостасях то світлої Мадонни (Гагіт), то пов'язаної зі смертю прекрасної фатальної спокусниці (Саломея та ін.), то німфи або феї (Аретуза, дріади, Каліпсо, Навзікая та ін.). Композитори зверталися до поезії чи інших літературних творів модерну/сецесії східних або мусульманських авторів та відповідних стилізацій, казкових сюжетів тощо.

Стиль модерну/сецесії виявлявся в музиці вибірково, окремими рисами у творчості різних композиторів, при тому меншою мірою в музичній мові — вона могла бути романтичною, пізньоромантичною або перебувати в річищі нової музики. А здебільшого він виявлявся в ідейному спрямуванні: свідомому поєднанні стилів різних епох, музичного фольклору та жанрово-стилістичних особливостей західної музичної культури, естетизації банального, химерності, рисах декадансу, зверненні до літературних творів модерну/сецесії, в елементах театралізації в інструментальних і камерно-вокальних творах.

Відчувається цей стиль і в особливостях образності — настроях розчарування, знемоги, екстатичності, поривчастості, гротесковості. У драматургії модерну/сецесія виявляється, наприклад, у побудові музичної композиції за принципами літературних жанрів, поєднанні непеєднуваного, стилізації та гри з музичними моделями різних стилів і епох. Він помітний також в естетизації банального крізь «перевтомлену» містично-химерну призму, шаржуванні, використанні прийому «гротеску на гротеск», фольклорної символіки тощо.

Майже всі композиції другого, середнього періоду творчості К. Шимановського написано в Україні. Цей період розпочався, на мій погляд, 1908 р. піснею<sup>2</sup> «Пентесілея» для голосу й фортепіано (згодом оркестру) на вірш Станіслава Виспянського й завершився грандіозною триактовою оперою «Король Рогер», розпочатою ще 1918 року в Україні, а закінченою тільки через шість років уже в Польщі після переїзду туди композитора назавжди в листопаді 1919 року, коли в його творчості з 1921 року вже панував неофольклоризм.

У цей другий період творчості риси модерну/сецесії виявилися в тематиці, зверненні до текстів сецесійних поетів, до казки, в образності, зокрема настроях знемоги, екстатичності, у гротесковості, химерності образів і водночас декоративності та орнаментальності мелодики (нерідко з арабесковим рисунком), нових способах взаємодії горизонталі й вертикалі, часом у мерехтливості фактури за рахунок полімелодичності, у фонізмі, вільному оперуванні ладами, лінійному голосоведенні, новизні гармонії, введенні гостро дисонантних співзвуч тощо.

Через обмежений обсяг статті спинюся тільки на тематиці творів К. Шимановського другого періоду, а також звернуся до відповідної поезії. Тематика цих композицій поділяється на чотири групи: на грецько-міфологічну, біблійну, орієнтальну та казкову. Крім названої пісні «Пентесілея» до творів на грецько-міфологічну тематику належать три цикли п'єс — фортепіанні «Метопи» (1915) і частково «Маски» (1915–1916) та скрипковий «Міфи» (1915), а також кантата «Деметер» (тобто Деметра)<sup>3</sup> (1917, не збереглася). У «Метопах» використано давньогрецькі міфи про Одиссея, зокрема фрагмент про відвідування ним під час мандрів острова сирен, а також про німф Каліпсо й Навзікаю. У «Масках» одна з трьох п'єс називається «Блазень Тантрис»<sup>4</sup>. Назви п'єс «Міфів» говорять самі за себе — «Джерело Аретузи», «Нарцис», «Дріади і Пан». Знаменним є те, що назва головного літературного твору Шимановського — роману «Ефеб» — також походить від давньогрецького міфу.

Приблизно в той самий час у Львові увертюру з подібною назвою «Аретуза» написав український композитор, диригент і педагог польського походження Адам Солтис. А давньогрецький міф про Деметру та її дочку Персефону поклав в основу оркестрової сюїти «Елевзінські містерії» інший український композитор польського походження — Іван Рачинський. Але він написав свій твір за пару років до Шимановського.

На біблійну тематику в другий період творчості Шимановський написав лише дві композиції — оперу «Гагіт» (1912–1913, лібрето німецького літератора Фелікса Дермана) й кантату «Агава» (1917, слова сестри композитора — Зоф'ї).

Орієнтально-мусульманська тематика виявляється у трьох вокальних циклах — двох зошитах «Любовних пісень Гафіза» (1911, 1914, слова німецького поета Ганса Бетге) і «Піснях божевільного муедзина» (1918, слова родича композитора, польського літератора Ярослава Івашкевича), а також у п'єсі «Шехерезада» (за мотивами казки з «Тися-

чі й однієї ночі») з названого вище фортепіанного циклу «Маски». Показово, що загальновідомим симфонічним опусом є однойменний твір російського композитора М. Римського-Корсакова.

Нарешті, елементи казковості в тематиці виявляються в написаному пізніше вокальному циклі «Пісні принцеси з казки» (слова вже згадуваної сестри композитора – Зоф'ї).

Тепер щодо звернення до віршів поетів, пов'язаних із модерном/сецесією. Відомо, що Я. Івашкевич у період написання «Пісень божевільного муедзина» захоплювався модерном/сецесією. Представником цього стилю російська дослідниця Л. Тананаєва вважає й автора слів пісні Шимановського «Пентесілея» С. Виспяньського – і як поета, і як художника.

Важливу роль у сецесійних уподобаннях К. Шимановського відіграла його муза, українська художниця сецесійного спрямування Наталія Давидова (з українського козацького роду Гудим-Левковичів), яка в с. Вербівці (тепер Кам'янського району Черкаської області) за кільканадцять кілометрів від батьківщини композитора – с. Тимошівки (тепер того самого району тієї самої області) – заснувала артіль вишивальниць. Поряд із традиційною вишивкою вони створювали також сецесійні фольклорно-орнаментальні роботи за ескізами професійних художників.

Отже, пропоную визначити всі три періоди творчості К. Шимановського як романтичний, сецесійний та неофольклористичний, що, на мою думку, було б точніше, ніж існуючі назви періодів. Разом з тим усвідомлюю, що ця пропозиція не є бездоганною. Адже творчість О. Скрыбіна, навіть рання, як вважає чимало дослідників, належить до модерну/сецесії (не випадково російський поет О. Блок казав, що «Скрыбін – людина модерну»). А відтак ранній, шопенівсько-скрябінівський період хоча й є романтичним, але з відчутними домішками скрябінівського модерну/сецесії. І все ж запропоновані в статті назви періодів творчості К. Шимановського видаються сьогодні найлогічнішими.

<sup>1</sup> На жаль, мені не відома остання, багатотомна монографія про К. Шимановського найавторитетнішої у світі дослідниці його творчості – Терези Хилінської (Краків).

<sup>2</sup> Композитор називав піснями всі свої камерно-вокальні твори, хоча й не завжди влучно.

<sup>3</sup> Інша назва кантати – «Персефона».

<sup>4</sup> У Тантріса переодягся той самий Одісей.

**Майя Ржевська**  
(Київ)

## ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ І ХРОНОЛОГІЧНИХ МЕЖ МОДЕРНІЗМУ

*У статті зроблено спробу уточнити обсяг і зміст поняття «модернізм» у музикознавстві. Охарактеризовано різні підходи до визначення хронологічних і змістових (художньо-естетичних) меж модернізму як соціокультурного явища. Визначено часову локалізацію, характер і особливості модерністських інтенцій в українській музиці в їх зв'язках із соціокультурними процесами.*

**Ключові слова:** модернізм, культурно-мистецький рух, українська музика.

*In the article an attempt to specify volume and content of concept of modernism in musicology is made. Different approaches to definition of chronological and substantial (artistic aesthetic) bounds of modernism as sociocultural phenomenon are characterized. Temporal localization, nature and peculiarities of modernist intentions in Ukrainian music as for their relations with sociocultural processes are defined.*

**Keywords:** modernism, cultural artistic movement, Ukrainian music.

Модернізм як художньо-естетична система, а також його складники (стильові напрями, творчість певних митців і окремі опуси, що вписуються в модерністську парадигму тощо) останнім часом спричинив нову хвилю зацікавленості представників різних галузей гуманітарних наук. При цьому загальна спрямованість і пафос праць, опублікованих упродовж 1990-х – 2000-х років на Заході, за своїм вектором переважно відрізняються від створеного на цю тему на пострадянському просторі.

Активізація західної наукової думки щодо модернізму в музиці зумовлена насамперед необхідністю підсумувати зроблене на цих теренах впродовж десятиліть, а також можливістю здійснити новий панорамний погляд на соціокультурну ситуацію ХХ ст. Тому цілком природною постає поява антологій і збірників на зразок підготовлених у 2004 році в США: «Модернізм і музика: антологія джерел» [18] або «Задоволення від модерністської музики: слухання, сенс, спрямування, ідеологія» [20]. Грунтовні вступні статті, авторство яких належить упорядникам названих збірників, підводять підсумки численних дискусій, породжених модернізмом упродовж століття, що минуло, і виводить ці дискусії на інший рівень.

Натомість у країнах колишнього СРСР на початку 1990-х років шойно завершилася свого роду «реабілітація» модернізму, який в умовах знятих ідеологічних обмежень перестав сприйматися винятково як явище, що «немов би “всотує” в себе всі негативні і реакційні моменти у попередньому художньому розвитку, призводячи в кінцевому підсумку до повного розпаду мистецтва» [7, с. 9]. Як наслідок, було запущено процес нагромадження значного масиву емпіричних відомостей, що стосувалися засуджених свого часу як «антихудожні» або десятиліттями замовчуваних творів. На основі знову оприлюднених фактів і новітніх досліджень упродовж 2000-х почали публікуватися праці в різних галузях мистецтвознавства, що мали узагальнювальний характер [2; 4; 9]. Упродовж останніх двадцяти років слово «модернізм» широко вживається в численних мистецтвознавчих працях.

Однак доводиться констатувати, що така свого роду *мода на модернізм* не виключає факту невизначеності обсягу і змісту самого цього поняття. Досить поширеною донині є помилкова думка, нібито це поняття ніколи не було універсальним, а застосовувалося винятково в радянській естетиці й мистецтвознавстві «для позначення всього комплексу авангардних явищ з позицій їх упередженої негативної оцінки» [1, с. 290]. І до цього часу в мистецтвознавчих, культурологічних, філософських працях категорії «модерн», «модернізм», «авангард», «авангардизм» нерідко вживаються як синонімічні або принаймні близькі за змістом. Нам уже доводилося вказувати на необхідність подолати нерозчленованість, «злитість» понять у парі *модернізм – авангард*, невизначеність специфічних відтінків змісту термінів у парах *модерн – модернізм*, *авангард – авангардизм* [9].

Нарешті, невизначеними залишаються межі модернізму як соціокультурного явища – як хронологічні, так і змістові (художньо-естетичні). Спробувати з'ясувати й у найзагальніших рисах окреслити їх – мета цієї статті.

Доволі поширеним є побутування слова «модернізм» у широкому розумінні – для характеристики нових тенденцій у житті й мистецтві будь-якої епохи (переважно в опозиціях «старе – нове», «*pova* – *antiqua*», «модерне – архаїчне») – і то не лише в повсякденному вживанні, а й у наукових мистецтвознавчих текстах. Наприклад, саме в такій іпостасі свого часу модернізм постав в естетичній системі Ю. Малишева, який розглядав це поняття (і позначуване ним явище) у протиставленні академізму: в академізмі, писав він, переважає традиція, а модернізм, навпаки, «висуває на перший план новаторство, пошук нових засобів музичної виразності, оновлення музично-творчої системи, є елітарним і тяжко пробиває дорогу до широкого слухача» [8, с. 27]. Дослідник висловлював переконання, що поняття «модернізм» слід вважати найточнішим для визначення майже всіх без винятку новаторських виявів у мистецтві. Подібними міркуваннями, очевидно, керувалася також авторка однієї з недавно захищених музикознавчих дисертацій, де йшлося про модернізм у музиці 60-х років ХХ ст.

А втім, тенденція до «розширення меж» модернізму виявляється й у західній науковій думці. Показовими в цьому плані є засади, на які спирався Е. Ешбі в підборі текстів до згаданого вище збірника: він декларує відмову від часової і жанрової визначеності, поширюючи «сферу впливу» модернізму на всю множину явищ музики ХХ ст., у тому числі на рок-н-рол [20, с. 277–324].

У більш специфічному сенсі модернізм визначають як художньо-естетичну систему, що виникла приблизно в 90-х роках ХІХ – перших десятиліттях ХХ ст. в європейському мистецтві внаслідок докорінної зміни світоглядної парадигми. Ця зміна виявлялася насамперед кризою позитивістського світосприйняття та засобів його відображення в мистецтві.

Як стверджував італійський літературознавець В. Страда, у російському культурному просторі першим слово «модерніст» стосовно митця певного типу використав у 1897 році літературознавець С. Венгеров (він же свого часу ввів до обігу поняття «неоромантизм») [19, с. 34]. Слово було підхоплено численними опонентами і критиками одного з титульних модерністських напрямів – символізму; вони надавали йому різко негативного значення, застосовуючи як синонім «декадентства» й занепадництва в мистецтві.

У середовищі імпресіоністів, символістів, акмеїстів тощо поняття «модернізм» уживалося в іншому синонімічному ряду – разом з «новим мистецтвом», «сучасництвом» і т. ін. Свого роду «престижність» таких мистецьких інтенцій у Російській імперії на початку ХХ ст. підтверджує іронічне зауваження відомого музикознавця Л. Сабанєєва (який, до речі, сам належав до модерністських кіл), що композитори модерністського табору «ростуть, як гриби осінньої пори», і внаслідок цього встановився вже певний модерністський трафарет, стереотип модернізму [12, с. 335–337]. У «повсюдному поширенні» цього слова критик убачав навіть щось загрозливе. «Найскромніші за даними композитори, яким під саму стать писати в рамках добродесного класицизму – неодмінно бажають принести себе в жертву на вівтар модернізму», – писав він у статті 1912 року під назвою «Модернізм» [12, с. 334].

Утім, Л. Сабанєєв умів також високо оцінити «вельми модерністично рафіновану музику» (так він писав через кілька років про оперу Б. Яновського «Флорентійська трагедія» [13]). Натомість Е. Метнер, близький друг і соратник поета-символіста А. Белого, до музичного модернізму ставився різко негативно, що добре ілюструє збірка 1912 року «Модернізм і музика», де було вміщено створювані впродовж кількох років статті [3]. Р. Штраус і М. Рeger стали для зятятого германофіла Е. Метнера не лише уособленням модернізму в музиці, а й символом занепаду, ганьбою для німецької музики.

Наведені факти засвідчують, що різні позиції щодо модернізму існували (а саме поняття широко вживалося) аж ніяк не лише в умовах утвердження панування ідеології марксизму на державному рівні.

Утім, марксистська естетична думка справді від початку розцінювала модернізм з позицій класовості мистецтва. Як наслідок, починаючи з 1920-х це мистецтво як «ідеологічно шкідливе» і «художньо неспроможне» явище стало в СРСР об'єктом жорсткої критики, що мала передусім політичне підґрунтя. Від 1930-х років набуло поширення поняття «формалізм», уживане в синонімічному до «модернізму» значенні.

У західній науковій традиції специфіку модернізму – культурно-мистецького руху («movement»), проблеми якого дискутувалися впродовж усього ХХ ст., – убачають насамперед у «свідомій прихильності до сучасності» [17, с. 75], що втілюється в пошуках нових систем виразових засобів.

Найчастіше модернізм розглядають у його співвідношенні з *авангардом* і *постмодернізмом*. Він стає вихідним і основоположним чинником у спробах побудови узагальнювальних схем соціокультурного руху ХХ ст., що репрезентовані в двох головних варіантах: 1) модернізм (включно з авангардом як його складовою) – постмодернізм; 2) модернізм – авангард як антитеза до модернізму – постмодернізм як антитеза до авангарду<sup>1</sup>.

Варіативними є підходи до визначення мистецьких течій і напрямів, що належать до модернізму. Такими називають імпресіонізм, символізм, модерн у різних його модифікаціях, експресіонізм, а також веризм, неоромантизм, неокласицизм. Прихильники тлумачення авангарду як складової частини модернізму відносять до останнього також авангардистські течії й напрями – примітивізм, екзотизм, дадаїзм, футуризм, конструктивізм, сюрреалізм, аж до творчості авангардистів другої половини ХХ ст. (зокрема Дж. Кейджа), мінімалістів тощо (праці Ф. Джеймсона, Дж. Лоххед та ін.) [20, с. 9].

Множинність тлумачень сутності і змісту модернізму зумовила суперечності в підходах до визначення його хронологічних меж. Так, К. Дальгаус обмежував модернізм двома десятиліттями (від 1890-х до 1910 р.), називаючи композиторами-модерністами винятково Г. Малера, К. Дебюссі, Р. Штрауса [18, с. 6] (А. Шенберга він відносив до авангардистів [16]). Натомість побутувала думка (яку висловила, зокрема, В. Вульф у низці есе зі збірки «The Common Reader»), що на початку Першої світової війни, 1914 року, модернізм щойно народився.

Світові війни застосовуються також і для визначення верхньої межі модернізму. Цікаво, що тут використовуються роки їх закінчення, причому одні дослідники датують завершення епохи модернізму 1918, а інші – 1945 роком [18].

Поширеною є думка, що нижню межу модернізму визначає позитивізм (у мистецтві втілений переважно в реалізмі) кінця ХІХ ст. як власне об'єкт модерністського заперечення, а верхню – постмодернізм (1950–1960), який своєю чергою заперечує модернізм. Д. Олбрайт називає датою початку доби постмодернізму в музиці 1951 рік, коли Д. Кейдж створив «Музику змін», точку відліку алеаторики [18, с. 13]. Якщо прийняти цю думку, що видається вельми слушною, доведеться визнати, що мистецтво ХХ ст. у його глобальному вимірі справді поділяється практично навпіл двома художньо-естетичними системами – модернізму і постмодернізму, і «на маргінесі» кожної з них існує своя хвиля авангарду.

Мистецький модернізм ХХ ст. постає як по суті своїй метахудожнє явище, майже рівноцінно втілене у власне художніх текстах (музичних, графічних, живописних тощо) і естетико-теоретичних дискурсах і утворене з сукупності цілого ряду стилів, художніх напрямів і тенденцій. Як соціокультурний феномен модернізм є амбівалентним: деклароване й послідовно здійснюване прагнення до принципового оновлення мистецтва поєднується в модерністському дискурсі із свідомою повагою й прихильністю до традиції<sup>2</sup>. Модернізм орієнтований на досягнення нової якості в мистецтві, але при цьому не заперечує, а узагальнює досвід усього попереднього художнього розвитку, є результатом творчого переосмислення всієї історії європейського мистецтва; декларує й здійснює повернення до цінностей минулого (переважно віддаленого), ретроспективізм (що виявляється, зокрема, у так званих «неостилях»).

Як уже зазначалося, одним із головних визначників цілісності модернізму як мистецького руху постає його протиставлення модусу реалізму (як іпостасі позитивізму). Модерністських митців об'єднує також декларована апологія творчості. Автор модерністського тексту постає як творець особливого проекту, власної реальності, деміург; художня творчість при цьому прирівнюється до життєтворчості.

Однією з ключових цінностей модернізму є індивідуалізм; водночас набуває онтологічно значущого сенсу проблема рецепції: сприймання витвору мистецтва постає як засіб подолання відчуження і самотності, як діалог автора і реципієнта. З іншого боку, модерністський митець не прагне бути зрозумілим цілому людству: як писав у статті «Нова музика, застаріла музика, стиль і ідея» А. Шенберг, «жоден митець <...> не буде принижувати себе з метою пристосування до гасла “мистецтво для всіх”, адже якщо це мистецтво, то воно не для всіх, а якщо воно для всіх, то це не мистецтво [курсив мій. – М. Р.]» [цит. за: 5, с. 308].

У надрах художньої системи модернізму сформувалося особливе ставлення до співіснування й синтезу мистецтв як втілення ідеї активної «взаємодії й асиміляції різних сфер художньої творчості, що, з одного боку, вилилася у конкретні форми

Gesamtkunstwerk, а з другого, — стимулювала непряме взаємозбагачення мистецтв» [6, с. 117–118] (при цьому, як зазначають, музика вперше в історії мистецтва мала безсумнівний пріоритет).

Більшість модерністів сповідувала ідею незалежності мистецтва від політики, як і інших сфер суспільного життя (натомість авангардисти нерідко розцінювали мистецькі і соціальні перетворення як явища одного порядку).

Близькість і перманентна внутрішня дискусія різних стилів і напрямів, що належали до модернізму, спричинилися до неможливості чітко й однозначно схарактеризувати властиві їм комплекси виразових засобів. Цьому заважає і багато разів спостережена тенденція до поєднання в межах одного модерністського твору різних стилетворчих настанов. Характерною особливістю модернізму можна вважати переважання процесу над сталістю, стабільністю, а відтак відсутність остаточної закріпленості, завершеності, визначеності модерністських явищ.

При безсумнівній цілісності модернізму як світового мистецького руху, всередині нього існують розбіжності, зумовлені особливостями різних національних культур. Це стосується насамперед варіативності його хронологічних меж у кожній окремо взятій країні. Розставимо деякі акценти стосовно вітчизняного музичного модернізму.

Модернізм як культурно-мистецький рух в Україні зароджувався під впливом новітніх європейських художніх тенденцій, з одного боку, і російського символізму, — з другого. Серед перших ознак поступового входження українського мистецтва в русло модернізму було звернення різних за художніми настановами композиторів (Б. Яновський, Л. Лісовський, Я. Степовий, К. Стеценко, О. Кошиць) до текстів поетів-символістів (російських і українських).

Першу хвилю музичного модернізму в Україні добре ілюструє видання часопису «В мире искусств» (1907–1910), засновником і першим редактором якого був Б. Яновський. На підтримку новітніх мистецьких тенденцій була спрямована діяльність київського «Товариства любителів літератури і мистецтв» (від 1907). Серед композиторів найяскравішим представником модернізму першої хвилі в Україні був Б. Яновський, який упродовж 1907–1916 років створив шість опер, зокрема за творами М. Метерлінка, О. Уайльда, А. Чехова, О. Купріна, численні романси (які він називав «мелопоезіями») тощо.

Початок другої хвилі українського музичного модернізму — кінець 1910-х років, коли до річища новітніх тенденцій не лише частково долучилися представники старшого покоління національної композиторської школи (Я. Степовий, К. Стеценко, М. Леонтович, Ф. Якименко), а й яскраво виявили власні модерністські орієнтації М. Вериківський, П. Козицький, Б. Лятошинський, М. Рославець.

Стильові прояви таких інтенцій, що відтворені в музиці 1910-х — першої половини 1920-х років, були різноманітними: від свідомих і послідовних пошуків новітніх виразових засобів (переважно в області гармонії) до часткового входження до художньої системи імпресіонізму або модерну. Зокрема, галицькі композитори працювали в річищі сецесії, поширеними були неоромантичні тенденції. До експресіонізму в 1920-х роках тяжіли М. Колесса, З. Лисько, Б. Лятошинський, частково Б. Яновський.

Проте вже тоді дискурс модернізму ввійшов у суперечність із засадами концепції класовості мистецтва, що призвело, зрештою, до його поступового «згасання». Лише частково вплив новаторських інтенцій модернізму виявився у творах молодого покоління композиторів (М. Коляда, Ю. Мейтус, В. Фемеліди та ін.).

Починаючи від 1930-х років з політико-ідеологічних мотивів під гаслом боротьби з формалізмом модерністська музика послідовно викорінювалася із соціокультурного простору СРСР, тому це десятиліття можна вважати верхньою межею модернізму в українській музиці. Український музичний модернізм, таким чином, має доволі незначну тривалість (приблизно від 1907 до початку 1930-х рр.).

Упродовж значного часу модерністські опуси українських композиторів з ідеологічних міркувань ігнорувалися (або побіжно згадувалися в критичному ключі) в музикознавчих працях. Нині ситуація, як зазначалося вище, змінилася на краще. Однак

комплексне дослідження українського музичного модернізму в усій його повноті й суперечливості залишається актуальним завданням для вітчизняної науки, так само як і подальше осмислення далеко не вичерпаних теоретичних проблем модернізму.

<sup>1</sup> Наприклад, О. Соколов називає антиномію *модерн* – *авангард* «справжньою “пружиною століття”», зазначаючи, що «у панорамі століття “противники” <...> помінялися позиціями: якщо спочатку авангард виступив як *антимодерн*, то в підсумку модерн заявив про себе як *антиавангард*, маніфестуючи при цьому свою потребу “договорити” раніше перервану розмову» [14, С. 5]. М. Шапір вважає, що постмодернізм став антитезою до авангарду: «це реванш споживача, який так і не зміг зрозуміти суті авангардного мистецтва» [15, 139].

<sup>2</sup> «Усе більш очевидним стає той факт, що “нове мистецтво”, яке зародилося в Росії на початку 1890-х рр., набагато тісніше пов’язане з попереднім і сучасним йому літературним процесом, ніж прийнято було вважати», – констатують дослідники [11, 7].

1. Бычков В. Модернизм // Культурология. XX век: Словарь / В. В. Бычков. – С.Пб. : Университет. книга, 1997. – С. 290–291.
2. Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм) / Г. Веселовська. – К., 2006. – 338 с.
3. Вольфинг [Метнер Э. К.]. Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические (1907–1911). Приложения (1911). – М. : Мусажет, 1912. – V+450 с.
4. Герман М. Модернизм: Искусство первой половины XX века / М. Герман. – С.Пб. : Азбука, 2008. – 480 с.
5. История зарубежной музыки : учебник для муз. вузов. Вып. 6 : Начало XX века – середина XX века / Сост. и общ. редакция В. Смирнова. – М., 2001. – 630 с.
6. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.
7. Модернизм: Анализ и критика основных направлений / под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. – М. : Искусство, 1987. – 302 с.
8. Малышев Ю. 1948 – мифы и история / Ю. Малышев // Art line. – 1998. – № 2. – С. 26–29.
9. Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять // Музична україністика: сучасний вимір / М. Ржевська. – К.; Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 50–62.
10. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / М. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.
11. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX–XX вв. : Блоковский сборник, XV / Тартуский университет. – Тарту : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2000.
12. Сабанеев Л. Музыкальные беседы. Модернизм // Музыка. – 1912. – № 72. – С. 334–337.
13. Сабанеев Л. [Б.н.] // Новости сезона. – 1916. – 20 ноября.
14. Соколов А. Какова же она – «форма» музыкального XX века? // Музыкальная академия. – 1998. – № 3–4. – Кн. 1. – С. 2–8.
15. Шапір М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. – 1995. – Т. 2. № 3/4. – С. 135–143.
16. Dahlhaus K. Schoenberg and New Music. – New York : Cambridge University Press, 1987. – 306 p.
17. Calinescu M. Five Faces of Modernity: Modernism. Avant-garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. – Durham : Duke University Press, 1987. – 395 p.
18. Modernism and Music: An Anthology of Sources / edited and with commentary by D. Albright. – Chicago, 2004. – 416 p.
19. Strada V. La littérature de la fin du XIX siècle 1880–1900 // Histoire de la littérature russe. Le XX siècle. L’age d’argent. – Paris : Fayard, 1987. – P. 34.
20. The pleasure of modernism music: listening, meaning, intention, ideology / edited by A. Ashby. – New York, 2004. – 392 p.

**Наталія Кашкадамова**  
(Львів)

## **РИСИ СЕЦЕСІЇ У ВИКОНАВСЬКОМУ ШАРІ ФОРТЕП'ЯННОГО ТВОРУ**

*Виконавським шаром твору називається сукупність тих вказівок і позначень композитора, що стосуються так званих виконавських засобів, які за традицією вважаються нестрого регламентованими й відданими на волю інтерпретатора. В умовах сецесійного стилю істотно зростає увага до виразової та формотворчої дії цих засобів, вони стають важливою складовою композиції. У статті прослідковано трактування виконавського шару у творах композиторів початку ХХ ст., підкреслено індивідуальні особливості та загальні норми сецесійного стилю.*

**Ключові слова:** *сецесія, виконавство, інтерпретація, стиль, ремарки.*

*Let's call the performance layer of a work, as a aggregate of those composers instructions and signs, which concerns these so called performance facilities, that are traditionally considered not chaste regulated and given on will of interpreter.*

*In the conditions of modern style attention grows substantially about expressioning and forming action of these facilities. They become important component of composition.*

*In the article are considered interpretation of performance layer in a works by composers of the beginning of the 20 th century, individual features and general norms of modern style are selected.*

**Keywords:** *Modern Style, performing art, music interpretation, style, author's remarks.*

Зацікавлення стилем модерн, що з'явилося від середини 1980-х років, досить рано виявилось у Львові. Початок цього процесу публічно ознаменувала виставка «Львівська сецесія», влаштована 1986 року Юрієм Бірюльовим, який надалі став найбільш послідовним і ґрунтовним дослідником цього мистецького явища [1; 2]. Не випадковою була назва виставки, бо ж новий стиль у мистецтві на зламі ХІХ–ХХ століть, що, як відомо, у різних країнах отримав відмінні найменування, для тогочасних львівських митців асоціювався з діяльністю віденської мистецької групи Сецесіон. Цієї назви стилю, як недвозначної і конкретної, вважаємо доцільним дотримуватися й надалі. На мистецький виклик Ю. Бірюльова жваво відгукнулися львівські музикознавці, і вже 1992 року в тодішньому Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка була захищена дипломна робота на тему «Стиль модерн в європейській музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст.». Її виконала під керівництвом Н. Швець-Савицької молода дослідниця Марія Каралюс [3]. Було також підготовлено студентський концерт фортеп'яної музики та поезії сецесійного стилю під керівництвом і з анотаціями Н. Кашкадамової (травень 1991 р.). А надалі, протягом 90-х років, дістала послідовну розробку тема сецесії в українській музиці, представлена публікаціями О. Козаренка, Л. Кияновської та Н. Кашкадамової [4; 5; 7].

Численні дослідження музичного модерну здійснювалися в російському музикознавстві (Л. Михайленко [8], І. Скворцова [10], В. Чинаєв [13]). Однак, розглядаючи різні аспекти музичного твору, ніхто з дослідників спеціально не займався питанням, як сецесія виявляється у його виконавському шарі – там, де поєднуються зацікавлення композитора та виконавця.

Увага композиторів до того, як буде виконуватися їхня музика, істотно зростає в умовах сецесії. Це неминуче мусило статися під впливом стилю, перейнятого ідеєю охопити естетичними нормами всі аспекти життя. Композитори, вже не довіряючи піаністам, постаралися максимально взяти під власний контроль виконання творів і задля цього вдосконалили, збагатили та ретельно виписали в нотах свої вказівки. Виконавський шар музичного твору, що довгий час вважався другорядним, став предметом окремої уваги. Музикознавці також прореагували на нього, але значно пізніше – вже у 2000-х роках.

Найґрунтовніше досліджує виконавський рівень музичних творів О. Сокол і визначає його як «експресивно-мовленнєвий аспект музичного стилю» [12]. Дослідник показує, що експресивно-мовленнєві (виконавські) засоби музичного інтонування, крім того, що пов'язані з музично-мовними (інтонаційний словник, музичний синтаксис), мають ще й певну самостійність. історично організувавшись у музично-мовленнєві цілісності, вони можуть ставати музичними експресивно-мовленнєвими виконавськими стилями [12, с. 9]. О. Сокол привернув увагу до стильової природи виконавського шару музичного твору, проте він не торкається питань сецесійного стилю. Ми ж повинні констатувати, що в умовах сецесійного стилю початку ХХ ст. експресивно-мовленнєвий шар музичного тексту зазнав значної індивідуалізації. І виявилось це не тільки в тому, якого виконавського результату бажав композитор, а й у різноманітності самих способів і засобів його визначення.

Як найбільш характерного і послідовного представника стилю модерн І. Скворцова виділяє серед російських композиторів О. Скрябіна. На її думку, сецесія наклала відбиток практично на всі складники фортеп'янного стилю композитора: гармонію, мелодику, фактуру, ритм, форму [11, с. 34]. Виконавський шар фортеп'янних п'єс Скрябіна характеризує детальна випрацьованість, а «мистецтво витонченого звукового нюансування, мікродинамічних та штрихових ефектів доведене до культу» [11, с.29]. Гра самого Скрябіна як піаніста відзначалася унікальною витонченістю туше, агогіки й педалізації. Однак цю сторону його музики не зафіксовано в нотних текстах. Вона належить до «усної традиції» виконавства (і через це буває недооціненою піаністами).

Прикметною особливістю нотних текстів Скрябіна стали зовсім не традиційні (здебільшого французькі) вербальні ремарки, що коментують особливий емоційний підтекст музики. Вони мають символічний, вишукано-примхливий, часом еротичний зміст, не пов'язаний безпосередньо з конкретними прийомами фортеп'янної гри. Цей аспект скрябінського тексту настільки своєрідний, що стає незамінним для розуміння авторського задуму елементом стилю, суголосним таким нормам сецесії, як вишуканість, чуттєвість, символіка, синтез мистецтв.

Розширення ролі вербального складника в нотному тексті, започатковане ще Лістом як вияв тенденції до синтезу мистецтв, стало характерним у фортеп'янній музиці початку ХХ століття не тільки для О. Скрябіна, а й для К. Дебюссі, К. Шимановського, В. Новака, В. Барвінського, хоча, звичайно, у кожного композитора має інакший характер та емоційний зміст.

Найбагатшу палітру і найбільшу кількість виконавських ремарок має музикант К. Дебюссі. Порівняно з текстами Скрябіна, вони значно конкретніше спрямовані на прийоми фортеп'янної гри, хоча також завжди мають образний зміст. (Ризикнемо твердити про імпресіонізм у музиці як стиль, споріднений із сецесією – належний до сецесійної доби). Ремарки К. Дебюссі були докладно проаналізовані О. Соколом [12]. Відзначимо головні їхні риси, що відповідають нормам сецесії.

1. Численні темпоритмічні вказівки, які задають характер руху, нерідко орієнтують на танцювальний жанр, але найбільше відзначають коливання темпу всередині п'єс. Часто вживається *rubato*, як вираження вільного інтонування. Особливістю музики К. Дебюссі (співзвучною сецесії) є переважання процесів гальмування над активізацією руху, врівноваженість настроїв.

2. Індивідуальний набір ремарок, що передають настрої і характер інтонування. Серед них найуживаніші: «гармонійно», «дотепно», «граціозно», «ніжно». Часто вживається «*espressivo*».

3. Принципову для композиторського стилю роль мають характеристики звучання, динамічні й артикуляційні, – як здійснені різними конкретними значками, так і образно-настроєвими та звуконаслідувальними ремарками. Відчутно переважає тиха гучність, у межах якої застосовано найрізноманітніші типи нюансування, – детально, витонченого та емоційного.

Велика увага до «виконавського шару» музичного тексту та індивідуальне його трактування, як рудимент сецесії, зберігається інколи у композиторів, що тільки на початку свого творчого шляху були «під дахом» цього стилю, а надалі істотно від нього віддалилися. Проте для фортеп'яної творчості І. Стравінського (якого російські музикознавці також пов'язують із сецесією) вишуканість виконавських засобів не характерна. Тут доречніше говорити про неокласичний аскетизм виконання. Натомість експресіоністи Нової віденської школи активно сприйняли і кожен по-своєму розвинули сецесійне трактування експресивно-мовленнєвого шару<sup>1</sup>.

Винятковою скрупульозністю вирізняються тексти А. Шенберга. Тут мало настроєвих ремарок, а панують точні і конкретні позначення, що стосуються переважно фразувального та мотивного рівнів форми і розкривають мелодійні інтонації. Їхні ж зміни – дуже часті і екзальтовано-контрастні. Так, у сфері темпоритму прискорення й сповільнення чергуються майже шотакту – рух не тільки примхливий, а навіть хаотичний. Проте є в ньому і впорядкувальні засоби: фрази виразно розмежовуються позначеними цезурами, а протягом п'єси послідовно відзначено збереження об'єднувальної одиниці пульсації. Діапазон рівнів гучності максимальний (*pppp-fff*), а зіставляються вони з великою частотою і контрастністю. Головне ж, що в нотному тексті А. Шенберга майже немає жодної ноти без тонко диференційованих артикуляційних позначень, і це вимагає від піаніста надзвичайної детальності інтонування. Композитор не тільки використовує всі відомі штрихи, а ще й доповнює їх оригінальними прийомами, застосовує найрізноманітніші їхні поєднання, диктуючи дуже порізнену вимову звуків.

Несподіване й дуже цікаве явище – риси сецесії у виконавському шарі фортеп'яних творів А. Веберна. На перший погляд, цей композитор далекий від пишної декоративності сецесійного стилю, бо постулює ясність, лаконічність, раціональність музичної композиції і не терпить жодної еротики, як і кічу чи гротеску. Однак проведене А. Панковою [9] дослідження його Варіацій ор. 27 виявляє таке композиторське ставлення до виконавських аспектів, яке прямо перекликається з нормами досліджуваного стилю.

Усі засоби виразності, пов'язані з виконанням, – фактура, темпоритм, динаміка гучності, артикуляція – трактуються композитором не прагматично і не безпосередньо емоційно, а є естетично спланованими. У всіх діях піаніста він постійно домагається гармонії й краси. Просторовий принцип симетрії, що має істотну роль у творах А. Веберна, найочевидніше відбивається у плануванні динаміки гучності, наприклад, тт.19–23 першої частини Варіацій:  $f > p \text{ } f \text{ } sf$  (вісь симетрії)  $sf \text{ } [ff] > p < f$ . Пряму залежність від дзеркально збудованих періодів виявляє і розміщення агогічних відтінків. А. Веберн домагався естетичності навіть від вигляду надрукованого нотного тексту [6] і від пластики рук піаніста. Він керувався не завданням писати якнайзручніше для виконавця, а творив своєрідний «орнамент» його рухів, оснований на просторовій грі та варіантності переносів рук: симетричній передачі музичного матеріалу з лівої у праву і навпаки; зіставленні перехрещень рук з прямим рухом; чергуванні широких змахів з короткими. Композитор однозначно диктує всі ці прийоми своїм записом нотного тексту навіть у тих місцях, де можна було б заграти значно простіше.

Таким чином, виконавський шар музики А. Веберна, скрупульозно розписаний композитором за нормами симетрії, повторності та пропорційності, повністю змінив характер від безпосереднього вияву емоцій піаніста до естетично спланованої «гри в бісер». Виконавські засоби стали повноцінними півчинниками композиції серійного твору, а їхня вишукана орнаментальність прямо перегукується з естетичними нормами сецесійного стилю.

В українській музиці наочно виявляє риси «нового стилю» цикл «Любов» – твір В. Барвінського, натхненний особистими, інтимними почуттями, присвячений поетизації жіночого образу. Визначена програмою композиція твору зумовлює появу регулярних коментарів для виконавця (91 ремарка на 414 тактів, у середньому – одна ремар-

ка на 4,5 такти). У них – багата гама відтінків: ніжність, любовність, смуток, збудженість, пристрасне піднесення, лють, капричюзність, жартівливість або ж поважність, задоволення і спокій чи нерішучість та боязкість. Найчастіше зустрічається ремарка *espressivo* – 11 разів. Поняття *espressivo* у В. Барвінського не дублює ні яскравої (виразної) гучності, ні співної (виразної) артикуляції.

Найбільша кількість конкретних вказівок стосується сфери виконавського темпоритму. В. Барвінський схильний до чергування помірних і швидких темпів. Його улюблена ремарка – *Andante sostenuto*. При змінах темпу віддає перевагу заповільненням перед процесами збудження. Є 11 різних ремарок для завмирання (*allargando e mancando, calando, espirando, estiguendo, perdendosi, rallentando, rattenendo, ritardando, slentando, sostenuto*) проти сімох – для активізації (*accel., pressante, piu mosso, ravvivando, stretto, string., veloce*). Нахил його темпоритму можна визначити поняттям *morendo* – завмираючий. Ще одна примітна риса – делікатність висловлювання. Здебільшого В. Барвінський ставить перед ремаркою застереження: *poco, pochettino, non tanto* або *quasi*, що є закликом до уникання грубошів чи перебільшень. Характерні вислови: *pochettino piu mosso, un pochettissimo ravvivando, quasi poco rubato* і навіть *quasi a tempo*. Вибір темпів характеризує темперамент композитора: стриманий, схильний до заглибленості і не схильний до різких емоційних виявів.

Асортимент штрихових позначень зовсім невеликий. Але їх деталізація, поєднання з динамічними вилочками й акцентами, знаками цезур і фермат служить для виразності найдрібніших мелодійних зворотів. Композитор домагається змістово-емоційної наповненості кожного мотиву, жвавої, виразної реакції, а не статички широких пластів. Мелодійну вимову відбивають і характеристики туше (*cantando, pronunciato, marcato, con leggerezza, pesante, con gravit, secco*). Ретельно позначається інтерпретація фактури: артикуляційними знаками, ремарками (*ben imitando, la melodia ben cantando* і т.ін.), «партитурними» динамічними відтінками. Звуки одного голосу при переході з руки в руку поєднані пунктирними лініями, з фігурації виділені додатковими нотними штилями. Іноді різні плани фактури рознесені на додаткові нотні стани. У всіх мелодійних лініях композитор уважно відзначає фразування. Для його творів характерна багатопланова комплементарна лігатура, що розкриває незалежність фразування у всіх шарах багатоголосної тканини.

Емоційна стриманість, але тонкість, певна схильність до споглядання, любовання в гармонічних барвах дали підстави деяким музикантам називати В. Барвінського імпресіоністом. Але йому чужа істотна риса імпресіоністів – зображальність, увага до вражень, до зовнішнього. В. Барвінського цікавлять переживання, почуття – внутрішнє життя. Його музика – не картина, скоріше поезія, часом навіть близька до театру. У ній є дія, рух, розвиток, зміни, її «істота» – відтінки почуттів. Це – лірика.

Розглянувши зразки фортеп'яної творчості композиторів початку ХХ ст., можна впевнено стверджувати, що в музичних творах сецесійного стилю експресивно-мовленевий аспект стає важливим, невід'ємним і стилевоформуєчим складником. Ця риса відчутно виявляється і в українській музиці, зокрема у творах В. Барвінського.

Отже, у творах окремих композиторів типологічні прикмети експресивно-мовленевого стилю сецесії виявляються так:

1) виконавські засоби отримують у музиці не тільки виразову, а й формотворчу роль (твори О. Скрябіна, А. Шенберга, А. Веберна) – вони розкривають сенс співвідношення фраз, розділів, частин форми, а отже, розвитку в цілому творі. Це дає підстави говорити про діалектику виразального й конструктивного у сфері експресивно-мовленевого стилю сецесії;

2) характерні для сецесії детальність і вишукана виразність мелодійного інтонування виявляються подібними рисами у трактуванні динаміки гучності та артикуляції, у гнучкості темпоритму і детальному відзначенні агогічних відтінків;

3) постійна увага до розкриття багатоплановості фактури породжує появу спеціальних авторських вказівок щодо голосоведення в ній, а любовання звуковим колоритом

відбите у численних ремарках туше; єдиним виконавським засобом, не регламентованим композиторами, залишається фортеп'янна педалізація;

4) відчутно проявляється збагачення і посилення вербального складника у нотному тексті та відображення у лексиці, поряд із загальносецесійними рисами, індивідуальних особливостей кожного композитора (К. Дебюссі, О. Скрябін, В. Барвінський, В. Новак, К. Шимановський);

5) для зафіксованих у ремарках виразовості настроїв здебільшого характерна ліричність, емоційна витонченість, мінливість, часом примхливість;

б) за наявності спільних типологічних ознак сфера експресивного мовлення в рамках доби сецесії яскраво виявляє неповторні риси кожного композиторського стилю. Так, у творах А. Веберна панує подібна до геометричного орнаменту симетрія виконавських відтінків, доведена аж до планування симетричних рухів піаніста, а для А. Шенберга притаманна унікальна дрібність артикуляції, коли для кожного елемента музичної тканини заплановано власний, особливий характер виконавської вимови.

У творах В. Барвінського яскравіше, ніж в інших, виявляється національна (українська) природа мовлення і ментальності. Як людина із суворими моральними засадами, але й розвиненим почуттям гумору, делікатна й уважна, він уникає крайнощів стилю – чуттєвого смакування емоцій, надміру динамічних і агогічних нюансів, підміни широкого почуття його рафінованим зображенням. Любуючись красою витончених музичних деталей, він нехтує будь-якою сенсаційністю, «рекламною» крикливістю прийомів. З цим і пов'язані труднощі виконання музики В. Барвінського, що вимагає від піаніста розуміння норм сецесії, а водночас тонкого смаку, багатой уяви й вихованого, не «сирого» почуття.

---

<sup>1</sup> Однак за цих істотних відмінностей ставлення до виконавських вказівок І. Стравинського і А. Шенберга споріднює вимога до виконавців: точно виконувати авторський текст, нічого в ньому не змінюючи і нічого до нього не додаючи.

1. Бірюльов Ю. Львівська сецесія: каталог виставки із збірок Львова. – Л., 1986. – 38 с.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л., 2005. – 184 с.
3. Каралюс М. Стиль модерн в європейській музичній культурі кінця XIX – початку XX ст.: дипломна робота, машинопис. – Л., 1992. – 100 с.
4. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортеп'янних творів Василя Барвінського // Василь Барвінський і українська музична культура: статті та матеріали. – Т., 1998. – С. 25–30.
5. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини XX сторіччя // *Musica Galiciana*. – Rzeszow, 1999. – Т. 3. – С. 225–236.
6. Ковалинас Н. Одна страница Вселенной, 21 секунда вечности и музыка // *Час. Простір. Музика*: зб. статей. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 92–107.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Л., 2000. – 286 с.
8. Михайленко Л. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 1997. – 163 с.
9. Панкова Г. Стильові особливості виконання фортеп'янних творів Антона Веберна: магістер. робота. – Л., 2010. – 86 с.
10. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: монография. – М., 2009. – 354 с.
11. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. ... д-ра искусствоведения. – М., 2010. – 37 с.
12. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. – О., 2007. – 275 с.
13. Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: на примере фортеп'янного исполнительского искусства: дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 1994. – 307 с.

Роман Яців  
(Львів)

## МІКАЛОЮС ЧЮРЛЬОНІС ТА УКРАЇНСЬКИЙ ОБРАЗОТВОРЧИЙ МОДЕРН: МІГРАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНИХ ЗБУДНИКІВ

*У статті розглядається проблема пошуків художниками-символістами «національних картин світу». Звертається увага на популярність серед українських митців литовського художника, поета і композитора Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (1875–1911). Порівнюються історіософські, міфологічні та культурно-сміслові аспекти образного мислення Чюрльоніса та деяких українських художників, відслідковуються маршрути міграції національних збудників у сфері образотворчого мистецтва. Обґрунтовується поняття «вплавленості» полісемантичної системи мистецтва видатного литовського митця в авторську екзистенціальну та етносвідомісну ідентичність з подальшим зіставленням з українським мистецьким матеріалом.*

**Ключові слова:** модерн, національне мистецтво, символізм, символічно-міфологічна модель світу, культурно-смісловий ідентифікатор, міграції національних збудників.

*The article deals with the problem of searches of «national pictures of the world» by artists-symbolists. The attention is drawn to the Lithuanian artist, poet and composer Mikalojus Konstantinas Chiurlenis's (1875–1911) popularity among Ukrainian artists. Historiosophical, mythological, cultural and semantic aspects of figurative thinking of Chiurlenis and some of Ukrainian artists are being compared; routes of migration of national causative agents in the field of fine art are being traced. The notion of «fusion» of the famous Lithuanian artist's polysemantic system of art into the author's ethnoconscious existential identity, with the following comparison with Ukrainian artistic material are being argumentated.*

**Keywords:** modern, national art, symbolism, symbolic mythological model of the world, cultural and semantic identity, national migration agents.

Принаймні дві крайності українського мистецтвознавства двох останніх десятиліть — майже обов'язкове «примірювання» вітчизняних естетичних виявів до «світових моделей мистецької динаміки» або ж акцентована теза про національну самотність історичного шляху мистецтва — нині поступаються можливості збалансованого й більш аргументованого наукового погляду на специфіку культуротворчих процесів в Україні. За таких обставин актуалізуються деякі аспекти мистецьких практик початку ХХ ст., щодо яких досі домінували доволі розмиті оцінні характеристики. Нерівномірне й асинхронне постачання фактологічних даних щодо тих чи інших персоналій (Г. Нарбут, В. Кричевський, О. Мурашко, О. Сластьон, В. Максимович, О. Кульчицька та ін.), так само як і інтенсивне повернення із забуття цілого ряду менш знаних імен, не сприяло швидкому упорядкуванню та системній аналітиці складної «території» творчих досвідів. Натомість деякі дослідницькі запити можуть бути сформульовані лише тепер, коли з'явилася певна «критична маса» джерельного доказового матеріалу. Як виявилось, конфігурація українського образотворчого модерну є значно багатшою, ніж можна відчитати від сумарності формально-образних ідей митців «першого ешелону» суспільного визнання. Процеси виділення українського мистецького голосу з-поміж імперських культурно-мистецьких конгломератів були вкрай складними в еквівалентах морфології символічних систем, якими позначалися факти появи і ствердження нових творчих індивідуальностей, а з ними — й авторських концепцій. У цьому відношенні цікава проблематика локалізувалася в такому «кушовому секторі» модерну, як символізм. Саме в цій точці мистецьких маніфестацій раннього модернізму можна знайти пояснення естетичної природи складніших систем образності, якими послуговувалися вже практики авангарду.

Мета нашої статті полягає у розгляді кількох показових моментів міграції моделей символізму у практиці українських художників 1900–1920-х років крізь призму малярсько-образного універсуму видатного литовського художника і композитора Мікалоюса Кон-

стантінаса Чюрльоніса (1875–1911) – надзвичайно популярного митця Російської імперії на зламі XIX–XX століть. Прямі ремінісценції з його творчості можна знайти у малюнках і графіці Ю. Михайліва, К. Піскорського, І. Крушельницького. Свої перші самостійні вправи у графіці Павло Ковжун також пов'язував з іменем литовського митця. Навіть назви його станкових графічних творів 1914 року – «Наслідування Чюрльоніса», «Спів природи» – точно відповідали орієнтирам вісімнадцятилітнього Ковжуна, у якого тільки-но почали формуватися погляди на сучасне образотворче мистецтво.

Оминаючи загальні біографічні відомості про Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса, наведемо кілька, на нашу думку, влучних професійних характеристик митця: «Художника називали майстром натяку, медіумом уяви й духовного досвіду» [1]; «У картинах Чюрльоніса виразне вельми своєрідне сприйняття простору, що пробуджує уяву, справляє враження, ніби мальовані вони з висоти пташиного польоту. Картинам притаманне космічне бачення, відтінок глибокої внутрішньої зосередженості» [2]. Художник Мстислав Добужинський писав про митця: «Його фантазія, – все те, що приховувалось за його музичними “програмами”, вміння зазирнути в безкінечність простору, в глибину століть робили Чюрльоніса художником надзвичайно широким і глибоким, що зробив далекий крок поза вузьке коло національного мистецтва» [3]. Письменник Ромен Роллан у листі до вдови художника, зокрема, написав: «Мене вражає одна композиційна риса його картин: вид безкраїх далей, що відкривається чи то з якоїсь вежі, чи то з дуже високої стіни. Не можу зрозуміти, звідки він міг черпати ці враження в такому краї, як ваш, в якому, наскільки я знаю, навряд чи можуть знайтися такі мотиви? Я думаю, що він сам повинен був пережити якусь мрію і те відчуття, яке нас охоплює, коли ми, засинаючи, зненацька відчуваємо, що витаємо в повітрі» [4].

Зовнішня рецепція малярських фантазій Чюрльоніса частково підкріплюється словами самого автора: «Я накопичу сили і вирвусь на свободу. Я полечу в дуже далекі світи, в краї вічної краси, сонця, казки, фантазії, в зачаровану країну, найпрекраснішу на землі. І буду довго, довго дивитися на все, щоб ти про все прочитала в моїх очах», – записав він у своєму нотатнику [5]. І ще: «Я мандрую широкими обр'ями свого омріяного світу, і гарно мені в ньому» [6]. Чимало дослідників, слідуючи таким авторським орієнтирам, наполягає на саме такому відсторонено-міфологічному моделюванні Чюрльонісом уявного простору. Але чи є це основною мотиваційною точкою образотворчості митця?

Тут слід звернути увагу на деякі подробиці творчої біографії Чюрльоніса. Захоплення малярством до нього прийшло вслід за професійним вишколом як музиканта і композитора (1894–1899). Лише з 1902 року розпочинаються його студії малярства. На той час він уже був автором симфонічних поем і творів інших академічних музичних форм. Схоже, синестезійна природа його світовідчужування настійно вимагала включення в поле його діяльності галузей візуальних мистецтв. І все ж, чого в цьому «внутрішньому натиску» було більше: інтуїтивного чи усвідомленого чинника?

Згідно з еталонною прикметою символізму – синтетичним відчуттям різних мистецтв, може здатися, що залучення пластичних засобів було необхідне автору для дальшого «перехоплення» своїх асоціацій та алузій, які ще не розвинулись у вимірі музики. Насправді ж і музичний, і малярський складники були підпорядковані пробудженому національному єству Чюрльоніса. Омріяний світ для нього – не абстракція і не надумана «інша реальність», а принципово «свій» ландшафт, «свої» енергетичні і сакральні точки, нехай і в складній семантичній оправі. Наявність у композиціях цитат і ремінісценцій з японської, єгипетської, індійської та інших культур, елементів космогонічних та астральних міфів не означала зумисного дистанціювання митця щодо литовських етнонаціональних культурно-сміслових ідентифікатів, щодо містичних відлунь рідних йому ландшафтів. Чуттєвість литовця, що в безбережжі почувань розлилась у музичних шедеврах Чюрльоніса, синестезійними каналами передалася пластично-візуальним фантазіям автора. Відтак тема його Батьківщини з кожною новою сонатною чи сюїтною формами в малярському (графічному) еквіваленті розкрилася не менш виразно, ніж у симфонічних поемах Едварда Гріга чи Бедржіха Сметани.

Чимало спільного можна помітити у творчості Чюрльоніса та українського митця Юхима Михайліва. Один із дослідників, Григорій Майфет, серед іншого, вбачає відмінність між ними в тому, що «творчість Михайліва здебільшого національна, тоді як твори Чюрльоніса найчастіше дають абстрактну символіку» [7]. У цьому, як і в більшості інших випадків, дослідник апелював до окремих елементів морфології творчості Чюрльоніса, не охоплюючи її повноти, а точніше – її духу. Але для розуміння національного (литовського) ества цього митця слід оперувати його творчим доробком як певною міфологічною моделлю. Саме цю особливість, на нашу думку, підмітив Ю. Михайлів, захопившись мистецтвом Чюрльоніса й ідучи до розкриття смислів української історії та системи етнонаціональних духовних і морально-етичних цінностей певною мірою схожим шляхом. Тут можна знайти близькі й віддалені аналогії, але Михайлів і не міг вибудовувати свій уявний світ за такими ж знаковими маркерами, як це робив Чюрльоніс. Натомість можна твердити про очевидність факту *міграції національних збудників*, що особливо інтенсифікувалася після серії виставок Чюрльоніса в Москві, Києві та інших містах Російської імперії.

За інших творчо-психологічних мотивацій цю ж тенденцію своєрідно підхопив і Кость Піскорський, який мав дещо інше розуміння мови сучасного мистецтва. Для його методу більше властиве поняття «конструювання простору», а в семантичному плані він уже схилився до урбаністичного вектора розвитку символізму. Чимало паралелей з Чюрльонісом можна знайти і в творчому доробку галицького графіка Івана Крушельницького, доля якого в молоді роки була пов'язана з Віднем. Твори Крушельницького є рідкісним прикладом поєднання різних локальних варіантів модерну, але на рівні символічної моделі в них також є тонкі апелювання до українського національного джерела – насамперед у площині екзистенції і меланхолійних станів. Окремі посили до фантазій Чюрльоніса можна вбачати і в творах П. Холодного, І. М'ясоєдова, І. Мозалевського, М. Жука, П. Ковжуна. Якщо для когось з українських митців звабливою була містичність і загадковість метафоричних світів литовця, то національно налаштовані художники відчували у смислового наповненні його творів потужний національно-ціннісний імператив. На нашу думку, саме це було головною інтригою у сприйнятті українцями литовського феномену.

Досі як доказовий матеріал ми розглядали фрагменти творчості професійних художників-символістів. Але в українському мистецтві є ще один промовистий взірць самотньої символічно-міфологічної моделі світу з виразним етнонаціональним стрижнем. Відважуючись на таку паралель, ми наголошуємо на тій же механіці міграції символічних конструктів, які по-новому розкривали естетичну природу мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст. Ідеться про один з беззаперечних шедеврів українського модерну – дерев'яну скриньку, виконану гуцульським майстром Марком Мегединюком. Цей невеликий ужитковий предмет є цілим космосом у контексті моделювання Всесвіту. Водночас у цьому творі розкривається український етнічний первень на висоті художньо-естетичних пріоритетів епохи не менш оригінально, як це відчитуємо з творчості Чюрльоніса.

Отже, наші спостереження можна звести до таких кількох структурованих позицій:

1. Образотворча спадщина М. К. Чюрльоніса становить складну полісемантичну систему, «вплавлену» в екзистенційну та етносвідомісну ідентичність автора. У такому полісемантичному полі вся комбінація символів підпорядкована етнонаціональній і світоглядній парадигмі Чюрльоніса.

2. Резонансність імені Чюрльоніса викликана як містичним характером його образних пошуків, так і виразним литовським національним підґрунтям авторської антропології часопростору.

3. Динаміка зацікавлення творчістю Чюрльоніса українськими митцями-символістами спричинена синхронними (щодо нього) пошуками української національної міфології в сфері образотворчого мистецтва.

4. Досвід українського образотворчого модерну вказує на складний сплав універсальних та етнонаціональних рис, які розкрилися через диференційовані версії символізму з відповідними образно-виражальними засобами.

1. *Жайдіте Г. Мікалоюс Константінас Чюрльоніс і його сучасники* // М. К. Чюрляніс і його сучасники. – К., 2008. – С. 8.
2. *Лаукайтене В. Творчість М. К. Чюрльоніса* // М. К. Чюрляніс і його сучасники. – С. 17.
3. Цит. за: *Шапошникова Л. В. Тернистый путь Красоты*. – М., 2001. – С. 181–203.
4. Там само.
5. Там само.
6. Цит. за: *Жайдіте Г. Мікалоюс Константінас Чюрльоніс і його сучасники*. – С. 7.
7. *Майфет Гр. Творчість Ю. С. Михайлова – спроба нарису* // Юхим Михайлів: його життя і творчість. 1885–1935. – Нью-Йорк; Лондон; Париж; Торонто : Видавничий фонд владики Мстислава, Митрополита Української автокефальної православної церкви в діаспорі, 1988. – С. 35.

**Ольга Тарасенко**  
(Одеса)

### ЗНАЧЕННЯ СПАДЩИНИ МИСТЕЦТВА ДАВНЬОЇ РУСІ У ТВОРЧОМУ САМОВИЗНАЧЕННІ МИХАЙЛА ВРУБЕЛЯ

*У статті розглядається київський період творчості М. Врубеля, упродовж якого формувався художній стиль майстра. Показано, що на відміну від середньовічного живопису, де духовність має позаособовий вияв, одухотвореність творів М. Врубеля – психологічна, емоційна, тобто в її основі лежить індивідуальне світосприйняття, притаманне людині нового часу.*

**Ключові слова:** Михайло Врубель, Давня Русь, художня мова, символізм, простір.

*The Kiev period of work of work is described during which occurred the formation of artist's creative style. It is shown, that contrary to medieval painting where spirituality has impersonal depiction the spirituality of Vrubel painting is psychological and emotional as it has individual understanding of the world typical to the New time human.*

**Keywords:** Vrubel, Old Russia, artistic medias, symbolism, space.

Піонером творчого освоєння візантійського та давньоруського живопису був Михайло Олександрович Врубель (1856–1910). Замість запозичення конкретних прототипів та окремих живописних засобів майстер звернувся до притаманної візантійському мистецтву загальної експресії форми з її ритмічною організацією, колірною насиченістю, лінійною музичністю. Ще більшою мірою ця форма вабила художника своєю духовністю. Однак, на відміну від середньовічного живопису, де духовність має умовний, позаособовий вияв, одухотвореність творів Врубеля справді психологічна, емоційна, тобто в її основі лежить глибоко індивідуальне світосприйняття, характерне людині Нового часу.

Звернення М. О. Врубеля до давньоруського живопису було зумовлене збігом обставин – як загальних, так і особистих. У 1880–ті роки завдяки професору А. В. Прахову в Києві було розгорнуто живописні роботи не лише в новозбудованому Володимирському соборі, а й у соборі Св. Софії (XI ст.) і в соборі Кирилівського монастиря (XII ст.), де потрібно було створити образи для іконостаса, а також написати замість втрачених кілька нових композицій і керувати реставрацією стародавнього стінопису. Фрески Кирилівського монастиря були відкриті ще в 1860–ті роки. У той час стиль відкритих розписів не відповідав пануючому смаку і сприймався вихованими на академічних зразках художниками та істориками мистецтв як примітивні «невмілості», що прирікало фрески на неминуче «правильний» пропис. Через нерозуміння специфіки давньоруського мистецтва загинуло багато пам'яток. При записуванні середньовічних фресок виникало еkleктичне поєднання пізнього академізму, погано засвоєного Рафаеля і майже зовсім незрозумілого живопису Середньовіччя. Однак завдяки розміщенню при Кирилівському монастирі будинку для душевнохворих він опинився поза офіційним маршрутом паломників і, отже, поза роботами з упорядкування святинь офіційної «благоліпності», що

проводилися впродовж XIX століття. Кирилівський собор немовби чекав змін художніх смаків та наукових уявлень про Середньовіччя у 1880-і роки.

Для написання чотирьох образів для вигаданого А. В. Праховим іконостаса Кирилівської церкви у візантійському стилі, що в ту пору було «нечуваним нововведенням», були відпущені скупі кошти. Тому Прахов був змушений звернутися не до маститого художника, а до талановитого студента Петербурзької Академії мистецтв. Він просив свого друга – видатного педагога П. П. Чистякова – рекомендувати йому кого-небудь з учнів, оскільки для нього самого ця робота «не може становити ні художнього, ні матеріального інтересу»<sup>1</sup>. Доля розпорядилася так, що під час розмови про відповідну кандидатуру до Чистякова зайшов студент – двадцятивосьмирічний Врубель. Ознайомлення з його роботами переконало Прахова, що перед ним «чудовий стиліст, який добре розуміє античний світ і може, при певному керівництві, відмінно впоратися з візантійським стилем, що не користувався в ті часи пошаною»<sup>2</sup>.

Активне освоєння середньовічного художнього досвіду Врубелем почалося відразу ж після приїзду до Києва. А. В. Прахов – знавець давньоруського і візантійського мистецтва, який багато років вивчав мистецтво Стародавнього Новгороду і Києва, – дав йому теоретичну підготовку до сприйняття середньовічного давньоруського мистецтва, яке в ті часи через малу вивченість не відокремлювали від візантійського. Син Прахова – Микола – згадував, як часто вечорами вони сиділи за обіднім столом, на якому розкладалися хромолітографовані таблиці з мозаїк римських церков і фотографії з візантійських, новгородських і кавказьких старожитностей. Практична робота над засвоєнням давньоруської художньої спадщини проводилася в Софійському соборі, у Михайлівському (XII ст.) та Кирилівському монастирях. При цьому Врубель робив замальовки з натури й акварельні копії<sup>3</sup>. Найбільше з давньоруської художньої спадщини, зі спогадів його друга К. О. Коровіна Врубеля захоплювали новгородські ікони<sup>4</sup>. Узимку 1884–1885 року Врубель, який працював у ту пору над вівтарними образами для іконостаса Кирилівської церкви, перебуваючи у Венеції, мав можливість вивчати мозаїки різних епох собору Св. Марка і церкви Санта Марія Ассунта (XII ст.) на острові Торчелло, а також мозаїки Равенни.

Першим результатом вивчення київських мозаїк і фресок стало «Благовіщення» (1884), що розпочало цикл робіт художника для Кирилівського собору. Він створив його за збереженими графіями XII століття, але як прототип узяв мозаїки XI століття в Софійському соборі. У відновленні втрачених розписів він, як згадував М. А. Прахов, «не вигадував нічого від себе, а вивчав постановку фігур і складки одягу за матеріалами, що збереглися в інших місцях»<sup>5</sup>. У першій спробі пізнання стародавнього стилю, яким стало «Благовіщення», Врубель ще боязкий, і, незважаючи на те, що він дотримується давньої іконографії в позах, силуетах, розташуванні фігур, тут явно дається ознаки академічна виучка художника, хоча б уже тому, що в центрі його уваги опиняються типово академічні проблеми: постановка і драпірування. Основним завданням Врубеля виявилися не підгонка і пропис фрагментів, а створення на їх основі закінченого ансамблю. При цьому художня єдність досягалася на компромісній основі. Якщо раніше в реставраторській діяльності в жертву приносили середньовічне мистецтво, то в творчості Врубеля на другий план відступав академізм. Компроміс змінився антагонізмом двох художніх систем. Середньовічне мистецтво не могло бути зведене до певних зовнішніх ознак, що легко засвоювались академізмом. Академізм у творчості Врубеля виявив свою принципову несумісність із середньовічним монументалізмом.

Перша велика самостійна композиція Врубеля – «Зішестя Святого Духа на апостолів» (1884) вражає образною і стилістичною екстравагантністю. Вона близька «Гайній вечері». І тут, і там у середні віки підкреслювалася єдність громади віруючих. У творі Врубеля впадає в очі окремість кожного з апостолів, їх заглибленість у самих себе. Відчуття самотності – центральний нерв твору. Художник уже самим розташуванням персонажів драматизує ситуацію. Момент зішестя Св. Духа кожен з апостолів переживає по-своєму, індивідуально. Для одних він обертається суворою відчуженістю, як для

Петра або Богоматері, для інших – муками совісті, що сковують самозаглиблення, для третіх – зануренням у настирливі трагічні думки. Світ середньовічної фрески зникає під впливом надзвичайного, майже болючого духовного напруження. Є свідчення, що моделями деяких апостолів були душевнохворі з лікарні, розташованої на території Кирилівського монастиря<sup>6</sup>.

Звичайне для середньовіччя розміщення апостолів по одному в ряд – і тоді вони сприймаються як єдине ціле – або, в пізньому середньовіччі, групами по троє замінюється Врубелем новим поєднанням 3-3-4-2 (не рахуючи Богоматері). Середньовічна мірність ритму, що створює враження цілісності, зникає. Формальна драматизація виявляє зовнішню конфліктність групи, що сягає, скоріше, не середніх віків, а історичної картини ХІХ століття із затвердженою в ній свободою волі кожної людини. Зішестя Святого Духа, згідно з християнським ученням, стало запорукою його вселенського торжества. У Врубеля воно виявляється як трагічне духовне саморозкриття тринадцяти ізольованих один від одного особистостей. Середньовічна релігійна композиція втратила цілісність.

Так само своєрідно переломлюється середньовічна символічна геометрія в зображенні сходження Святого Духа. Дух являється глядачеві візуально: від півкола з голубом, що символізує Святий Дух, до кожного з апостолів і до Богоматері відходять відгалуження, подібні до змій. Вони закінчуються за спинами апостолів неначе нитки нервових волокон. Втілена таким чином дія Святого Духа перетворюється мало не в насильство над його об'єктами, в болісну для них неминучість виконання зовнішнього боргу, що викликає навіть докір, який особливо сильно виражений у зображенні другого праворуч молодого апостола – одного з предтеч врубелівського Демона.

У нижній частині композиції зображено постать Космосу. Космос – символ всесвіту, в усі краї якого апостоли повинні донести слово Боже. Але, на відміну від традиційних зображень Космосу у вигляді невеликої фігури, покірної дії Святого Духа, у трактуванні Врубеля він представлений як грізний владика всесвіту. Велетенська фігура Космосу ледь втискається у відведене для неї місце і, здається, активно протистоїть Святому Духові, підіймаючи руки назустріч спрямованому вниз голубові. Вінець, опліччя і браслети з перлів – так зображення Космосу виступає персоніфікацією вселенської влади. Космос стає не наявним організованим буттям, а вольовою персоною, що немовби протистоїть розташованому над головами апостолів Святому Духові. Парність Святого Духа і Космосу в розглянутій композиції досить очевидна у формально-стилістичному рішенні композиції. Неважко помітити композиційний повтор – перевернутого голуба і Космосу, що здійняв руки. Привертає увагу та обставина, що Святий Дух постає перевернутим, незважаючи на своє верховне становище, і неначе підлеглим вольовій енергії Космосу.

Перспективно-ілюзорний простір «Зішестя Святого Духа» виявився несумісним з простором середньовічного храму. Врубель, з пристосованістю його просторового мислення до роботи над передньою площиною полотна, опиняється всередині самодостатнього центричного простору середньовічного храму, де основою побудови архітектурного організму є арка.

На цьому першому етапі середньовічне мистецтво виявилось для Врубеля «неправильним». Але «неправильність» уже не може бути підігнана під академічну позачасову ідеальність. У сприйнятті Врубеля Середньовіччя виступає як символ крайнього духовного напруження, як повне придушення чуттєвої краси. Звідси виникає не поблажливість до середньовічної художньої системи, не сприйняття її як «дитячого лепету», що вимагає виправлень, але розуміння її як безпосереднього вираження високорозвинутої самостійної культури. Проникнути в її таємниці художнику дозволив його дар особливої чутливості до обоготвореного ним мистецтва<sup>7</sup>, дар, за який він пізніше заплатив божевіллям. Хворий Врубель стверджував, що «жив у всі століття, бачив, як закладається в Стародавньому Києві Десятинна церква, що пам'ятає, як він будував готичний храм, разом з Рафаелем і Мікеланджело розписував стіни Ватикану»<sup>8</sup>.

Головний зміст «Зішестя Святого Духа» у трактуванні Врубеля — це протиставлення індивідуального і Божественного начала. З цього розпису почалася розробка теми Демона — центральної у творчості художника.

Одночасно з розписом Кирилівської церкви під керівництвом А. В. Прахова велися й роботи в соборі Софії Київської. У барабані купола Софійського собору Врубель виконав олійними фарбами три втрачені мозаїчні фігури архангелів<sup>9</sup>. При цьому він орієнтувався на збереженого архангела в блакитних шатах. М. А. Прахов згадував, що Врубель «написав їх одяг гладкими тонами, а після їх висихання плоским пензлем став викладати квадратики мозаїчних камінчиків відповідних відтінків»<sup>10</sup>. Вивчення мозаїк позначилося згодом у своєрідності живописної поверхні світських творів Врубеля — особливо в «Демоні (що сидить)». Хоча художник користувався в основному технікою олійного живопису, яка дає можливість найповніше передавати матеріальну, чуттєву красу світу, його мистецтво було спрямоване на вираження позачасового, духовного, символічного початку природи. Він уподібнює предмети мінералам, коштовному камінню, смальті, з яких складалися мозаїки, і тим самим позбавляє їх матеріальності, зосереджуючи нашу увагу на їх внутрішній красі, відкритій волею художника.

Як зазначав дослідник творчості Врубеля М. М. Алленов, дематеріалізація при уважному вивченні природи присутня вже в ранньому київському періоді творчості художника<sup>11</sup>. Можна порівняти, наприклад, малюнки квітів («Рожева азалія», 1886—1887) і квіти в картині «Демон (що сидить)». Важливо, що в самому характері натурного малюнка квітки, в нескінченному подрібненні на найменші грані форм його пелюсток наявне своєрідне «розутілення». Не випадково Чистяков, учитель Васнецова і Врубеля, образно казав, що перший у нього «недопікся», а другий «перепікся» в аналітичному вивченні форми предметів. Велике значення, яке Врубель надавав формі, передано в його словах: «Форма є носієм душі, яка тобі одному відкриється і розповість тобі твою»<sup>12</sup>.

Про любов Врубеля до світлоносного прозорого каміння писав М. А. Прахов: «Врубель подовгу вивчав гру справжніх і навіть фальшивих каменів. Барвисті поєднання у природі, в дорогоцінних каменях, у килимах і старовинній матерії завжди приваблювали його увагу <...>». У Києві, в позичкових касах Розмитальського і Дахновича Врубель любив «брати купкою в жменю дорогоцінні камені і пересипати з однієї долоні в іншу, милуючись несподіваними барвистими сполученнями. Це приносило йому величезне задоволення»<sup>13</sup>. Цікавим є опис К. О. Коровіним акварельного ескізу «Воскресіння» для розпису Володимирського собору: «Тіло Христа було мальоване все з дрібних діамантів, грань яких відливала всіма кольорами веселки, або як гра діамантів, а тому все тіло світилося й горіло. Кругом були янголи, все було немовби з грані самоцвітних каменів»<sup>14</sup>. Особливо наочно звернення до дорогоцінної середньовічної мозаїки простежується у трактуванні фону «Демона (що сидить)». Гігантські скам'янілі квіти, на місці яких, за спогадом Коровіна, спочатку були написані крила<sup>15</sup>, і палаючий захід сонця немов викладені прозорою смальтою різного розміру. Опора на середньовічне монументальне мистецтво допомогла Врубелю знайти образотворчу відповідність космічному простору, гідну Демона як Антибога.

Поїздка до Італії розширила кругозір художника і відбилася в розписі на хорах «Архангели з лабарями». Про створення цієї композиції Врубель згадував: «Це мені пригадалися архангели, яких я бачив у Торчелло, коли жив у Венеції і писав образи»<sup>16</sup>. У цьому розпису помітно вже більш тонке проникнення у внутрішній лад середньовічних пам'яток, ніж у попередньому. Сам Врубель усвідомлював це. Він казав, що тут він «найближче підійшов до Візантії»<sup>17</sup>. Характер руху архангелів вирізняється занепокоєнням та імпульсивністю. Звихрені складки їх одягу вражають нервовою напруженістю. У ліпленні форми вбрання застосований стилістичний прийом — «пробіла», притаманний руським пам'ятникам XII—XIII століть (особливо Києва і Новгород), що відіграє надзвичайно активну роль. Як і в середньовічному мистецтві, пробіла у Врубеля сприяють не виявленню образів, а передають їх духовну напругу. Напрошується аналогія з розписами церкви Св. Георгія в Ладозі, на яку вказує і перший біограф і учень

Врубеля – С. П. Яремич<sup>18</sup>. Середньовічна експресія світла усвідомлювалася Врубелем на основі драматичної гри світлотіні.

Щодо питання про те, як позначилося вивчення середньовічної світлової системи у творчості Врубеля в цілому, потрібно зазначити, що, незважаючи на певну спільність, природа світлового вирішення його полотен інша, ніж у Середньовіччі. Врубель не сприймав світло як життєдайну Божественну сутність, як об'єктивну причину речей.

При збереженні академічної основи ліплення форми за допомогою світлотіні Врубель збагачує її характерною для середньовічного мистецтва умовністю. Світло в його живописі перестає бути тільки природним освітленням. Воно стає якістю, властивою самій колірній матерії. Врубель сприйняв середньовічні «світло» і «колір» як опору в своєму прагненні не подвоювати в живописі швидкоплинний момент часу, а створювати його метафоричний образ, в якому час немов сконцентровано. Творче засвоєння символічної мови давньоруського живопису, що стоїть ніби на рубезі світу реального і духовного, зримого і незримого.

Середньовічна єдність матеріалу, кольору, світла допомогла Врубелю, з його природженим даром колориста, перейти від перекриваючого кольору до безперервних кристал-органічних просторово-предметних структур своїх полотен, в яких простір, предмет, колір знову воз'єдналися. Київські та Равенські мозаїки, твори венеціанських майстрів не лише загострили колірне бачення художника, а й допомогли йому виробити особливий, сутінковий лад кольорової гами.

Палітра Врубеля – це штучні кольори, що рідко зустрічаються в природі: фіолетові, лілові, рожево-сріблясті, перламутрові, всілякі відтінки червоного, блідо-зеленого, блідо-оливкового. Навіть золото застосовується художником; при витонченій гамі кожний колір прагне зберегти свою інтенсивність. Картина немов покривається павутиною кольорів-світла, виявляється живим магічним кристалом. Загальна єдність досягається на сутінковій тональній основі, поверх якої з дивовижною витонченістю виявляють форму блискітки первозданно-чистих променистих кольорів. Новоевропейська система живопису Врубеля ввібрала в себе уречевлений світло-колір середніх віків. Засвоєння досвіду привело до несподіваних результатів. При аналізі розвитку мистецтва художника ми помічаємо, що його допитливе проникнення в нескінченну природну форму під час навчання в Академії (1880–1884) здійснювалося шляхом з'ясування численних вигинів пластичного тіла. У принципі, його акварельні портрети академічної пори – це виліплені фарбою погруддя. Подолання предметної непроникності, статички відбулося слідом за тим, як академічні ідеали зблякли після зіткнення із середньовічним ансамблем, в якому складність не заважала єдності.

«Мозаїчність» живописної тканини полотен Врубеля дозволила розкритися оболонці предметів, розквітнути кристалізованим формам. Цим пояснюється пильний інтерес Врубеля не до фресок, як слід було б очікувати, а до мозаїк і пам'яток прикладного мистецтва. Любов середньовічних майстрів до повної відокремленості кожної деталі при збереженні загального органічного ритму виявилася близькою художнику. У подоланні академічного культу замкненого пластичного тіла дуже велику роль зіграла самостійна виразна роль силуету, що вразила Врубеля.

Середньовічне мистецтво, включене в академічну систему, підірвало і ньютонівський простір, і антикізовану пластичність. У свою чергу перетворення тіла в просторово-предметну структуру дозволило досягти єдності на основі безперервного зростання цієї структури. Розімкнені предмети, зчіплюючись гранями, переходячи один в інший, створюють світ зображення. У цих умовах відбувається посилення значення «фону». Подолання розриву предмета і простору, коли другий розглядався лише як порожнеча для заповнення, природно вимагало знищення ілюзорної глибини. Значення давньоруського мистецтва виявилось у Врубеля в процесі перетворення пасивного «фону» в активне середовище, що не терпить порожнечі.

Ступінь інтенсивності взаємодії Врубеля із середньовічним мистецтвом – дуже складна проблема, що знаходить відгук у кожному етапному творі художника, який

був певним кроком у процесі зняття академічної упередженості щодо стилю середніх віків. Київський період творчості художника був часом інтенсивного проникнення в суть середньовічної художньої спадщини та творчого освоєння її відповідно до завдань мистецтва Нового часу. Надалі цей взаємозв'язок стає складнішим і тоншим, але він продовжує існувати в мистецтві майстра.

<sup>1</sup> Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – Ленинград, 1976. – С. 173.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Див.: там само. – С. 172.

<sup>4</sup> Коровин К. А. М. А. Врубель // Врубель. Переписка... – С. 249.

<sup>5</sup> Прахов Н. А. Знач. праця. – С. 175.

<sup>6</sup> Див.: Тарабукин Н. М. М. А. Врубель. – М., 1974. – С. 131.

<sup>7</sup> Сестра Врубеля, Анна Олександрівна Врубель, згадувала його слова: «Мистецтво – ось наша релігія; а, між тим, – додав він, – хто знає, може, іще доведеться замилуватись». Його девіз був – *Il vero nel bella* («Істина в красі». – О. Т.) (Врубель. – С. 154).

<sup>8</sup> Иванов А. П. Врубель. Опыт биографии // Искусство и печатное дело. – 1910. – № 4. – С. 81.

<sup>9</sup> Лист М. О. Врубеля А. В. Прахову, № 54. – ОП ГТГ. – Ф. 23. – Д. 41.

<sup>10</sup> Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель. – С. 178.

<sup>11</sup> Алленов М. М. Этюды цветов Врубеля // Сов. искусствознание, 77. – М., 1978. – Вып. 2.

<sup>12</sup> Лист М. О. Врубеля В. Е. Савинському. Венеція. Березень – квітень 1885. Зберігається в секторі рукописів ДРМ (ф. 114, д. 5, л. 3–4).

<sup>13</sup> Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель. – С. 201.

<sup>14</sup> Коровин К. А. М. А. Врубель. – С. 232.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Цит. за: Прахов Н. А. Михаил Александрович Врубель. – С. 177.

<sup>17</sup> Ковальский Л. М. Встречи с М.А.Врубелем // Врубель. – С. 162.

<sup>18</sup> Див.: Яремич С. М. А. Врубель. Жизнь и творчество. – М., 1911. – С. 54.

**Зоя Чегусова**  
(Київ)

## **ХУДОЖНЄ СКЛО І ХУДОЖНЯ КЕРАМІКА («МИСТЕЦТВО ВОГНЮ») УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ВПЛИВУ СТИЛЮ МОДЕРН**

*Статтю присвячено декоративному мистецтву України другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті впливу європейського стилю модерн (1886–1914). «Мистецтво вогню» – художнє скло і художня кераміка межі ХІХ–ХХ ст. розглядається як важлива складова частина архітектури стилю модерн у Європі в цілому і в Україні зокрема.*

*Розкриваються художні й технологічні принципи майстрів європейського та українського модерну, що позначилися на творах художників сучасної кераміки і скла України.*

*Проведено певні паралелі в «мистецтві вогню» (фр. «fin de siècle») і кераміки та скла на зламі ХХ–ХХІ ст.*

*Ключові слова: «мистецтво вогню» стилю «модерн», професійна художня кераміка і скло на зламі ХХ–ХХІ ст.*

*The article is dedicated to Ukraine's decorative art of the second half of the 20th century – the beginning of the 21st century from the aspect of the impact produced on it by the European "moderne" (art nouveau) style (1886–1914). «The art of fire» – art glass and art ceramics at the turn of the 20th century – is treated as an important component of the «moderne» style architecture of the countries of Europe as a whole and Ukraine in particular.*

*The article reveals the artistic and technological principles characteristic of masters of the European as well as Ukrainian moderne, which echoed in the works of modern creators of the decorative art of Ukraine.*

*Also, certain parallels are drawn between «the art of fire» in the «fin de siècle» and art ceramics and glass at the turn of the 21st century.*

**Keywords:** *the art of fire, art nouveau style, art ceramics and glass at the turn of the 21st century*

Перш ніж говорити про сучасне декоративне мистецтво України в аспекті впливу європейського стилю модерн — найнеповторнішого, хоч і найбільш гнаного серед усіх великих стилів<sup>1</sup>, поринемо в його історію. Як відомо, на початку ХХ ст. існувало два погляди на цей стиль, який, з одного боку, сприймався як «прорив» до культури новітнього часу, як перший і останній після доби бароко єдиний і цілісний стиль, а з другого — уявлявся його сучасниками як кітч і художня вульгарність<sup>2</sup>. Так, естетика стилю модерн є своєрідною мистецькою суперечністю<sup>3</sup>. Упродовж 28 років (1886–1914)<sup>4</sup> модерн мусив самотійно обстоювати свої заслуги, перш ніж дивовижні якості, які він уніс у розвиток культури ХХ ст., стали визнаними критеріями естетичної довершеності. Могутнє художнє перетворення, що сталося у 80–90-х роках ХІХ ст., період, який в історії європейської культури іменують французьким терміном *fin de siècle* («кінець століття»), приховувало в собі зачарування красивої смерті, ставши предтечею модернізму<sup>5</sup>.

Те, що в Німеччині називають «югендштіль», в Англії в 1890-х роках іменувалося «стиль модерн», у Франції — «ар нуво» («нове мистецтво»), у Австрії і Чехії — «стиль сецесіон» («sezeptions stile»). У всіх країнах і всіма мовами назвою наголошувалося визначення «новий», «молодий», «сучасний», «оригінальний», «той, що ніколи не існував»<sup>6</sup>. Так, у Брюсселі від 1881 року Октавом Маусом видавався журнал «Сучасне мистецтво» («l'Art moderne»), на сторінках якого вперше з'явився термін «нове мистецтво» («l'art nouveau»)<sup>7</sup>. Сам термін «ар нуво» («l'art nouveau») отримав поширення завдяки відомому пропагандисту китайського і японського мистецтва З. Бінгу, який відкрив у Парижі славнозвісний магазин «Ар нуво», заснований ним 1895 року як своєрідний форум «нового мистецтва», з яким у 1899 році співпрацював бельгійський архітектор Ван де Вельде<sup>8</sup>. У 1894 році цей термін став програмним у його творчості. Він і виголосив першим лозунг: «Назад до природи», що став головним девізом «нового стилю»<sup>9</sup>. Так, у німецькій мові з'явилося означення «югендштіль», що бере початок від назви журналу «Jugend» («Юність»), який видавався з 1896 року в Мюнхені, пропагуючи творчість майстрів модерну<sup>10</sup>. Назва «сецесія», «сецесіон» пов'язана з групою «Сецесіон» (у перекладі з латини — «Вихід»), у яку ввійшли молоді художники, що вирішили розірвати з традиціями мистецтва попередніх поколінь і вийшли зі складу виставкової організації «Glaspalast»<sup>11</sup>.

В Італії набуває поширення «стиль ліберті», названий так ім'ям власника англійської фірми, яка насаджувала модерн<sup>12</sup>. Стиль «модерн», «стиль Гімар», «стиль метро» — такі різні дефініції «нового мистецтва». Рослинному орнаменту завдячує своєю появою і термін «флоральний стиль»<sup>13</sup>.

Головною особливістю мистецтва модерну, який його сучасники називали «останнім зітханням століття, яке гине»<sup>14</sup>, є те, що все нове в ньому формувалося насамперед у галузі архітектури і декоративного мистецтва.

Зоряний час модерну — це і період тріумфу декоративного мистецтва. Передусім тому, що цей стиль тяжів до синтезу мистецтв і, як кожний історичний стиль, претендував на створення особливого предметно-просторового середовища. Початок його переможної ходи було покладено ідеєю англійського руху «Мистецтва і ремесел», що виступав за створення нової архітектури, позбавленої розкошів, на основі краси й гармонії між формою і функцією, між декоративним мистецтвом і будівлею, унаслідок чого вона, як вважалося, стане витвором мистецтва<sup>15</sup>. Піонерів європейської архітектури початку ХХ століття — Гектора Гімара, Віктора Орта, Анрі Ван де Вельде, Отто Вагнера вже не задовольняла роль зодчого: кожен з них бажав стати «архітектором мистецтва». Вони з пієтетом ставилися до декоративно-ужиткового мистецтва, благородно зводячи його на

одну сходинку п'єдесталу з архітектурою, не підвищуючи останню<sup>16</sup>. Згадаємо в цьому контексті і таких українських архітекторів, як В. Кричевський, І. Левинський, А. Захарієвич, О. Лушпинський та ін., які проектували для своїх споруд зображальний декор, обстановку інтер'єрів, вітражі, стінні розписи, що було виявом сецесійного мислення і творчого універсалізму<sup>17</sup>. Українські зодчі сецесії, як і європейські, застосовували «біоморфний» принцип, який пов'язував усі компоненти архітектури, декоративного й образотворчого мистецтва. Цей принцип органічної цілісності передбачав безперервний зв'язок функціонального і прекрасного, ужиткового і естетичного<sup>18</sup>. І цей факт зрівнювання в правах декоративно-ужиткового мистецтва, яке насамперед «обслуговує» інтер'єр, та інших видів художньої творчості був дуже важливим для стилю модерн.

Принцип поділу на «головні» і «другорядні» види мистецтва був офіційно засуджений ще в кінці XIX ст. у Франції, де знайшов своє втілення принцип «єдності всіх мистецтв», який став основоположним для стилю модерн, у зв'язку з чим, починаючи з 1891 року, декоративно-прикладні твори, навіть промислові зразки, брали участь у щорічному, відомому в усій Європі Салоні Національного товариства красних мистецтв нарівні з оригінальними творами живопису та скульптури<sup>19</sup>.

Декоративно-ужиткова традиція була важливим складником творчого потенціалу стилю модерн, а її лівова частка належала «Групі мистецтва вогню» («Groupe des arts du feu») – художньому склу і кераміці, як їх називали французи (термін «мистецтво вогню» поширився саме у Франції на зламі століть)<sup>20</sup>.

Скло, як архітектонічний вияв прозорості і невагомості, багато в чому визначало обличчя ужиткового мистецтва модерну. Веселкова гра барв і флореально-ніжні образи знаходили найбільш адекватне та елегантне втілення в композиціях зі скла.

І саме за доби модерну, який мав принципову настанову на трансформаційно-конструктивні засади, почали створюватися раритети, в яких стиралися межі між скульптурою й утилітарним предметом, пластикою і ужитковим мистецтвом, при цьому предмет ставав лише засобом вираження символічного змісту.

Слід зазначити, що така тенденція є дуже поширеною на зламі XX–XXI ст. як в українському, так і в європейському художньому склі взагалі. Побіжно зауважимо, що останній – VIII Міжнародний фестиваль гутного скла у Львові, організований Національною львівською академією мистецтв і компанії «Галицьке скло», який у жовтні 2010 року зібрав 30 учасників із 23 країн Європи, Америки, Австралії, переконливо підтвердив цю тенденцію.

Щодо кераміки доби модерну, то її найважливішою особливістю була пильна увага до матеріалу, його природних властивостей, технічних експериментів – принципи, які завжди вважалися пріоритетними і для таких українських майстрів «мистецтва вогню», як Т. Обмінський, Є. Нагірний, Є. Червінський, О. Лушпинський, Л. Левинський: усі вони були випускниками Львівської політехнічної школи, яка відіграла знаменну роль у розвитку промислової кераміки Галичини<sup>21</sup>.

Кінець XIX – початок XX ст. в Західній Європі визначається спалахом захоплення професійних художників мистецтвом промислової кераміки, центри якої виникають у Франції, Англії, Австрії. Проблема творення «нового мистецтва» початку XX ст. – стилю модерн не оминула і гончарні промисли та керамічні школи як Західної, так і Східної України. Всеохоплююче поширення українських народних традицій і їх вплив на професійне мистецтво виявлялися у пошуках «українського», «галицького», «полтавського» стилів на основі традиційних виражальних художніх засобів того чи іншого регіону<sup>22</sup>.

Сецесійна кераміка Галичини, а також гончарні вироби села Опішного, провідного гончарного осередку Полтавщини, здобули світову славу на Всесвітній виставці в Парижі 1900 (діяльність Коломийської гончарної школи оцінили найвищою нагородою – золотою медаллю і почесним дипломом) і на Виставці моди у Відні 1904, після чого українська кераміка набула широкої популярності і в Західній Європі<sup>23</sup>.

Стиль модерн в Україні формувався таким чином, що паралельно відбувалося отожднення стилю української сецесії, модерну з українським національним стилем<sup>24</sup>.

Кераміка нерідко служила ефективним засобом індивідуалізації сецесійних громадських та житлових споруд<sup>25</sup>. На початку ХХ ст. і в Галичині, і в Східній Україні застосування кераміки в архітектурному декорі набуває масового характеру. Основною темою декоративного оздоблення архітектурних споруд виступають керамічні композиції у вигляді фризів та прямокутних панно під віконними проїмами, де за декоративну основу взято елементи народних українських орнаментів – ромби, хрести, стилізовані колосся пшениці, соняшники, мотиви вишиванок<sup>26</sup>.

Яскравим прикладом реалізації системи синтезу мистецтв у стилі українського модерну став будинок Полтавського губернського земства, споруджений у 1903–1907 роках за проектом Василя Кричевського, який запросив до співпраці викладача Миргородської керамічної художньо-промислової школи ім. М. В. Гоголя Опанаса Сластьона та опішнянських гончарів Івана Гладиревського і Федіра Чирвенка. Цей авторський колектив керувався ідеєю створення нового напрямку в кераміці на засадах народних традицій і принципах модерну, що особливо виявилось в захопленні стилізаторством орнаментики, запозиченої з народної вишивки, килимів, писанок<sup>27</sup>.

Для всіх «майстрів вогню» модерну характерна пильна увага до творів японської кераміки. Велике враження справили японські посудини, демонстровані на Всесвітній виставці 1887 року. Тонкий шар глазури і лаконізм кулястих форм японської кераміки позначилися на творчості європейських художників «мистецтва вогню».

Львівські сецесійні лампи зі стилізацією японської поливи, вази, кахлі, облицювальні плитки за ескізами Ю. Захаревича, що були виконані на Дослідній керамічній станції, як і вироби фабрики І. Левинського – посуд, свічники, кахлі, облицювальні плитки та ін. цілком вписуються, подібно творам майстрів школи Нансі у Франції, у загальноєвропейський потік аналогічної кераміки «ар-нуво», хоча й мають явні ознаки орієнтації на місцеву народну спадщину<sup>28</sup>.

Захоплення мистецтвом народів Сходу, зокрема Японії та Китаю, було характерним явищем для художньо-естетичного руху початку ХХ ст. У східному мистецтві керамістів приваблювали насамперед простота, чисті лінії, звернення до лаконічних природних форм<sup>29</sup>.

Той самий вплив ми відчуваємо у другій половині ХХ ст. в численних керамічних вазах, які вийшли із Софійської гончарні Академії архітектури України в Києві, яка 1963 року дістала назву Лабораторії художньої кераміки Київського зонального науково-дослідного Інституту експериментального проектування (Київ ЗНДІЕП), очолюваної з 1946 року видатним українським художником-технологом Ніною Федоровою.

Наново відкрита європейцями краса японської і китайської глазури на початку ХХ ст. стимулювала технологів-хіміків середини ХХ ст. до розкриття таємниці виготовлення фарб. У Софійській гончарні технологом-художником Ніною Федоровою було створено численні фарби і глазури, що відіграло значну роль у розвитку нового типу декору сучасної кераміки України. Саме їй належить заслуга у проведенні унікальних дослідів у майстерні, розташованій на території Софійського собору в Києві. Цікавим здобутком було винайдення і провадження нею полив та фарб, які після випалення давали специфічні ефекти, властиві китайській і японській кераміці, але при цьому мали виразне національно-романтичне забарвлення «українського стилю». Федорова вперше створила і застосувала глазури та емалі відновлювального вогню, розробила кристалічні, матові декоративні покриття для майоліки, відродила рецептуру глазури «бичача кров», віднайдену давньокитайськими майстрами на основі поєднання міді та срібла, яка стала візитівкою керамістів Київ ЗНДІЕП<sup>30</sup>.

У другій половині ХХ ст. сформувалися спільні, притаманні продукції всієї лабораторії ознаки: в інтерпретації пластичного вирішення характерних народних гончарних форм, у стилізації та узагальненості рослинного орнаменту, у вишуканості кольорової гами перламутрово-червоних, -блакитних, -зелених відтінків, у принциповій зорієнтованості на українське народне мистецтво, що дають змогу й сьогодні безпомилково вирізняти вироби Софійської гончарні, переважна більшість яких збереглася у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва в Києві.

Художники Софійської гончарні, а пізніше – відділу монументально-декоративного мистецтва Київ ЗНДІП, вдихнули нове життя і в консервативні форми керамічної плитки, створюючи великомасштабні монументальні панно в техніці розпису глазурями й емалями – те, що за доби модерну зробили майстри архітектурного бюро І. Левинського у Львові в своїх поліхромних керамічних облицюваннях фасадів – в розписних майолікових панно і декоративних вставках. Згадаємо в цьому контексті відомих київських художників Оксану Грудзинську, Галину Шарай, Людмилу Мешкову, Валентину Саніну, Галину Рюміну та ін.

З висоти ХХІ ст. особливо відчуваєш, наскільки сильним залишається вплив європейського модерну на українське мистецтво. Близькість мистецтва модерну вітчизняному художникові легко пояснюється менталітетом українця, який у всі віки гостро і захоплено сприймав красу природи. А скло і кераміка модерну неодмінно натхненні природою. «Природа, – стверджував Гектор Гімар, – це найвеличніший архітектор, але вона не виробляє нічого паралельного і симетричного»<sup>31</sup>. Що об'єднує майстрів модерну із сучасними авторами – це контакт із природою (те, що є дуже близьким українським художникам прикладного мистецтва другої половини ХХ ст.), особливе розуміння мистецтва як живодайної сили природи, любов до рідної флори й фауни. У рясноті квіткових мотивів – маків, орхідей, гортензій, жоржин, кал, гліциній, магнолій та інших квітів вбачаємо прагнення здобути «втрачений рай».

Як у другій половині ХХ ст., так і в першому десятиріччі ХХІ ст., природа продовжує надихати українських майстрів, пропонуючи їм своєрідну «сировину» – основу для образів. Однак значущий для художника об'єкт природи гранично трансформується його талантом, вилучається із власних елементарних зв'язків і занурюється в новий контекст переплетення форми й образу. Поетично-витончене сприйняття природних мотивів, близьке флоральному стилю, виявилось далеко не чужим таким видатним майстрам, які уславили Київський завод художнього скла, як А. Балабін, Л. Мітяєва, О. Гушин, А. Зельдич, І. Зарицький, І. Аполлонов, С. Голембовська, О. Сміян, С. Кадочников, В. Дудін, В. Затинайко. Воно знайшло відображення в їхніх численних творах, що колись прикрашали Музей скла КЗХС, зруйнований тодішньою владою наприкінці 1990-х років, як і сам завод<sup>32</sup>.

Чимало рис модерну, розглядуваного як декоративно-рослинна форма, втілено в роботах цих київських склярів. У 1970–1980-х роках художники київської школи художнього скла, які, за великим рахунком, були справжніми романтиками, як і всі майстри модерну, тонко, з глибокою національною своєрідністю сприйняли надісланій у майбутнє майстрами флорального стилю імпульс художнього перетворення рослинного світу, реалізуючи на новому етапі часу і в нових формах їхні ідеї загальної гармонії й краси.

Елегантністю і фантазією, музикальністю і поетичністю, що були властиві склу арнуво французького взірця, муранському склу з його високим декоративним і технічним рівнем, вирізнялися і створені в другій половині ХХ ст. шедеври гутного скла майстрів Львова – М. Павловського, З. Масляк, В. Гінзбурга.

У 1990-х – 2000-х роках на творчості провідних львівських митців художнього скла А. Бокотєя, Ф. Черняка, А. Петровського, А. Курила, Р. Дмитрика, О. Принади, О. Шевченка, І. Мацієвського та ін. позначився новий виток тріади, проголошеної стилем модерн, – «емансипація, реформа, інновація».

Кожен із цих митців дуже індивідуально, у своєму авторському стилі вирішує завдання, поставлене свого часу видатними постатями епохи модерну – Галле, Тиффані, Лаліком, яке полягало в тому, щоб постійно занурюватися в нескінченне багатоманіття форм і барв, втілених у неповторних пластичних образах.

Відкриття у склі майстрів модерну – художні і технологічні – безперечно позначилися на роботах українців. Багато українських художників другої половини ХХ ст. використовували різні техніки обробки скла Е. Галле, ідейного керівника «Ecole de Nancy» і «Товариства декоративного мистецтва Лотарингії», який здійснив своєрідну революцію в ужитковому мистецтві Франції. Основи його стилю слід шукати в японському мистецтві. Однак у жодному разі не можна вважати, що він копіював чужі зразки – так само, говорячи про вплив модерну на сучасних художників, ми виклю-

чаємо можливість копіювання і повторів. Складно знайти щось більш не схоже на японське мистецтво, ніж твори Галле, так само, як на шедеври француза Галле – у виробках українських майстрів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Подібно до того, як Галле, який інтерпретував саме розуміння стилю японських художників, керуючись власним смаком і майстерністю, так і українці ставляться до стилю «модерн» як до джерела натхнення для своїх інспірацій, ремінісценцій, імпровізацій.

Масове виготовлення високоякісних предметів зі скла на початку ХХ ст. налагодила склярська мануфактура Нансі – підприємство братів Дом. Успіху сприяло те, що на підприємстві працювали професійні склярі й художники. Завдяки великому потенціалу майстрів фірма не припинила існування після смерті засновників, і досі – у 2000-х роках – виготовляє чудові вироби зі скла у стилі ар-деко<sup>33</sup>.

На цьому ж розумному принципі спільної праці майстра і художника ґрунтувалася діяльність Київського заводу художнього скла, Львівської скульптурно-керамічної фабрики, склярсько-виробничого об'єднання «Райдуга» у Львові, що славилися своїми виробами зі скла у всій Європі, – підприємства, які на зламі тисячоліть в часи розквіту українського художнього скла були по-варварському зруйновані.

На межі ХХ–ХХІ ст. в Україні збереглася популярність і найвидатнішого художника скла доби модерну, відомого, поряд з Емілем Галле, – Луїса Комфорта Тиффані. Його видувне скло, назване ним як «таке, що полум'яніє», нагадує розпис завдяки порошок з звичайного або коштовного металу, який наносився на скло густим шаром, створюючи ефект горіння кольору. Видувні посудини Тиффані відтворювали світ рослин у всьому його розмаїтті. Гармонійне поєднання якості та екстравагантності, краси матеріалу і вигадливості вирізняли всі творіння Тиффані – його лампи, вази, вітражі, намиста.

Зазначимо, що львівські художники по склу початку ХХІ ст., а саме члени Львівської професійної асоціації вітражистів «Вікно» О. Янковський, О. Шевченко, А. Курило, І. Тарнавський, І. Гах та ін., активно користуються ефектною технікою Тиффані у своїх вітражах і в пластиці.

Досить значним, хоча, безсумнівно, опосередкованим, є вплив славетного Рене Лаліка на українських майстрів кришталю і гути, які творили на Київському заводі художнього скла – Івана Зарицького, Олега Гушина, Світлану Голембовську, Стаса Кадочникова; львів'ян Романа Дмитрика, Андрія Петровського. Водночас їхні твори у матованому кристалі не можна назвати ні наслідувальними, ні запозиченими, а лише інспірованими великим Лаліком, де головним є не стільки художньо-стилістична подібність, скільки відповідність Духові майстра «прекрасної епохи» (фр. «Belle époque»).

Глибинне вивчення історії мистецтва зламу ХІХ–ХХ ст. дає змогу провести певні паралелі. Це, наприклад, готовність художників, дизайнерів, архітекторів, декораторів доби модерну і така сама здатність майстрів «мистецтва вогню» кінця ХХ – початку ХХІ ст. до сміливого прийняття нетривіальних форм і мотивів, що випереджають розуміння сучасників. І в тих і в тих бачимо схоже прагнення до єднання з природою, зумовлене тугою за новою духовністю, яка могла б протистояти загрозливому індустріальному суспільству, що є чужим всьому живому.

На нашу думку, доба модерну з її змішанням епох і культур, декадансу й інтелекту, певною мірою перегукується з мікшованим і суперечливим в естетично-культурному відношенні мистецтвом на зламі ХХ–ХХІ ст. Однак наш апокаліптичний час, що видається нам набагато більш хворобливим і занепадницьким, програє «fin de siècle», який і зараз сприймається як «belle époque» за багатьма параметрами. Хоча б тому, що збудником стилю модерн була краса, яка перетворювалася у всезагальну, глобальну категорію, у предмет обожнювання: культ краси був релігією «fin de siècle», а художник – творець краси сприймався як виразник головних устремлінь свого часу<sup>34</sup>.

Тому такою відчутною сьогодні є ностальгія за «прекрасною епохою» модерну.

Однак попри всі проблеми – як в українській культурі, так і в суспільстві в цілому, сьогодні «мистецтво вогню» – українські кераміка й скло з притаманними їм найкращими якостями як народного, так і професійного мистецтва минулих епох, зокрема й доби мо-

дерну, можна позиціонувати як вдалий сплав традиційних і новачійних ідей, абсолютно адаптований до сучасного європейського художнього процесу, і саме це мистецтво гідне презентувати Україну на всіх світових рівнях, у чому авторіві пошастило перекопатися у Франції, в Німеччині та США<sup>35</sup>.

- <sup>1</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. – Л. : Центр Європи, 2005. – С. 10–11.
- <sup>2</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. – М. : Искусство, 1989. – С. 15.
- <sup>3</sup> Там само. – С. 7.
- <sup>4</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь. – С.Пб. : Кольна, 1995. – Т. 1. – С. 332–334.
- <sup>5</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – KONEMANN, 2004. – С. 7.
- <sup>6</sup> Там само – С. 7.
- <sup>7</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн... – С. 75.
- <sup>8</sup> Там само – С. 86, 99.
- <sup>9</sup> Власов В. Г. Стили в искусстве... – С. 336.
- <sup>10</sup> Терминологический словарь «Аполлон». – М. : Эллис-лак, 1997. – С. 709–710.
- <sup>11</sup> Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. – С.Пб. : Азбука классика, 2008. – Т. 8. – С. 740–741.
- <sup>12</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн... – С. 82.
- <sup>13</sup> Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. – С.Пб. : Лига, 2001. – Т. 4. – С. 568.
- <sup>14</sup> Турчин В. Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // Вестник Московского университета. – 1977. – № 6. – С. 70.
- <sup>15</sup> Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. – С.Пб. : Стройиздат, Санкт-Петербургское отд-ние, 1992. – С. 34–35.
- <sup>16</sup> Там само. – С. 77.
- <sup>17</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії. – С. 64.
- <sup>18</sup> Там само – С. 45.
- <sup>19</sup> Чегусова З. А. Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 80–90-х рр. ХХ століття // Міст. – К. : КОНСХУ, 2003. – С. 229.
- <sup>20</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна... – С. 97.
- <sup>21</sup> Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи. – Л. : Львівська академія мистецтв, 1994. – С. 29.
- <sup>22</sup> Там само. – С. 43–44, 77.
- <sup>23</sup> Там само. – С. 44–45, 80.
- <sup>24</sup> Кара-Василєва Г. В. Круглий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва (на матеріалах виставки з колекції МУНДМ). – К. : ТОВ «ХІК», 2008. – С. 11.
- <sup>25</sup> Голубець О. Декоративна кераміка фірми І. Левинського в збірках музею етнографії та художнього промислу НАН України // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. – Л., 1995. – Вип. 1. – С. 44.
- <sup>26</sup> Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом... – С. 57.
- <sup>27</sup> Романова Т. О. Круглий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва (на матеріалах виставки з колекції МУНДМ)». – К. : ТОВ «ХІК», 2008. – С. 8.
- <sup>28</sup> Бірюльов Ю. О. Мистецтво львівської сецесії... – С. 115–116.
- <sup>29</sup> Нога О., Шмагало Р. Між Сходом і Заходом... – С. 69–70.
- <sup>30</sup> Чегусова З. А. Історія діяльності та внесок у розвиток комплексного архітектурно-художнього вирішення інтер'єрів різних типів споруд України 1970–1990-х років Науково-дослідного центру монументально-декоративного мистецтва КиївЗНДІЕП // Перспективні напрямки проектування житлових та громадських будівель : зб. наук. праць КиївЗНДІЕП. – К., 2003. – С. 208–216.
- <sup>31</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна... – С. 76.
- <sup>32</sup> Низький уклін покійному народному художнику України Іванові Васильовичу Зарицькому і заслуженому художнику України В'ячеславу Дудіну за те, що, завдячуючи їхнім зусиллям, колекцію музею скла КЗХС, хоча й в «усіченому» вигляді, було передано Національному музею історії України.
- <sup>33</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна... – С. 121–123.
- <sup>34</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн... – С. 33.
- <sup>35</sup> Ідеться про виставкові артпроекти, у яких авторка брала участь як куратор у 2000-х роках, а саме: арт-проект «Сучасне професійне декоративне мистецтво України» з нагоди п'ятидесятирічного ювілею членства України в ЮНЕСКО (штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж, Франція, 2004), артпроект України в рамках ІV міжнародного фестивалю мистецтв у Магдебурзі, Німеччина, 2004), артпроекти «Квіти України» (Інформаційно-культурний центр при Посольстві України у Франції, Париж, Франція, 2007; Український інститут Америки, Нью-Йорк, США, 2007), і «В пошуках істини» – в рамках сьомого міжнародного фестивалю «Наша Спадщина» (National Arts club, Нью-Йорк, США, 2009).

# СТИЛЬ МОДЕРН У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Ірина Чернова  
(Львів)

## МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО І ПАРАДИГМА МОДЕРНУ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА)

*У статті аналізується культурологічний аспект фортепіанного виконавства і парадигма модерну. Основний акцент зроблено на інтелектуальному виконавському типі.*

*Ключові слова: музичне виконавство, парадигма модерну, фортепіанне мистецтво, інтелектуальний виконавський тип.*

*The author studies some culturological aspects of the piano performing art through the prism of modern paradigm. A main accent is done on the intellectual performing type.*

*Keywords: musical performing art, modern paradigm, piano performance, intellectual performing type.*

Метою цієї статті є вияв домінантних рис музичного виконавства (на матеріалі фортепіанного мистецтва), актуалізованих парадигмою модерну. Тут слід відразу ж окреслити «поле» дослідження, поза яким – фортепіанна музика доби модерну (це цілком окрема проблема), так само, як і риси музичного модерну у виконавській творчості окремих музикантів-виконавців (що також заслуговує на окреме висвітлення). Зосередження пошукової уваги на професійному фортепіанному виконавстві початку ХХ ст. пояснюється тим, що в ньому найбільш яскраво виявляється мистецька специфіка музичного виконавства.

Соціокультурна ситуація на зламі ХІХ–ХХ ст. з її концепцією імморальної сваволі та есхатологічними настроями надавала добі модерну особливого психологічного забарвлення: трагічні відчуття катастрофічності буття, ностальгія за минулим і водночас витончений естетизм, гедонізм, культ краси тощо та несла в собі межеві контрасти й антитези – гостре відчуття сучасності, урбанізму і водночас неприйняття вульгарного матеріалізму, прагматизму, сірості. Очевидно, у ситуації, коли дух підприємництва проникав до різних галузей музичної культури, відбувалися суттєві зміни і в музично-виконавському мистецтві, складався, зазначає В. Єгорова, новий тип музиканта, котрий присвячував себе не музиці взагалі, натомість визначеному виду виконавського мистецтва [5, с. 324].

Важливо наголосити, що попри швидкоплинність доби модерну (від кінця 80-х років ХІХ ст. і до 1914 року [12, с. 57]), у стилі модерн склалася нова мовленнєва парадигма, яка визначила деякі суттєві шляхи розвитку ХХ ст. [13, с. 190].

Тут варто звернути увагу на те, що саме в так звані «епохи зламу», коли всередині однієї культури стикаються (а саме такою і була доба модерну) різні світоглядні й естетичні цінності, пов'язані зі зміною культурних парадигм, процеси оновлення та духовних пошуків набувають особливої ваги. До того ж, як відомо, кризовим соціокультурним ситуаціям притаманна амбівалентність, тобто вони можуть мати в підсумку як негативний, так і позитивний результат, ініціюючи та пришвидшуючи поступ, який в іншій ситуації тривав би набагато довше. У парадигмі модерну, з одного боку, фіксуються виразні ознаки декадансу, занепаду: музичне виконавство починає відставати від композиторської творчості, традиції романтичного виконавського стилю наче вичерпуються, романтичні ідеали трансформуються у псевдоромантизм, на концерт-

ній естраді панує солодкозвучний, «приємний» салонний репертуар, а блискуча віртуозність перетворюється на «декілька ремісничих прийомів». А з другого боку, процес оновлення музично-виконавського мистецтва набуває настільки всеохопного виміру, що виникають підстави говорити про народження нового стилю [9, с. 220], – авторитетно стверджує Д. Рабинович.

Внутрішня суперечливість, різноспрямованість (минуле і майбутнє) естетичних векторів модерну, дуалізм його естетичних засад проявляється в музично-виконавському мистецтві. Ідеться про стильові розгалуження, симультанне існування принаймні трьох істотно відмінних між собою стильових моделей, започаткованих ще у виконавстві ХІХ ст., як ось: а) салонне виконавство, яке поступово перетворюється на кіч; б) романтичний стиль, який на цей час досягає вершин свого розвитку як у фортепіанній творчості, так і виконавському мистецтві; в) академізм, що несе в собі небезпеку переродження в догму [6, с. 312–314].

Тим часом «вірність високим традиціям» обертається пишним буянням кічу, фортепіанне виконавство стає провінцією по відношенню до власного минулого, а салонний ман'єризм займає комфортне місце між сентиментальною «зворушливою задушевністю» і віртуозним блиском. Типовими ознаками виконавського ман'єризму, які мігрували від одного виконавця до іншого, стають «видуті» фрази та їх подрібненість, манірність агогічних «зітхань», «завмирань», темпові капризи і непослідовності, рясна педальна вуаль тощо [9, с. 200]. «Салонний стиль» позначається поверховим шиком і легковажністю. Основним методом салонного (чи «кулінарного» за М. Друскіним) виконавства стає членування музичного матеріалу на невеликі, «смачно подані», позбавлені органічного зв'язку уривки. Замість великої і неперервної лінії розвитку – «смакування» деталей, арпеджіювана розмитість вертикалі, хибна прихистість до подрібнення відтінків, до постійного заокруглення фраз, що підкреслюється як динамічним, так і ритмічним кадансуванням тощо, – зазначає М. Друскін [4].

Водночас модерний кіч перебуває зовсім поряд із елітарністю, рафінованість легко впадає у банальність, езотеричне маскується під тривіальне, а банальність популярних артистичних трюків стає елегантним пародіюванням самого себе. Власне, це дозволяє С. Рахманінову сміливо використовувати атрибути салонного дендизму і звертатися до репертуару сумнівних художніх якостей, – наголошує В. Чинаєв у концептуальній статті «Стиль модерн і піанізм Рахманінова» [15, с. 201]. Очевидно, стиль Рахманінова-піаніста, як концепційно і художньо вивершена цілісність, перебував під знаком перехідності та передбачив багато з того, що визначатиме риси виконавської культури майбутнього, а саме: волю до інтелектуального зосередження і здатність до споглядання абстрактної, артистично безкорисливої краси ідей і форм, перебування у висотах надперсональної платонічної чистоти [16].

Що ж домінує в музично-виконавському мистецтві доби модерну? Відповідь на це питання дає нова генерація музикантів-інтерпретаторів, яку репрезентують Ф. Бузоні, Л. Годовський, Ж. В'єнер, Р. Віньєс, Р. Казадесюс, С. Рахманінов, А. Шнабель та багато інших визначних артистичних особистостей, котрі з'явилися на авансцені концертного життя на зламі ХІХ–ХХ ст. Натомість важливим є усвідомлення історико-культурологічного значення їх виконавської творчості, спільною рисою якої виступають: аналітична воля, що надає музично-виконавському процесу якості об'єктивності, мислення, як рухома енергія процесу інтерпретації, вдумливий діалог з іншим творчим «я», тобто, виразні риси інтелектуального типу, для якого рушійною силою творчості є розум. Видатний музикант другої половини ХІХ ст. Г. фон Бюлов, утверджуючи у своїй виконавській творчості інтелектуальний тип, стверджував: «Розум повинен регулювати почуття. Існує величезна різниця між осмисленим та неосмисленим почуттям» [6, с. 369].

Центральною ідеєю інтелектуального виконавського типу стає піаністична мета, спрямована на максимально глибоке осягнення музикантом-виконавцем змісту виконаної музики, розкриття закладених у ній ідейних та емоційних, інтелектуальних та чуттєвих компонентів. Напружені пошуки цих прихованих за звукообразами, точніше,

утілених у них духовних начал стали найважливішим завданням у процесі інтерпретації, а сама інтерпретація набуває свого засадничого призначення – не виконання, не передача – натомість інтерпретація, трактування, тлумачення [9, с. 220].

Історичною в цьому сенсі була концертна та педагогічна діяльність Ф. Бузоні (1866–1924), котрий високо підніс фактор інтелектуалізму у піаністичній сфері, виробив свою виконавську концепцію та запропонував, як пише Д. Рабинович, своє розуміння сутності, задач фортепіанної техніки, протиставивши організуючу думку всевладності почуття [9, с. 206–207].

Для Бузоні-інтерпретатора вищим художнім принципом виконавської інтерпретації була художня цілісність, як єдність композиторської ідеї музичного твору і її реалізації виконавцем, єдність інтелектуального та чуттєвого, віртуозного та змістовного в процесі виконавського інтонування. Інтерпретуючи той чи інший твір, Бузоні виявляє неподільність у творі художньої ідеї, образу і форми. Із ретельністю, незвичною для тогочасної піаністичної практики, музикант вивчає текст і «біографію» виконуваних творів, із прецизійністю вченого-текстолога копається в рукописах і різних виданнях, порівнює редакції, зіставляє варіанти, допоки не зробить свого вибору [7, с. 63–64].

Прикметно, що кардинальні зміни в піаністичному мистецтві торкалися не лише основних проблем піаністичної естетики, але й принципів формування репертуару, критерії якого почали диктуватися головним завданням пізнання, осягнення музики. Зникнення з репертуару салонних дрібничок на кшталт п'єс Мошковського, Падеревського чи Годара на зламі століть стало одним із проявів нової епохи в піаністичному мистецтві епохи С. Рахманінова, Ф. Бузоні, А. Корто, А. Рубінштейна, В. Гізекінга [9, с. 70], – зауважує Д. Рабинович. Дедалі більшої ваги набувають для концертантів ті твори, що як предмет утілення мають у собі не лише знайоме, уже пізнане, а радше зацікавлюють новим, вимагаючи когнітивних зусиль, які поєднують почуття і розум-інтелект.

У 1890 році дебютував визначний австрійський піаніст Артур Шнабель (1882–1951) – музикант яскравого інтелектуального складу, гра якого вирізнялася особливим духовним тонусом інтерпретації. Сила Шнабеля, зауважує Д. Рабинович, полягала у масштабах і новизні його виконавської концепції, у рішучості і сміливості, з якою він, відкидаючи застаріле і віджите, стає зачинателем і натхненником ліричного інтелектуалізму [9, с. 231]. Аналізуючи природу шнабелівського інтелектуалізму, М. Смірнова стверджує, що артистизм піаніста найяскравіше виявлявся в сфері споглядання і рефлексії [14]. Споглядання (contemplation), як входження до сфери виконавської рефлексії, дає ключ до осягнення переходу від тимчасового до позачасового. Час у грі А. Шнабеля плине розмірено. Це – і не «переживання», і не «репрезентація», а радше романтичні мандри, мірна хода подорожнього. «Immer weiter» («Усе далі») – ось кредо Шнабеля, який утверджує своїм мистецтвом незворотність і несуперечливість часу, незворотність руху «звуковими шляхами». Музикант заперечує романтичну контрастність, проте з романтичною рішучістю утверджує «зв'язок усього із усім», єдність стилів та епох під знаком ліризму. Виконавська манера піаніста, камерна за своєю суттю, випромінювала радість музикування і складала враження незвично теплої товариської бесіди.

Вивищення функції ритму, який керує часом, чи викликаючи його з небуття, «заклинаючи», чи зовсім зупиняючи – одна із стрижневих ознак виконавського стилю Шнабеля. Вирішальну роль у грі піаніста відіграє експресія миті, підвищена увага до деталей, що спричинює багатоепізодність, де укрупнена деталь при текучості форми породжує розосередження кульмінацій [14]. Показово, що «шнабелівським керунком» у ХХ ст. пішло багато піаністів, зокрема К. Аррау, В. Бакгауз, В. Гізекінг, М. Грінберг, В. Кемпф, Г. Гульд та ін.

Синтез ретроспективи і новизни, як ідеома модерну [8, с.1], вказує на генетичну спорідненість останнього з великими стилями попередніх епох, зокрема бароко і романтизмом. Модерн впроваджує осмислене, принципове використання апробованих історією моделей, тобто стильову гру, сенс якої полягає не в перейманні певних естетич-

них принципів і виразових засад стилю минулих епох, радше йдеться про залучення окремих «знаків» стилю, які набувають нового сенсу. Так, увага до деталей музичного тексту, детальна проробка його артикуляційних засобів, майстерність звукового нюансування тощо, як характерна риса музики доби бароко – дістає нове життя у виконавському мистецтві доби модерну.

Саме доба модерну артикулює у виконавстві таку принципово важливу проблему, як культура звука – одну з тих, що стане центральною в музичному мистецтві ХХ ст. До чотирьох основних психофізіологічних властивостей музичного звука – висоти, тривалості, тембру, гучності – додаються ще дві – артикуляція та просторова локалізація, пов'язані зі сприймаючою свідомістю. Символічно в цьому сенсі звучать слова О. Скрябіна щодо інтерпретаторів своїх творів: «Пощо вони грають мої речі цим матеріальним, цим ліричним звуком, як Чайковського чи Рахманінова? Тут має бути мінімум матерії» [10, с. 256].

Звуковий світ модерну орієнтується на сповільнене сприйняття, неквапливе вслуховування у звукову матерію, споглядання звукотембру, перебування у звуковому просторі. «Звук еманіпується, уособлюється і стає своєрідно чуттєво відчутною матерією, у якій артикулюються її акустичні властивості. Передусім така нова “атмосферна” якість звучання досягається за рахунок розробки тембро-фонічного потенціалу гармонії, що поєднується із чітким розшаруванням фактури [13, с. 192]». Звукова хвиля (як і «Хвиля» Хокусая) – ось символ звуківідчуття, якому відповідають і голоси фактури, що рухаються в одному керунку, односпрямовано, і фігурації, що змивають межі кордонів, і динамічне нюансування: короткі злети, короткі спади, локальні кульмінації [3, с. 66].

Одухотворення звука і негативне ставлення до чуттєвої повноти, відкритого, повнозвучного тону взаємопов'язані у творчій естетиці О. Скрябіна. «Тиша є також звучанням. У тиші є звук. І пауза звучить завжди... Я думаю, що може бути навіть музичний твір, що складається із мовчання» [10, с. 188]. Аналізуючи поему «Дивність» (ор. 63) і Поєми (ор. 69), Л. Гаккель вказує на ні з чим незрівнянний звуковий образ інструмента – гостропроменистий, повітряний і проводить паралелі між Скрябіним і Веберном, прямуючи далі до сонористики «Клавіраштіюків» Штокгаузена [3, с. 76].

І ще одне важливе започаткування доби модерну – «аутентичне виконавство», яке окреслює окремий пласт музично-виконавської культури та спричинює розширення стильових параметрів музичного виконавства вже в другій половині ХХ ст. Як відомо, «першими ластівками» «історично правдивого» виконавства були англійський музикант Арнолд Долмеч, книжка якого про принципи виконання старовинної музики («The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries», 1915) заклала основи аутентичного виконавства, а також легендарна польська клавесиністка Ванда Ляндовська, без виконавської творчості якої трудно уявити повернення в живому звучанні музики Ренесансу та бароко. Очевидно, простір цієї статті унеможлиблює навіть побіжне розкриття цього визначного явища виконавського мистецтва, інспірованого добою модерну.

Таким чином, музично-виконавська творчість доби модерну – це нове явище постромантичної епохи. Парадигма модерну відкриває завісу над прихованими духовними інтенціями фортепіанного мистецтва ХХ ст., зокрема, такими, як інтелектуалізм, воля до інтелектуального зосередження, споглядання артистично безкорисливої краси, а також – нова філософія звука, культура звука, що стане однією з центральних у музично-виконавському мистецтві ХХ ст.

1. Акоюн К. З. ХХ век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений). – М.: АкадемПроект: РИК, 2005. – 336 с.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л.: Центр Європи, 2005. – 184 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века. – М.; Ленинград: Сов. композитор, 1976. – 296 с.
4. Друскин М. С. К вопросу о стилях исполнения // Советская музыка. – 1934. – № 7. – С. 63–65.

5. Егорова В. Н. Музыкальная жизнь Праги конца XIX – начала XX века // Художественные центры Австро-Венгрии. – С.Пб. : Алетейя, 2009. – С. 323–352.
6. Кашкадамова Н. Б. История фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
7. Коган Г. Ферруччо Бузони. – М. : Сов. композитор, 1971. – 232 с.
8. Мацаберидзе Н. В. Стиль модерн в музыке и специфика его преломления в творчестве белорусских композиторов 1960–1990-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Минск, 2004. – 19 с.
9. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. статьи. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып.1. – 320 с.
10. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. – М. : Муз. сектор Госиздата, 1925. – 318 с.
11. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. – М. : Искусство, 1989. – 294 с.
12. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков // Русская музыка. Рубежи истории : материалы международной научной конференции. – М. : Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. – С. 51–63.
13. Скворцова И. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX–XX веков // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – С.189–194.
14. Смирнова М. В. Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – С.Пб., 2006. – 48 с.
15. Чинаев В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 200–203.
16. Чинаев В. Вселяя ощущение космоса // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 174–178.

**Лідія Ніколаєва**  
(Львів)

## **ЕЛЕМЕНТИ СТИЛЮ МОДЕРН (СЕЦЕСІЇ) У ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПІАННИХ ДУЕТАХ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО**

*У статті розглядаються твори Н. Нижанківського для голосу і фортепіано в аспекті зв'язків з модерном (сецесією). Авторка простежує прояви цього стилю, поєднаного з національними традиціями, в естетиці, засобах виразності, особливостях фактури, композиції.*

**Ключові слова:** стиль модерн, український модерн, сецесія, західноукраїнська музика.

*The article deals with the compositions for vocal and piano by Western Ukrainian composer Nestor Nyzhankivskyj. The author observes manifestations of modern style – Art Nouveau – and national traditions on his vocal style, analyses a esthetics, expression means, figurative musical material, tendencies in musical dramaturgy and form.*

**Keywords:** Art Nouveau, Ukrainian modern, Western Ukrainian music, N. Nyzhankivskyj, chamber-vocal music, vocal-piano duet.

Серед локальних різновидів стилю модерн найвідомішою є віденська сецесія, і Львів, центр Східної Галичини, що ніколи не стояв осторонь європейських культурно-мистецьких процесів, безумовно, зазнав її впливу. Сецесія визначала насамперед архітектурне обличчя міста першого десятиріччя XX ст. Разом з тим, серед прихильників цього стилю були не лише архітектори, а й представники інших видів мистецтва та різних національностей, письменники, художники: З. Курчинський, В. Блоцький, М. Яцків, С. Твердохліб, М. Парашук, Р. Братковський, Х. Збержховський, І. Труш, А. Захарієвич, Т. Обмінський, І. Левинський, О. Новаківський, О. Кульчицька та ін.

У музиці, через особливості «матеріалу» цього виду мистецтва, зв'язки зі стилем виявляються більш опосередковано, проте, як зазначалося, дослідники активно розробляють цю проблематику на матеріалі музичної творчості та виконавства.

В українській музикознавчій думці пріоритет щодо ґрунтовного вивчення українського модерну (сецесії) належить Л. Кияновській [6]. Ця проблематика перебуває також у колі наукових зацікавлень О. Козаренка [7], а також Н. Кашкадамової, яка про-

ектує ідеї стилю модерн на питання інтерпретології. Можна також згадати публікації М. Каралюс «Музичний модерн як останній відблиск романтизму» [5] та І. Вавренчук «Рецепція сецесії в сучасному українському музикознавстві» [4]. На думку більшості дослідників, найвиразніше сецесійні риси виявляються у фортепіанній та вокальній творчості В. Барвінського та Н. Нижанківського, опосередковано і спорадично – у С. Людкевича і М. Колесси.

Спробуємо, ґрунтуючись на працях вищезгаданих дослідників, спроектувати їхні ідеї на камерно-вокальну творчість Н. Нижанківського, у якого елементи української сецесії, на наш погляд, виявляються чи не найяскравіше. У цьому повністю солідаризуємося з М. Ярком, яка називає цього композитора «адептом модерну» [8, с. 4].

Індивідуально-стильове обличчя композитора, яке виявляється і в його камерно-вокальних композиціях, сформувалося в річищі різних традицій і тенденцій. Безумовно, базувався він передусім на національній традиції – М. Лисенка та композиторів галицької школи, одним із представників якої був і його батько, композитор Остап Нижанківський. На спільні риси у творчості батька й сина, зокрема у вокальній творчості, звертає увагу Ю. Булка [3, с. 3]. Ознаки цього складника індивідуального стилю Н. Нижанківського дуже виразно виявляються у солоспіві «Не співай по весні» (сл. І. Манжури), особливо ж у першій частині (пісенний тип мелодики, наближений до солоспівів його галицьких попередників, типові інтонаційні та фактурні формули тощо). І згодом українська національна основа домінуватиме в усіх його вокальних творах, проступаючи крізь нашарування інших стильових елементів.

У процесі формування стиль його камерно-вокального письма зазнав істотного впливу композиторів Й. Маркса, у якого молодий український музикант навчався у Відні, та В. Новака, вчителя Н. Нижанківського у Празі. Результатом спілкування з першим став романс «Жита» (1922 р.), написаний у традиціях пізньоромантичного мистецтва (дослідники вважають, що тут виявляється близькість до традицій музики Г. Вольфа, яку Н. Нижанківський перейняв через Й. Маркса [2]). Щодо В. Новака, то він є одним з найяскравіших представників чеського різновиду модерну (чеської сецесії), і в такому аспекті його творчість розглядає у своїй книзі «В. Новак і сецесіон» Ярослав Волек [9]. Цей чеський композитор, як відомо, справив істотний вплив на творчість представників «празької школи» у львівській музиці, представником якої є і Н. Нижанківський.

Проте сецесійні риси простежуються і в творах, які він написав ще до навчання за кордоном, його стиль почав формуватися в атмосфері львівської сецесії з її яскраво національним колоритом. Узагалі цей стиль, основними естетичними постулатами якого були культ краси, свобода самовираження, якнайкраще відповідав індивідуальності Н. Нижанківського. Він був, як читаємо у нарисі Ю. Булки, «великим прихильником краси в мистецтві, ... завжди прагнув до високої художності, тонкого смаку» [2, с. 27].

Одним зі стилевизначальних засобів модерну в музичній матерії стає фактура. Декоративний характер естетики модерну втілюється в музиці Н. Нижанківського у «пишноті» викладу, великій кількості орнаментики, яка оздоблює музичну тканину. Одна з провідних ідей стилю – декоративність, орнаментальність, переходить у представників модерну з фону в «центр художньої уваги» (О. Лосев). Ця риса виявляється практично в усіх вокальних творах Н. Нижанківського. Інструментальна партія в його композиціях для голосу з фортепіано є надзвичайно розвиненою, нерідко – домінуючою, витонченість ліній вокальної партії поєднується з щільністю, оркестральністю фактури.

Підкреслимо дуже суттєвий момент: у сучасників Н. Нижанківського – В. Барвінського та С. Людкевича музичний матеріал, зосереджений в інструментальній партії, виконує зовсім іншу функцію. У них фортепіанна партія, «реагуючи» на слово, часто позначена рисами звукообразності, ілюстративності, є носієм асоціативної образності. Достатньо згадати «За байраком байрак» С. Людкевича, де фігурації інструментальної партії «змальовують» плескіт хвиль, пориви вранішнього вітерцю, композитор застосовує звуконаслідувальні прийоми, імітуючи спів півня, гуркіт землі та ін.

У вокально-фортепіанній поемі В. Барвінського «Спи, дитинко моя» цілий фортепіанний сольний епізод, що звучить після слів «іди ти в гай», відтворює пташиний гомін. Різноманітні фігурації, прикраси, фонічні ефекти у цих композиторів виконують семантичну функцію. У Н. Нижанківського всі типи фігурацій – форшлаги-сплески, різного виду орнаментика, «каскади» октав – не мають семантичного навантаження, виконуючи виключно декоративно-оздоблювальну функцію. Ілюстративно-картинний музичний тематизм для нього не характерний. Усі музичні побудови фонового типу – самодостатній декор, який прикрашає, розцвічує, збагачує музичну тканину.

Багатство орнаментики – типово сецесійні вишукані пасажі-арабески, багатозвучні мелізми (гамоподібні – діатонічні та хроматизовані, «арфоподібні»), групето, віртуозні пасажі, які «пролітають» по всій клавіатурі, різні фігурації, ритурнелі, каденції – визначають особливості фортепіанної партії фактури таких його композицій, як «Жита», «Прийди, прийди» на слова О. Олеся, «Снишся мені» на сл. Б. Лепкого, «Чому я пробудивсь» та «Вже осінь є» на сл. М. Семаки. Ефектний пасаж, який звучить двічі, знаходимо навіть у трагічній пісні баладного типу «Засумуй, трембіто» (сл. Р. Купчинського), хоча жанрами, які зумовлюють характер тематизму, є жалібний марш, хорал та голосіння. Цей матеріал не зумовлений змістом тексту, пасаж розмежовує частини форми та звучить у кінці твору. Такими самими віртуозно-ефектними були його блискучі сольні імпровізації та не зафіксовані акомпанементи-експромти, про які згадують сучасники композитора.

Характерною ознакою фактури камерно-вокальних творів Н. Нижанківського є також її об'ємність, просторовість, широта діапазону. В одному творі часто зіставляються дуже різні типи викладу (від оркестрово насичених звучань до прозорого лінійного двоголосся). При такій насиченості, щільності, багатоскладовості музичної тканини всі лінії чітко окреслені, рельєфно-фонові співвідношення – не між голосом та інструментом, а в самій фортепіанній фактурі – виявляються досить виразно.

Сецесійні риси виявляються також в темпо-ритмічній примхливості музичної мови, раптових динамічних контрастах, неочікуваних зіставленнях тематизму, змінах речитативних епізодів кантиленними. Естетична вишуканість поєднується з афектованістю почуттів. Це виявляється навіть у творі на канонічний текст – музичній молитві «Богородице Діво» з її раптовою неочікуваною екстатичною кульмінацією на словах «Благословенна ти в жонах».

Мелодичні лінії виразні, рельєфні, у фортепіано часто укрупнені октавними та акордовими вертикалями. В оригінальній музичній мові композитора поєдналися мелодика декламаційного (як-от *parlando ad libitum* у романсі «Чому я пробудивсь?») та аріозно-речитативного типу, романсова і пісенна кантилена, елементи думних речитатив і «заплачок», ознаки фольклорних танцювальних мелодій-співанок.

Цікавою і барвистою є гармонічна мова. У традиційні для пізніх романтиків ладотональні структури, септакордові вертикалі «вживлені» елементи народної ладовості, характерні для карпатського регіону, що дає підставу дослідникам, зокрема О. Козаренку, вважати цього композитора представником «гуцульської музичної сецесії» аналогічно до визначення цього стилю в архітектурі та інших візуальних мистецтвах [9]. Виразні низхідні звороти зі збільшеною секундою (підвищений 4-й – низький 3-й) знаходимо в таких творах, як «Снишся мені», «Засумуй, трембіто», у експресивній фортепіанній інтерлюдії солоспіву «Ти, любчику», де використано коломийкову ритмоформулу. Національні ознаки – квартові трембітні ходи – виразно виявляються у творі «Засумуй, трембіто». Тут можна згадати і про акордику кварто-квінтової будови, і варіантно-поспівковий тип розвитку тематизму, який переважає в більшості композицій та є одним з виявів орнаментальності.

Звукова просторовість, об'ємність композицій, захоплення орнаментом, його «естетизуюча» роль характеризуються типовою для сецесії чіткістю, врівноваженою асиметрією. У цьому плані показовою є будова більшості творів. Симетрична тричастинність – модель, що характерна для класичної романсової лірики, зустрічається рідко

(«Не співай по весні»). Наприклад, форма твору «Прийди, прийди» побудована на зразок двочастинних арій, де перша виконує функцію вступного речитативу: А ||: В :||. Дво-частинною є «Богородице Діво». Несиметричну тричастинну структуру композитор використовує у творі «Снишся мені»: А В ||: С :||. У тричастинній куплетно-варіантній формі з інтенсивним розвитком написана пісня-балада «Засумуй, трембіто». У всіх творах наявний чіткий структурний поділ.

Сецесійні риси виявляються і на рівні артикуляційних засобів. Для цього стилю, як відомо, характерним є культ деталей. У музиці це виявляється не лише у захопленні прикрасами, а й у великій кількості дрібних артикуляційно-динамічних позначень. У Н. Нижанківського дуже детальним є звукове нюансування, у текстах його камерно-вокальних творів знаходимо численні позначення змін динаміки – вилочки, словесні ремарки, які вказують переважно на раптові зміни динаміки та характеру музичного висловлювання. Наприклад, у творі «Чому я пробудивсь» після *morendo e perdendosi* раптово йде *con passion* (тт. 51–54, див. також тт. 7–8), у музичній молитві «Богородице Діво» (5–6 тт.) такий динамічний план: *pp cresc.* > *f pp*. Особлива деталізація характерна для пісні-балади «Засумуй, трембіто», де у вокальній партії лише одного такту спостерігаємо таку динаміку: *mf* < > *p* < *ff* > *pp ff*. Багато трапляється змін темпу, агогічних нюансів, позначок *rubato*, які надають музичній матерії пластичності; розмаїттям вирізняються і штрихи.

Елементи сецесійної стилістики простежуються і в деяких поетичних текстах, зокрема тих, автором яких є дружина композитора М. Семака (в оригіналі – німецькомовних). Типово сецесійними є такі фрази, як «мій дух дрижав у сні в розкішному терпінню», «я забув про все в розкоші болю, бо дух мій в мріях був» та ін.

Характерне для сецесії перенесення акценту з внутрішнього на зовнішнє виявляється у трактуванні деяких деталей тексту. Наприклад, у солоспіві «Ти, любчику, за горою» у фразі «як не будеш приходити, умру за тобою» на слові «умру» з'являється кокетливо-примхлива, капризна синкопа.

Таким чином, твори для голосу і фортепіано Н. Нижанківського, які фактично становлять вокально-фортепіанні дуети з домінуючим положенням інструментального складника, є яскравими репрезентантами основних типологічних рис стилю модерн, зокрема такого його національного різновиду, як «українська сецесія». Вони так само як і композиції сучасників митця – С. Людкевича, В. Барвінського та ін., свідчать про суголосність провідним тенденціям часу та вихід західноукраїнської музики перших десятиліть ХХ ст. у європейський простір.

1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Юрій Бірюльов. – Л. : Центр Європи, 2005. – 184 с.
2. Булка Ю. П. Нестор Нижанківський / Ю. Булка. – К. : Муз. Україна, 1972. – 39 с.
3. Булка Ю. П. Солоспіви Нестора Нижанківського / Ю. Булка // Нижанківський Н. Солоспіви [Ноти]. – Л. ; К. ; Нью-Йорк : Видавництво М. Коця, 1996. – С. 3–4.
4. Вавренчук І. Рецепція сецесії в сучасному українському музикознавстві [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/Spkho/2009\\_5/PDF\HO-5\\_2009\\_p-027-035\\_Vavrenchuk.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Spkho/2009_5/PDF\HO-5_2009_p-027-035_Vavrenchuk.pdf).
5. Каралюс М. Музичний модерн як останній відблиск романтизму / М. Каралюс // Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич, 1998. – С. 127–133.
6. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини ХХ сторіччя // *Musica Galicijana*. – Жешув, 1999. – Т. 3. – С. 225–237.
7. Козаренко О. В. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик / Олександр Козаренко // Музична україністика: сучасний вимір : зб. статей на пошану А. Терещенко / Ред.-упоряд. М. Ржевська. – К. ; Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 146–152.
8. Ярмо М. Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського [Електронний ресурс] / Марія Ярмо // Літ. ярмарок. – Режим доступу : [www/lit-jarmarok.in.ua/index2.php?option=](http://www/lit-jarmarok.in.ua/index2.php?option=)
9. Volek Y. Vítězslav Novák und der Jugendstil / Volek Yaroslav // Vítězslav Novák – Mitbegründer der tschechischen Musik des 20 Jahrhunderts. – Brno, 1989. – S. 106–117.

Марія Каралюс  
(Дрогобич)

## СЕЦЕСІЙНІ МОТИВИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО ТА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

*У камерно-вокальній творчості В. Барвінського найпоказовішими з погляду наявності сецесійних мотивів є твори зрілого періоду творчості (1918–1923): «Сонет», «Пісня пісень», «Щаслива будь», «Колисанка» та «Псалом Давида». Камерно-вокальна спадщина Н. Нижанківського нечисленна за своїм обсягом, але надзвичайно симптоматична в руслі модерних ідей: вишуканий естетизм авторських поетичних уподобань спричинив звернення композитора до текстів його сучасників О. Олеся, Б. Ленкого, М. Семаки, У. Кравченко. Мотиви ностальгії, сну, патетика, драматичність притаманні яскраво-суб'єктивному, максимально емоційному стилю авторського висловлювання.*

**Ключові слова:** сецесія (стиль модерн), солоспів, поліфонізація, ритмічна орнаментальність, психологізм, патетика, драматизм.

*In chamber-vocal works by Vasily Barvinskyi a most model from point of presence of Art Nouveau reasons are works of mature period of composer's creation (1918-1923): «Sonnet», «Song of songs», «Happy be», «Lullaby» and «Psalm of David». The chamber-vocal works by Ukrainian composer Nestor Nizhankivskogo is not numerous after the volume, but extraordinarily symptomatic in the river-bed of Modern-style ideas: refined aesthetism of author poetic tastes led composer's treatment to the texts by his contemporaries Olexander Oles, Bogdan Lepkyi, Melanie Semaka, Uliana Kravchenko. Motives of nostalgia, a dream, a pathos, the drama inherent in bright subjective, emotional style of author statements.*

**Keywords:** Art Nouveau (Modern-style), romance, polifonisation, rhythmic ornamentation, psychology, pathos, drama.

Стиль модерн – одне з яскравих художніх явищ початку ХХ століття – був надзвичайно поширеним в українській культурі, він формувався в архітектурних ансамблях, на живописних полотнах, у графічному оформленні численних журналів, у рекламі. Вплив цього стилю позначився досить яскраво та оригінально і на музиці цього періоду: творчість Н. Нижанківського, Б. Яновського, деякі твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, Я. Степового та ін. відчутно забарвлена стильовими рисами сецесії. Виразовий арсенал музики в стилі модерн вирізняється колоритністю гармонії, багатим «декором» фактури за рахунок її активної поліфонізації, плинністю, безперервністю форми поряд з тенденцією до мініатюри, до «мозаїчного» типу формотворення, любов'ю до мотивів-символів. Музичний сюжет, тематика, образність часто не виходять за межі любовної лірики, але спектр її втілень надзвичайно широкий і сміливий – від елегійної споглядальності до любовно-го екстазу.

Понадсторічна дистанція надає стилю модерн усе виразніших рис, і найновіші теоретичні дослідження сміливо висувують гіпотезу про модерн як історичний стиль з тенденцією до епохальності. До таких праць належить монографія Д. Сараб'янова [11], яка є актуальним, методологічно засадничим підґрунтям у вивченні особливостей стилю модерн у різних видах мистецтва. Серед музикознавчих досліджень, у яких так чи інакше простежується увага до проблематики модерну (сецесії) в українській музиці першої третини ХХ століття, слід виділити праці Л. Кияновської [6; 7], О. Козаренка [8; 9], І. Чернової [12], Н. Кашкадамової [5], М. Ржевської [10], М. Каралюс [3; 4], які вводять певні явища української музики у стильовий контекст сецесії (модерну).

Мета статті – на прикладі кількох солоспівів проаналізувати естетико-стильові риси сецесії (модерну) в камерно-вокальній творчості Василя Барвінського та Нестора Нижанківського.

Стильові тенденції модерну чи не найповніше виявилися в камерно-вокальній творчості українських композиторів першої третини ХХ століття. Цьому насамперед сприяло звернення музикантів до поезії своїх сучасників — молодомузівців Б. Лепкого, В. Пачовського, П. Карманського, «хатян» Олександра Олеся та Грицька Чупринки, а також І. Франка, М. Семаки та Р. Купчинського. Саме у їхній творчості композитори знаходили такі ідеї та образи, які вимагали для свого втілення відповідно і нових засобів музичної виразності.

Особливу увагу приділено психологічному аспекту в розкритті настроїв, що панують у кожному романсі-солоспіві. Поряд з реальними людьми героями солоспівів нерідко стають міфологічні персонажі. Розвиткові українського солоспіву початку ХХ століття сприяють і принципи міфологізації, «пересотворення» реальності та театралізації, які притаманні модерну.

Для В. Барвінського (1888–1963) сфера камерно-вокальної лірики стала своєрідною творчою лабораторією, у якій йому вдалося «знайти небанальні форми застосування українських фольклорних інтонацій і жанрових стереотипів у контексті модерної системи музично-виразових засобів» [7, с. 190]. І хоча обсяг жанру романсу у творчості композитора невеликий (усього 16 зразків), саме в ньому виявилися найхарактерніші ознаки обдарування та стилю композитора. Культ краси, властивий модерну, імponує В. Барвінському, зумовлює багату палітру ліричних відтінків та вимогливість до поетичних джерел своїх творів. Композитор звертається переважно до текстів сучасних йому українських поетів: Б. Лепкого, Грицька Чупринки, І. Франка, Лесі Українки, В. Маслова-Стокіза.

Розгорнена форма більшості солоспівів, наближення їх до поем (за С. Павлишин) зумовлені не лише прагненням В. Барвінського якомога повніше розкрити зміст поетичного тексту, а й виявом однієї з тенденцій мистецтва модерну — саморозвитку форм. Найпоказовішими щодо наявності рис стилю модерн є твори зрілого періоду творчості композитора (1918–1923): «Сонет», «Пісня пісень», «Щаслива будь», «Колисанка» та «Псалом Давида».

«Псалом Давида» (94-й), «переспіваний» П. Кулішем, свідчить про широту жанрового діапазону вокальної творчості В. Барвінського і був створений у двох варіантах — з фортепіанним і оркестровим супроводом. Образ біблійного героя Давида композитор трактує як образ месії, провісника божої кари за всі біди, що випали на долю людства під час Першої світової війни. 1918 рік — час написання солоспіву — був роком створення ЗУНР внаслідок перемоги національно-визвольного руху в Галичині. Наближення міфу до сучасності, трактовка образу Давида як національного героя свідчать про виявлення в цьому творі характерної ознаки модерну — міфотворчості.

Для втілення героїко-епічного образу царя Давида композитор обирає жанр маршу, який протягом усього твору зазнає значних метаморфоз. Характер суворого, похмурого похоронного маршу в інструментальному вступі створюється за допомогою традиційного для цього жанру комплексу музично-виразальних засобів: мінорного ладу, низького регістру, повільного темпу, пунктирного ритму, рішучої тріольної фігури в басі, «стогнучих» низхідних секундових та побудованих на тризвучі інтонацій, а також імітаційно-поліфонічної переклички хроматично «сповзаючих» мотивів. Затемненню колориту сприяють і відхилення в далекі до початкового до-мінору тональності. Натомість в останньому розділі солоспіву («Блаженний той, кого Ти, Боже, Твоїм законом наставляєш») панують зовсім інші настрої: енергійні висхідні квартові ходи, пружний пунктирний ритм та урочистий акордовий супровід створюють оптимістичний настрій життєствердної ходи переможців.

Для вокальної партії «Псалма Давида» характерний надзвичайно широкий діапазон трактування наспівного та речитативного принципів. Тональна драматургія солоспіву виявляється у протиставленні тональностей бемольної сфери та До-мажору. Цікавим є і застосування гармонічного до-мажору наприкінці твору — як згадки про переважання бемольних тональностей. У «Псалмі Давида» композитор широко використовує

ладову альтерацію та дисонуючі співзвуччя багатотерцевої структури, не порушуючи, однак, тональних рамок. Таким чином, В. Барвінський, використовуючи контрасти стереотипів похоронного та переможного маршів і тональностей бемольної сфери та До-мажору у крайніх частинах, вибудовує єдину неухильну лінію наростання, яка через подолання перешкод приводить до епічного та життєствердного фіналу. Солоспіву притаманні символічність, поемність, наскрізний розвиток, симфонізація супроводу, масштабність – риси, що в цілому є визначальними для стилістики європейської музики епохи модерну.

Романс «Щаслива будь», написаний на вірш Б. Лепкого, є яскравим зразком сецесійної любовної лірики. Для розкриття змісту поезії – томління романтичного героя у розлуці з коханою – В. Барвінський обирає улюблені прийоми оперування засобами музичної виразності, за допомогою яких він добивається відтворення найменших змін настроїв, продиктованих текстом. Так, драматургія солоспіву відбиває еволюцію психологічного стану героя від чорної меланхолії (у першому розділі) та елегійної мрійливості (у другому розділі) до майже релігійного екстазу (в останній частині). Цим зумовлена і структура музичної форми романсу – поєднання наскрізного розвитку із тричастинністю. У мелодиці твору воедино зливаються мовно-виразний речитатив і романсова наспівність. Композитор вдається до увиразнення семантики інтонацій, поширених як в українській народній, так і в професійній музиці: жалібну сентиментальність поспівки, побудованої на сполученні малої секунди та зменшеної кварта, енергію квартових затактових висхідних стрибків, пізнаваність висхідних та низхідних секст – неодмінного атрибуту романсу. Розвиток мелодичної лінії підпорядкований згадуваній вище еволюції психологічного стану героя, і в ньому надзвичайно велику роль відіграє ритм: часті зміни метра та пунктирних ритмів надають мелодії особливої схвильованості. Палітра тональностей, обраних композитором для втілення свого задуму, вражає розкішшю: чергування однойменних, паралельних, однотерцієвих тональностей протягом короткого відліку, зіставлення тональностей на віддалі секунди, терції, часті відхилення в тональності протилежного ладового нахилу створюють насичену гру світлотіні. Як і в інших романсах, композитор акцентує за допомогою дисонуючих співзвуч драматизм окремих фраз, підкреслює колористичність звучання септакордів, нонакордів та еліптичних послідовностей. Крім того, градація почуттів тривоги у дублюванні мелодії паралельними секстакордами та квартсекстакордами в інструментальному вступі, яскрава ілюстративність деяких епізодів (розливи пасажів після слів «а серце стоптане нехай біля воріт святого раю блудить» або «довгих, довгих днів розлуки»), програвш перед середньою частиною в дусі шопенівських імпровізацій, що створює елегійний настрій, та введення виразної мелодії – символу кохання – у верхньому голосі заключного розділу доповнюють стильову характеристику солоспіву.

«Пісня пісень» на слова В. Маслова-Стокіза – яскравий приклад розкриття теми кохання в царині традиційної для модерну іконографії. У поезії закохані ототожнюються із Соломоном та Суламиф'ю, про що свідчить назва гори Кармель, проте це не перешкоджає прочитувати цю вічну історію напрочуд сучасно, «тут і тепер». Перенесення міфу в сучасність є показовим для сецесійної поезії початку ХХ ст. Так, наприклад, у творчості молодомузівців ми постійно натрапляємо на міфологічних та літературних героїв і героїнь усіх часів та народів (Ероса з однойменного вірша П. Карманського зі збірки «Осінні зорі», Ладу і Марену, Каліпсо та Беатріче зі збірок відповідно «Ладі і Марені терновий огонь мій» та «Розгублені звізди» В. Пачовського). Крім того, мистецтво модерну тяжіє до виявлення людської пристрасті, відтворення проявів безпосереднього і часто неусвідомленого почуття, подекуди еротичних настроїв і мотивів. Про це свідчить надзвичайна популярність мотиву поцілунку у творах образотворчого мистецтва описуваного періоду. Ще одна прикметна риса модерну, яка полягає в особливому трактуванні часу, виразно проявилася у творах зрілого періоду творчості В. Барвінського і, зокрема, у «Пісні пісень». Як зазначає Д. Сараб'янов, у модерні «це трактування сильно відрізняється від того, що було в середині – другій половині ХІХ століття. Реалізм фіксував час у цілком

конкретному його вияві. Іноді навмисно загострювалась ця часова конкретність... Імпресіонізм немовби переймає конкретність тлумачення часу в реалізмі, але переносить акцент з конкретності дії на конкретність і короткочасність, майже миттєвість сприйняття. У модерні час розтягнутий, заповільнений, концентровано-формульний. У більшості випадків живописець, зафіксувавши момент, зупиняє час або затримує його...для того, щоб максимально виразним зробити психологічне напруження» [11, с. 265]. Розтягненість та заповільненість часу виявилися у драматургії та розвитку сюжету «Пісні пісень», а це в свою чергу зумовило вибір засобів музичної виразності. Споглядальне милування опоетизованою картиною вечірнього пейзажу, схвильоване очікування і розповідь про тривалі пошуки коханого і, нарешті, радість і захоплення від зустрічі з ним, – такими є етапи розвитку сюжету солоспіву. Зазначимо, що в сюжеті абсолютно відсутні зовнішні дії, оскільки весь розвиток дії відбувається у свідомості закоханої дівчини, і ми спостерігаємо за ним крізь призму її сприйняття. Зосередження на психологічному аспекті при розкритті образу героїні романсу зумовлює використання композитором особливого психологічного прийому, який полягає в тому, що вокальній партії «доручається» передача думок, а інструментальній – відтворення багатой палітри відчуттів закоханої дівчини. Для підсилення ефективності дії цього прийому В. Барвінський до звичайного ансамблю вокалу і фортепіано додає ще й скрипку – інструмент, який за своїм тембром ідеально збігається з високим жіночим голосом. Рівноправність вокальної та інструментальної партій, зумовлена посиленою увагою до психологічного аспекту у трактуванні образу героїні, відповідає канонам модерну щодо рівноцінності зображення і фону в образотворчому мистецтві. Цим зумовлені наскрізна побудова твору на переливах пасажів, трелей, арпеджіо, у які органічно вплітається вокальна партія, зв'язок романсового епізоду з попереднім інтонаційним розвитком та включення до нього зворушливо-мелодійних розспівів скрипки з інструментального вступу. Вокальна партія в процесі становлення образу послідовно проходить три стадії розвитку: від речитативності через романсовість до мелодичних фраз, що являють собою широкі розспіви на довго витриманих звуках. Аналогічна образна трансформація відбувається і в інструментальних партіях. Для відтворення чарівної атмосфери тихого літнього вечора композитор використовує фортепіанні арпеджіо на акордах різної структури, нерідко альтерованих, та характерну для його творчості багату палітру тональностей. У партії скрипки на цьому фоні у високому регістрі звучать трелі, що імітують пташиний спів, та надзвичайно виразні постпівки, пов'язані з образом літнього вечора, які неодноразово з'являються в музиці романсу. Кульмінація твору звучить на тлі суцільних тріольних акордів, що передають радісне хвилювання закоханих після їхньої зустрічі, а мелодія дублюється вже не тільки у скрипковій, а й у фортепіанній партії. У заключному епізоді в акомпанементі повертаються фортепіанні арпеджіо у високому регістрі. До них у коді додаються витримані септакорди на фоні басової Мі-бемоль-мажорної квінти та ніжні скрипкові двозвуччя. Останні змінюються поступово завмираючим звучанням флажолетів.

Одним з вершинних зразків модерну в українській музиці є камерно-вокальна творчість Н. Нижанківського (1893–1940), невелика за своїм обсягом, але надзвичайно симптоматична в руслі модерних ідей. Як пише дослідник творчості Н. Нижанківського Ю. Булка, «перед талановитим композитором стояло ясно усвідомлена художня мета: досягнути органічного синтезу національної і загальноєвропейської музичних традицій» [1, 3].

Насамперед звертає на себе увагу вишуканий естетизм авторських поетичних уподобань. Серед поетів, до чийх віршів звертається композитор, знаходимо імена О. Олеся, Б. Лепкого, М. Семаки, Р. Купчинського, І. Франка. Авторське висловлювання композитора завжди чітко простежується у максимальній сконцентрованості образного змісту. Композитор «витворює» свій світ з максимальною ширістю, без узагальнень і відсторонення.

Романс «Снишся мені» (1918) написаний Н. Нижанківським на слова молодомузівця Б. Лепкого. Тема сну була популярною в поезії доби модерну і, зокрема, у поетів «Мо-

лодої музи»: їх перу належать твори із красномовними назвами – «Який чудовий сон» (П. Карманський), «Я плакав уві сні» (В. Пачовський), «Сонна мрія» (О. Луцький). У вірші Б. Лепкого мрії про кохану, що приснилася уві сні, картина дощового осіннього пейзажу, спогади про весну і молодість і, нарешті, роздуми про вічний сон, яким завершується людське існування, з'являються і зникають, як у калейдоскопі. Н. Нижанківський поглиблює це враження музичними засобами, продовжуючи цю гру уяви. Наскрізню форму романсу він складає із контрастних за жанровим походженням епізодів, чутливо йдучи за текстом, унаслідок чого з'являється своєрідний мозаїчний твір.

У короткому фортепіанному вступі імпрізаційного характеру на «фоні» витриманого співзвуччя з двох квінт звучить мелодія у мелодичному мінорі з підвищеним IV ступенем, що нагадує гру народних співаків при виконанні дум чи історичних пісень. Початкова мелодична фраза «Снишся мені так живо, ясно» (наспівна декламація на фоні стриманого акордового супроводу) змінюється на словах «тії сни щось мають з сонця і весни» елегійно-романсовою мелодією, яка є разючим контрастом до неї. Новий епізод має вальсовий характер завдяки зміні розміру з 4/4 на 3/4. Мінор переходить у мажор (відбувається відхилення послідовно у Сі-бемоль-мажор з підвищеними IV та II щаблями та у Мі-бемоль-мажор). Широка хвиля пасажу у фортепіанному супроводі охоплює діапазон у 3 октави, а поліритмія і вишукані хроматизми викликають алузії з творами Ф. Шопена. Короткий чотиритактовий інструментальний програш ненадовго повертає нас до реальності, у сферу мінору, у речитативі «Встану рано, зирну в вікно – там дощ, погано». Його змінює наступний розділ солоспіву («А на душі так люблю, красно») – *dolce cantabile*, – сповнений весняних настроїв, який завдяки завершеності образу та яскравості мелодики міг би становити самостійний твір – романтичну елегію. Він виростає із ритмоінтонацій першого мажорного епізоду. Елегійність зумовлена тут широким диханням мелодії, появою гармонічного мажору і фортепіанним супроводом із м'яко синкопованим ритмом.

У ще більш розгорненому, ніж попередній, фортепіанному програші елегійні мотиви забарвлюються у трагічні тони внаслідок появи мінору та тривожного тремоло в баса. У черговому мелодекламатійному фрагменті експресія досягає своєї найвищої точки, і слова «не буде другої весни, пропала дійсність, тільки сни мені осталися» звучать як вирок. Останній розділ – розв'язка драми – повертає нас у початкову тональність (g-moll). Синтезуючи початкові інтонації солоспіву із ритмоформулою і типом мелодики широкого дихання елегійних мажорних частин, композитор досягає єдності всього твору.

Текст солоспіву «Чому я пробудивсь?» (1920–1923), створений дружиною композитора Меланією Семакою німецькою мовою (автор перекладу українською невідомий), спонукає нас проникнути у глибини людської свідомості. Світ нічних кошмарів, сповнений примарами, приворожує нас своєрідною красою, а фрази на кшталт «мій дух дрижав в розкішному терпінню» або «я забув про все в розкоші болю» нав'язують алузії до літературної творчості Л. фон Захера-Мазоха. Естетизація потворного та акцентована витонченість були притаманні багатьом творам модерністської поезії і своєю появою зобов'язана «Квітам зла» Ш. Бодлера.

Мовно-виразна речитативно-аріозна вокальна партія відтворює всі найтонші нюанси вірша. Питання «Чому я пробудився?» або «пощо ж я пробудився?», настійливо повторюючись протягом усього солоспіву (8 разів!), інтонаційно не дублюється, отримуючи щоразу новий настроєвий відтінок, переростаючи у «жест страждання»<sup>1</sup>.

Цікаву трансформацію коломийки, як правило, жартівливої за змістом, у жанр «ліричної драми» пропонує Н. Нижанківський у солоспіві «Ти, любчику, за горою» (1930) на слова У. Кравченко. Взявши за основу чотирнадцятискладову будову коломийки з цезурою після восьмого складу, та найтипівіші для неї мелодичні ходи, композитор створює геніальну стилізацію цього запального пісні-танцю. Солоспів має куплетно-варіаційну форму із надзвичайно динамічним розвитком – поступовим наростанням емоційного напруження протягом перших двох куплетів із кульмінацією та розв'язкою у третьому. Композитор максимально виявляє виразові можливості ладів, гру їх барв,

використовуючи м'яке звучання натурального мінору у фортепіанному вступі, поступово досягаючи зростання напруження внаслідок ладової альтерації протягом першого куплету (підвищення VII, VI, IV щаблів та рух басового голосу по низхідній хроматичній гамі від VI по II щабель), використовуючи ладовий контраст завдяки введенню однойменного Мі-мажору (зі зниженими спочатку II, а потім VI щаблями) та двічі гармонічного мі-мінору у другому куплеті і, нарешті, переходячи в мі-мінор (у трьох варіантах – мелодичному, гуцульському та двічі-гармонійному) і повертаючись у e-moll у третьому куплеті.

Описана вище драматургія твору особливо послідовно втілюється в ритмі солоспіву шляхом поступового згущення ритмічного малюнку аж до кульмінації (від рівномірного руху восьмими, через пожвавлення його за рахунок появи шістнадцятих у хвилеподібних пасажах супроводу, до різкої зміни метра (3/4) у мелодії на фоні пульсуючого акомпанементу) та різкого розрідження його у розв'язці. Поява синкоп підкреслює драматизм останньої фрази «Як не будеш приходити – умру за тобою». Солоспів «Ти, любчику, за горою» є довершеним зразком «гуцульської музичної сецесії» (О. Козаренко).

Солоспів «Поклін тобі» (1933), створений на слова І. Франка, – вершина любовної лірики Н. Нижанківського. Тонка градація почуттів, багата палітра емоцій (від легкого суму до спалаху пристрасті, що близький до релігійного екстазу) майстерно відтворену композитором у музиці твору. Мелодика солоспіву ввібрала в себе найвиразніші інтонації з «музичного словника» епохи і являє собою органічне поєднання наспівного речитативу, побутового (часом навіть «жорстокого») романсу та оперної арії. Вона не скута рамками метра внаслідок своєї імпровізаційності і характеру широкого висловлювання.

Надзвичайно важливою в цьому творі є роль фортепіанного супроводу, який має імпровізаційно-салонний характер. Ці якості особливо яскраво виявляються в розгорненому вступі та програвші між розділами солоспіву (т.т. 35–43). Види фактури постійно змінюються відповідно до змін у мелодичці.

Сфера духовної музики не могла залишитися без уваги Н. Нижанківського. Обравши для своїх творів найголовніші молитви християнського світу – «Отче наш» та «Богородице Діво» – композитор звертається до найінтимнішого жанру – солоспіву, придатного для виконання в колі найближчих людей. Як майстер психологічної характеристики, він ставить перед собою завдання відтворити в музиці стан глибокої медитації, найменші зміни настроїв людини в процесі молитовного зосередження. Саме тому обидва твори мають благородну мелодіку романтичного типу, надзвичайно вишукану хоральну гармонію та позбавлену слідів будь-якої надмірності фактуру фортепіанного супроводу.

Риси модерну в солоспівах-молитвах виявляються у творчому поєднанні традицій західноєвропейської та слов'янської церковної та паралітургічної музики. Обравши жанр солоспіву для молитви, Н. Нижанківський відмовляється від традиційного для галицької музики хорового трактування жанру. В цих творах композитор наближає «іконографію» української музичної сецесії до характерного кола ідей живописного модерну, до проблем неовізантивізму, стилізації, які були притаманні церковним творам художників М. Сосенка, П. Холодного, М. Осінчука та ін.

Камерно-вокальна творчість В. Барвінського та Н. Нижанківського є однією з вершин українського модерну та прикладом органічного поєднання романтичних традицій із сучасними тенденціями мистецтва. Для їхніх солоспівів характерні сецесійна вишуканість, творче втілення неофольклористичних ідей та колористичне трактування гармонії. Цікаво, що внаслідок впливу стилю модерн солоспів віддаляється від жанрового стереотипу, що сформувався протягом ХІХ століття, і стає надзвичайно різноманітним. Це пояснюється і різнохарактерністю поетичних джерел, які лягли в основу солоспівів, і індивідуальними особливостями композиторських почерків. Єдине, що залишається незмінним, це вірність ліричній тематиці та розширення її діапазону. Особлива увага приділяється психологічному аспекту при розкритті настроїв, що панують у кожному романсі. Часто спостерігається навмисне декорування, естетизація образів, що було властиве для декадентської чуттєвості взагалі.

<sup>1</sup> «Жести страждання, психологічного надриву, нерозділеного кохання, агресивності стають моделями, символами рафінованої душі диференційованого суб'єкта fin de siècle» [2, С. 115].

1. Булка Ю. Солоспіви Нестора Нижанківського / Юрій Булка // Нестор Нижанківський. Солоспіви / упоряд. М. Скорик. – Л.; К.; Нью-Йорк : Видавництво М. Коця, 1996. – С. 3–4.
2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Л. : Літопис, 1997. – 297 с.
3. Каралюс М. Деякі риси стилю модерн в українській музиці (кінець XIX – початок XX століття) / Марія Каралюс // Діалог культур : зб. наук. праць. – Л. : Каменяр, 1998. – Вип. 3. – С. 388–394.
4. Каралюс М. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві / Марія Каралюс // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно. – К., 2010. – Чис. 3 (31). – С. 64–69.
5. Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові : статті. Рецензії. Матеріали / Наталія Кашкадамова. – Т. : СМП «Астон», 2001. – 400 с.
6. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини XX сторіччя / Любов Кияновська // «Musica Galiciana» : матеріали III наук. конф. – Rzeszow, 1999. – С. 225–237.
7. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Любов Кияновська. – Т. : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Л. : Видавництво НТШ, 2000. – 284 с.
9. Козаренко О. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик / Олександр Козаренко // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану д-ра мистецтвознавства, проф., чл.-кор. Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упоряд. М. Ржевська. – К., Івано-Франківськ : Видавець І. Я. Третяк, 2008. – Вип. 2. – С. 146–152.
10. Ржевська М. Стильові пошуки в українській музиці 20-х років: авангард чи модерн? / Майя Ржевська // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2001. – С. 110–122.
11. Сараб'янов Д. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д. Сараб'янов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
12. Чернова І. Модерн крізь призму музичного виконавства / Ірина Чернова // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану музикознавця, д-ра мистецтвознавства, проф. Марії Петрівни Загайкевич / ред.-упоряд. А. К. Терещенко. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 4. – С. 47–52.

**Марина Долгіх  
(Кіровоград)**

## **ВОКАЛЬНА ШКОЛА ЄЛИСАВЕТГРАДЩИНИ (1900–1930): ІСТОРІЯ В ДОКУМЕНТАХ**

*Стаття розкриває особливості формування вокального виконавства Єлисаветграда-Зінов'ївська на прикладі викладацької практики А. М. Купетіна, Ф. П. Левицького, І. А. Долинова. Завдяки архівним документам, що вводяться до наукового обігу вперше, демонструється панорама вокальної практики міста в 1920-х роках (проект спеціалізованої вокальної студії ім. проф. Моретті, 1927 р.) та приділяється увага життєпису засновниці регіональної вокальної школи – педагога та співачки Л. Я. Кирєєвої (1882–1971).*

**Ключові слова:** вокальне виконавство, вокальна школа, музичне краєзнавство.

*Report reveals features of formation of the vocal performing Elisavetgrad – Zinovievsk on example of the teaching practice A. Kupetin, F. Levitsky, I. Dolinov. Through archival documents, which appeared in the scientific community for the first time, demonstrates the view of vocal practice (special project of the vocal studio named. prof. Moretti, 1927) and focuses on the biography of the founder of a regional vocal school – teacher and the singer L. Kireeva (1882 – 1971).*

**Keywords:** vocal performing art, vocal school, music regional ethnography.

Проблема розвитку професійного вокального мистецтва на Єлисаветградщині залишається однією з найменш досліджених ділянок музичної культури Центральної

України. Динаміка еволюції місцевої вокальної виконавської школи віддзеркалює характерну для українського суспільства доцентрову тенденцію, «коли все найбільш яскраве, талановите, нестандартне прагнуло самореалізації у столичних містах» [18, с. 32]. Цьому сприяла позиція як місцевих викладачів співу, так і меценатських кіл, які вбачали можливість розкриття вокальних здібностей талановитої молоді переважно на сценах імператорських оперних театрів. Постійний процес відтоку природних кадрів потенціальних співаків до великих міст носив характер інтенсивного «знеструмлення» регіону й міграції з метою навчання в межах Російської імперії. Саме тому підвалини крайового вокального мистецтва закладалися набагато пізніше, ніж формувалися професійні основи інструментальних виконавських шкіл.

Тривалий час стан розвитку вокальної виконавської школи регіону перебував у стадії законсервованості в рамках різноманітних форм аматорського музикування. На відміну від інструментального виконавства, поширеність якого залежала від присутності досвідчених фахівців, співацька традиція орієнтувалася на важливий чинник культуротворення – народну пісню. Родинно-побутова пісенна культура сприяла формуванню початкової стадії розвитку самородків-співаків і виконувала функцію стихійних родинних «університетів». Відомі факти такого формування світогляду артистів-співаків славетної родини корифеїв українського театру Тобілевичів (І. К. Карпенко-Карий, М. К. Садовська-Барілотті, М. К. Садовський та П. К. Саксаганський) [19], династії оперних співаків Лубенцових (В. М. і Я. М. Лубенцови, М. М. Гетьман, Л. В. Лубенцова-Фірсанова) [10], Журавленків (П. М. і Г. М. Журавленки, В. П. і І. А. Журавленки) [11] та ін.

Важлива роль у формуванні захоплення співом і обранні кар'єри професійного співака народним артистом УРСР, солістом Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка та викладачем Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського В. Ф. Козерацьким належить його батькам – трударям с. Грузьке Подільської губ. (тепер – Голованівського р-ну Кіровоградської обл.). Коваль Феодосій Олександрович і його дружина Харитина Василівна (прекрасне сопрано, заспівувачка й виводчиця) були відомими на селі народними співаками. З листа доньки співака Т. В. Маркової до авторки статті [9] стало відомо, що їхня музична династія має елісаветградські витоки (артисти оркестру Київського оперного театру ім. Т. Г. Шевченка Т. В. Маркова (віолончель), О. В. Козерацький (скрипка), балерина Л. Маркова; звукорежисер телебачення В. О. Козерацький).

Наступним чинником, що сприяв вихованню співацьких талантів регіону, були світські (гімназії, училища) та духовні (церковно-парафіяльні школи, духовне училище) навчальні заклади, де культивувалися сольний і хоровий спів. Прикладом активного служіння вокальній справі в інституціях загальної освіти був вокальний педагог Андрій Матвійович Купетін.

Відомостей про життєдіяльність А. М. Купетіна майже не збереглося. Як засвідчують статистичні матеріали навчальних закладів, він мав свідоцтво вчителя [12, с. 41]. Інше джерело – неопубліковане журналістське розслідування, передане авторці кіровоградським істориком і краєзнавцем С. І. Шевченком, – називає педагога колишнім співаком капели Д. Агренева-Слов'янського і гарним скрипалем [5]. Близько чотирнадцяти років присвятив митець вокально-хоровому вихованню елісаветградських дітей – працював найманним учителем співу в громадських жіночій (1905–1916) і чоловічій (1901–1910) гімназіях, земському реальному училищі (1913–1914) та жіночій гімназії О. Н. Єфимовської. Одночасно він практикував приватні уроки співу.

Особливу цінність мала музично-просвітницька діяльність митця з популяризації академічного вокалу та організації численних хорових колективів. Про фаховий рівень викладання свідчать його постановки: опера «Снігуронька»<sup>1</sup> з ученицями громадської жіночої гімназії (1909), сцени з опери «Русалка» О. Даргомижського з вихованками гімназії О. Н. Єфимовської (1917), а особливо – загальноміська вистава силами учнівських колективів міста, що містила фрагменти з опери М. Глинки «Життя за царя» (1913).

У вокальному класі А. М. Купетіна навчалися відомі українські співачки Д. Ф. Захарова й М. Ф. Шекун-Коломийченко. Існуючу проблему з різним визначенням в ен-

циклопедичних виданнях походження Д. Ф. Захарової було розв'язано завдяки запису в ДАКО про її хрещення, що свідчив: «березня 10 народжена, 16 охрещена Дарія», батьками якої зазначені «селянин Калузької губернії села Лотаревки Федір Якович Захаров та законна його дружина Глікерія Федорівна» [3]. У результаті пошукової роботи виявлено дві гілки родини Захарових та виявлено місцезнаходження колекції сімейних фотодокументів, частину з яких (п'ять світлин від двоюрідної онуки А. В. Клименко – викладачки та бібліотекарки Кіровоградського музичного училища) передано у фонди міського музею К. Шимановського, з інших (примірники приватної колекції І. Ф. Анастасьєва) створено електронну базу даних.

До віднайдених друкованих матеріалів місцевої преси, що розкривають дитячо-юнацькі роки однієї з перших українських камерних виконавиць М. Ф. Шекун-Коломийченко, належить рекламний анонс практики в місті її батька – лікаря Феофана Васильовича Шекуна, який вів прийом по вул. Інгульській [17, с. 1], та звіт щодо облаштування 16 березня 1910 року українського вечора, присвяченого пам'яті Т. Шевченка, де прізвище «m-lle М. Ф. Шекун» значиться серед учасників події [13, с. 3].

Серед «першопрохідців» фахової вокальної педагогіки на Єлисаветградщині слід згадати Федора Прохоровича Левитського (1869 – після 1926). Митець отримав ґрунтовну музичну освіту в Київському музичному училищі ІРМТ (1892–1896) по класу вокалу Г. фон Матіса й К. Еверарді та впродовж року вдосконалював виконавську майстерність в Італії. Під час навчання, у 1893 році, Ф. П. Левитський дебютував на оперній сцені в ролі Германа («Тангейзер» Р. Вагнера) у складі антрепризи Й. Я. Сетова. 18 жовтня того самого року він долучився до київської прем'єри опери «Алеко» С. Рахманінова, виконавши головну роль.

Повернувшись із-за кордону, митець робить вибір на користь музичної педагогіки й повністю присвячує себе методичній роботі з юними вокалістами, обмежившись камерно-вокальною творчістю. Його послужний список є зразком сумлінного служіння педагогічним ідеалам на ниві хорового співу та вокалу [16, стб. 750–751]. З часу відкриття музичної школи А. М. Тальновського в Єлисаветграді митець працював у складі її викладацького колективу впродовж 1898–1899 років. Наступні п'ять років діяльності Ф. П. Левитського пов'язані з Одесою, де він викладав вокал у музичних школах Д. М. фон Ресселя, Р. Кауфман та методику співу в додатковому, восьмому класі, жіночих гімназій. У 1904–1914 роках його педагогічна кар'єра була пов'язана з музичним училищем Полтавського відділення ІРМТ.

Завдяки вокальній підготовці, отриманій у класі Ф. Левитського, визначили своє співацьке майбутнє його двоюрідні сестри Леоніда Балановська й Марія Коваленко – солістки Київської опери, Маріїнського та Великого театрів. Перша брала уроки в педагога під час його практики в єлисаветградській музичній школі А. М. Тальновського, друга – навчалася приватно в Одесі.

На відміну від Ф. П. Левитського, музично-педагогічна діяльність якого була пов'язана з Єлисаветградом лише епізодично, багатогранна натура І. Я. Долінова<sup>2</sup> (справжнє прізвище – Шпіндовський) знайшла яскраве втілення на теренах окресленого регіону. Його художньо-виховна праця в галузі вокального мистецтва виявилась особливо продуктивною.

Згідно з анонсами, І. Я. Долінов отримав вокальну освіту в К. Еверарді (імовірно, навчався приватно). За свідченням сучасника, митець «мав голос пестливого й дуже м'якого тембру [баритон. – М. Д.]; співав дуже музикально, з виразним фразуванням у зв'язку з теплою передачею й чудовою дикцією» [7, с. 3]. До його концертного репертуару входила арія Онегіна з однойменної опери П. Чайковського, пролог «Si ruo» з «Паяців» Р. Леонкавалло та ін.

На музичній сцені Єлисаветграда співак дебютував 1905 року, тоді ж розпочав власну приватну практику та одночасно недовго викладав у музичній школі А. М. Тальновського, Першому комерційному училищі (близько 1910 р.), приватній жіночій гімназії М. Д. Гослен (1911).

Від 16 вересня 1908 року педагог відкрив затверджені урядом класи співу й оперного ансамблю<sup>3</sup> – перший спеціалізований у галузі вокального мистецтва навчальний заклад у регіоні. До якого часу існувала школа – невідомо, останні анонси в пресі датовано літом 1910 року.

Серед вихованців І. Я. Долінова вагомим внеском до музичної культури виокремлюється видатний співак П. М. Журавленко (бас) – соліст Петербурзького ТМД, ДА-ТОБу та МАЛЕДОТу. Уродженець робітничої околиці Єлисаветграда Никанорівки, він закінчив народне училище і деякий час працював писарчуком в Окружному суді, у конторі нотаріуса А. Ф. Якубовського. Його надзвичайний за тембровими характеристиками голос запримітив син начальника – олександрійський і елисаветградський меценат, присяжний повірений, секретар Товариства розповсюдження грамотності й ремесел А. А. Якубовський, за протекцією та матеріальною допомогою якого П. М. Журавленко близько року опановував ази вокалу й музичної грамоти під керівництвом І. Я. Долінова, що й визначило його подальшу кар'єру співака.

Виїхавши до Москви, а згодом мешкаючи в Петербурзі, актор не поривав зв'язків з рідним містом, періодично виступав із цікавими програмами. Ідейна позиція митця постійно орієнтувалася на відродження української культури. Подібні установки зблизили його з місцевим проукраїнським гуртком нотаріуса В. О. Нікітіна, де нібито задля музикування збиралася національно налаштована інтелігенція, актори, робітники заводу Ельворті та гімназисти-старшокласники. Саме тому П. М. Журавленко долучився до публічних заходів угруповання урочистого святкування шевченківських днів (виступ на концертному відділенні українського вечора пам'яті Т. Г. Шевченка 16 березня 1910 р.) [13, с. 3].

У 1918 році Журавленко-режисер здійснив на сцені петербурзького Михайлівського театру постановку опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка українською мовою, на яку солістками запросив землячок М. В. Коваленко (Наталка) та Є. В. Чайковську (Терпелиха). Сам співак виконав роль Виборного. Диригував виставою Д. І. Похитонов – родич відомого художника-пейзажиста І. П. Похитонова. У серпні 1922 року, під час літньої відпустки, актор режисерував оперу вже з аматорською трупною елисаветградського клубу заводу «Червона зірка». Головну партію виконувала молодша сестра П. М. Журавленка Антоніна, роль Петра – брат Герасим, Миколу – майбутній народний артист СРСР М. С. Гришко [11, с. 38].

У результаті дослідницько-пошукової роботи складено родовід Журавленків та атрибутовано документи приватної колекції В. М. Могилюка (світлини, афіші, довідки 1920–1945 рр., вирізки з друкованих видань). Завдяки віднайденим матеріалам визначено ще одного представника династії – Г. М. Журавленка-Журавльова (тенор), вокальний талант якого, імовірно, також формувався під впливом педагога І. Я. Долінова. Згодом співак вдало виступав на сцені Державного театру комічної опери в Петрограді (1920–1921), у складі ансамблю Укрестради (бл. 1925–1930 рр.), українського вокального квартету ім. М. В. Лисенка (1930-ті рр.).

З 1919 року на теренах краю розпочинається активна діяльність основоположниці професійної вокальної школи Лідії Яківни Киреєвої (1882–1971). Наслідувачка найкращих традицій вітчизняного вокального стилю, вихователька кількох поколінь українських і російських оперних співаків, акторів музично-драматичного театру, мисткиня сприяла закріпленню фахового рівня викладання. Реконструкція життєпису співачки стала можливою завдяки вивченню матеріалів ДАКО, КОКМ та приватного архіву викладачки Кіровоградської ДМШ № 3 К. П. Кузнецової, мати якої – Н. І. Бондаренко – навчалася в класі Л. Я. Киреєвої впродовж 1944–1950 років.

На сторінках метричної книги елисаветградської Володимирської церкви зафіксовано появу на світ «незаконнонародженої» дитини на ім'я Лідія 29 вересня та її охрещення 24 жовтня 1882 року. Матір'ю дитини названо «елисаветградську міщанку Параскеву Пилипову доньку Копотієнкову» [2]. Згодом дівчинку в дочерив колезький асесор, службовець міського банку Яків Павлович Михайлов, прізвище якого вона й отримала.

Загальну освіту Лідія Михайлова здобула в громадській жіночій гімназії, 1900 року успішно здала іспит на звання домашньої вчительки; музичну – у Школі Г. В. Нейгауза. Припускаємо, що її вокальні здібності відкрив у період гімназійного навчання А. М. Купетін, який мав творчі зв'язки з професором Петербурзької консерваторії Є. І. Смоленським і раніше вже рекомендував саме цьому педагогові Д. Ф. Захарову.

Лише на двадцять п'ятому році життя Л. Я. Михайлова змогла зібрати кошти для поїздки в Петербург і реалізувати мрію всього життя – стати викладачем співу. Навчалася по класу вокалу в Петербурзькій консерваторії, де її наставниками були учень К. Еверарді Є. І. Іванов-Смоленський та Г. Г. Жеребцова-Андреєва – одна з перших російських камерних співачок, послідовниця й учениця Н. О. Ірецької. Таким чином, Л. Я. Михайлова у студентські роки мала змогу вивчати методику двох паралельних італійських шкіл, адаптованих на російському ґрунті – школи К. Еверарді та школи П. Віардо. Це дозволило їй виробити власну методику опрацювання співацького голосу, де головну увагу приділялося розвиткові рівності, рухливості та гнучкості, інтонаційній виразності, художній інтерпретації твору.

Закінчивши 1914 року навчання з присвоєнням кваліфікації «вільний художник», Л. Я. Михайлова-Кирєєва розпочала приватну практику за місцем служби чоловіка – у Петрозаводську Олонецької губернії, згодом (1917–1919) – у Маріуполі. У фондах КОКМ збереглися програмки двох виступів за участю співачки: від 21 жовтня 1917 року, де мисткиня виконала романси «О, если б ты могла» М. Римського-Корсакова і «Где жить» М. Іполитова-Іванова, та 19 березня 1918 року [14], де вона значиться солісткою Сартанського ансамблю.

У 1919 році Л. Я. Кирєєва повертається до рідного міста, вступає до Спільки Робмисту. В автобіографії 1938 року викладачка зафіксувала: «До 1927 р. обслуговувала багато концертів і більше  $\frac{2}{3}$  співаків Робмисту були моїми учнями» [1, с. 1]. Як педагог-вокаліст і концертмейстер вона активно співпрацювала із Зінов'ївським державним хором ансамблем – Хорансом під керівництвом М. Н. Кононенко, займалася постановкою голосів у хорі клубу металістів «Жовтень» заводу «Червона зірка». У 1920-х роках в її вокальному класі навчалися майбутні видатні співаки – Б. Я. Златогорова, М. С. Гришко, П. І. Селіванов.

Соліст московського Великого театру П. І. Селіванов був вихованцем педагога впродовж 1923–1925 років. Учасник аматорського хору, він виявив бажання індивідуально займатися вокалом і таким чином познайомився з Л. Я. Кирєєвою, яка сприяла формуванню його співацького світогляду. На підписах до світлин (від 22.06.1951), подарованих викладачці, знаний майстер оперної сцени називає її своїм першим педагогом, «основоположником моєї вокальної школи» [21].

У 1930-х роках у Л. Я. Кирєєвої настає пора підвищеного попиту на вокальну справу. Її запрошено працювати одночасно до аматорських колективів дитячих садків, клубів Кавшколи, Авіабригади, Інстробкаси, Прометробкаси, Швейпрому та заводу «Червона зірка». У 1931 році на Першій районній олімпіаді «Дня пролетарської музики» виступали учні Л. Кирєєвої Губіна (виконала обробку Л. Бетховена шотландської пісні «Краса рідного села»), Криця (романс «Солодко співав душа-соловейко» Р. Глієра) та Абрамович (арія з опери «Галька» С. Монюшка) [15].

Упродовж 1933–1971 років (з перервою в 1943 р.) Л. Я. Кирєєва викладала вокал у Кіровоградській державній музичній школі (нині – ДМШ № 1 ім. Г. Г. Нейгауза). У післявоєнному класі мисткині сформувалася ціла плеяда відомих українських співаків, вокальних педагогів та хормейстерів, серед яких – народна артистка України Р. М. Сергієнко, заслужений діяч мистецтв України С. В. Дорогий, педагоги Кіровоградського музичного училища Н. Аكوпова-Піскунова та Л. М. Швець.

Як засвідчують спогади концертмейстера Т. Волосевич [8, с. 3], саме Лідії Яківні завдячують своєю вокальною формою артисти музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького, з якими педагог готувала до прем'єр партії з українських опер «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Катерина» М. Аркаса та пісні до драматичних вистав. Таким чином, у досвідченого

фахівця брали уроки народні артисти України К. Параконьєв, Л. Тимош, актори Е. Садовська, З. Німенко, В. Рябовол, М. Линський, Л. Алексаненко.

Надзвичайно вимогливо ставилася Л. Я. Кирєєва до вокальної підготовки своїх учнів. Вона намагалася не тільки прищепити вихованцям любов до співу, але й привчити їх до самодисципліни, відповідальності в опрацюванні нового матеріалу. На уроках значну увагу вона приділяла бесідам про режим співака, про належне ставлення до слухачів, значення самокритики. П. І. Селіванов згадував: «Уроки, підготовка до виступів, участь у концертах надавали всім нам творче задоволення, випрацьовували початки майстерності та любов до пізнання» [20, с. 38].

Педагогічна система викладачки базувалася на професійних вимогах щоденної праці над собою, наполегливому опануванню всього спектра вокального мистецтва, включаючи знання музичної грамоти, теорії та історії музики, пасивному ознайомленню під час концертів з результатами інших співаків, як визначних, так і молодих. Серед підписів на дарчих світлинах є фрази: «від учня, котрого Ви не дарма лаяли» (П. Селіванов) [22] або «згадуйте неслухняну Раю» (Р. Сергієнко) [6, с. 4].

Документальним підтвердженням процесів професіоналізації в галузі регіональної вокальної школи слугує віднайдена в ДАКО справа 524 (ф. Р810, оп. 1), що демонструє шлях офіційного затвердження навчального закладу вокального фахового спрямування. У 1927 році до Окрпрофосу звернувся громадянин А. М. Яценко, який пропонував свої послуги як викладача вокального відділу у Зінов'ївській профшколі, відкриття якої незабаром передбачалося. Зміст заяви демонструє спеціалізацію педагога-вокаліста, вельми актуальну для Єлисаветградщини. Зокрема, як викладач сольного співу А. М. Яценко пропонує «постановку голосу за старою італійською школою» [4, арк. 2] із використанням науково-емпіричного методу та художнє вивчення концертного і сценічного репертуару. Заявник зазначав, що міг би взяти на себе розучування камерних і оперних ансамблів – дуетів, тріо й більш складних, ведення оперного класу зі сценічним оформленням та викладання італійської мови, якщо така «буде включена в програму школи як обов'язковий предмет за прикладом музичних технікумів і консерваторій» [4, арк. 2]. Невпевнений у можливому відкритті Зінов'ївської музпрофшколи, А. М. Яценко пропонував проект «вокальної студії імені професора Моретті на госпрозрахунку при абсолютному підпорядкуванні в ідейному сенсі Окрпрофосу і на умовах прийому відряджених Профосом згідно існуючих відсоткових норм» [4, арк. 2]. До заяви долучено можливий Устав студії [4, арк. 3] з виправленнями Окрметодкому та документи, що характеризують особу А. М. Яценка (копії довідок Астраханського ГубВНО [4, арк. 5], Губвідділу Робмису [4, арк. 6] та рецензій на виступи його учнів [4, арк. 7]). Незважаючи на отримання офіційного дозволу, ніяких відомостей про існування студії під керівництвом А. М. Яценка (сценічні псевдоніми – Альтані, Алтайський) поки що не виявлено, але прецедент свідчив про наявний у місті попит і готовність до навчання.

Таким чином, елисаветградська вокальна школа, що пройшла прискорений шлях професіоналізації впродовж першої третини ХХ ст., гідно вписалася в контекст загальнонаціональної співацької справи та мала плідні наслідки у вихованні співаків України, Росії, Польщі з різноманітним виконавським амплуа – як оперних артистів, так і камерних концертантів.

<sup>1</sup> Імовірно, спрощеного варіанта відомої опери М. Римського-Корсакова.

<sup>2</sup> На жаль, розшифрувати ініціали співака поки що не вдалося.

<sup>3</sup> Класи (або курси) часто змінювали адресу: у 1908 році – у будинку Штрэмберга по Іванівській вулиці (нині – вул. Чорновола), у 1909 році – у будинку Архангородського на розі Невської та Петровської (нині – Пашутинської та вул. Шевченка).

1. КОКМ. – АИ 4536, «Автобіографія».

2. ДАКО. – Ф. 160, оп. 1, спр. 47, арк. 218 зв.

3. Там само. – Спр. 49, арк. 171.

4. Там само. – Ф. Р810, оп. 1, спр. 524.
5. Колодязний А., Шевченко В. Напівзабуте контральто: п'ять фрагментів із біографії Одарки Захарової. – Кіровоград: машинопис, бл. 1970-х рр. – 7 с. (зберігається в архіві М. Долгіх).
6. Коляда Е., Захарченко Р. Зберегла на все життя // Кіровоградська правда. – 1971. – № 222. – 24 вересня.
7. Консонанс. Благотворительный вечер // Голос Юга. – 1905. – № 23. – 25 января.
8. Левочко В. Спогад концертмейстера у вільному викладі // Народне слово. – 2000. – 6 липня.
9. Лист Т. В. Маркової до М. Долгіх від 24 березня 1996 р. (зберігається в архіві М. Долгіх).
10. Лубенцова Л. В. Повесть об отце. – М.: Изд. БТ СССР, 1990. – 84 с.
11. Мальков М. Певец-актер шалашинской школы (П. М. Журавленко) // Мастера советской оперной сцены: очерки. – Ленинград: Музыка, 1990. – С. 3–40.
12. Народное образование в Елисаветградском у. Херсонской губ. в 1908 г. – Елисаветград: Тип. Елисаветградского земства, 1909. – 242 с.
13. [Отчет] // Голос Юга. – 1910. – № 129. – 5 июня.
14. КОКМ. – АИ 4524, «Програма музичного вечора».
15. КОКМ. – АИ 4527, «Програма I районної музичної олімпіади».
16. Разные известия // РМГ. – 1913. – № 36.
17. [Реклама] // Ведомости ЕГОУ. – 1897. – № 82. – 28 июля.
18. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. – К.: Автограф, 2005. – 352 с.
19. Саксаганський П. К. Думки про театр. – К.: Мистецтво, 1955. – 232 с.
20. Селиванов П. И. Предмет моей гордости // Художественная самодеятельность. – 1957. – № 5.
21. Світлина П. Селіванова в ролі Януша («Галька» С. Монюшка) (зберігається в КОКМ. – ФО 4588).
22. Світлина П. Селіванова в ролі Онегіна («Євгеній Онегін» П. Чайковського) (зберігається в КОКМ. – ФО 4589).

**Умовні скорочення:**

- ДАКО – Державний архів Кіровоградської області  
ДАТОБ – Державний академічний театр опери і балету  
ДМШ – дитяча музична школа  
ЕГОУ – Елисаветградское городское общественное управление  
ІРМТ – Імператорське російське музичне товариство  
КОКМ – Кіровоградський обласний краєзнавчий музей  
МАЛЕДОТ – Малий державний оперний театр  
ОКРПРОФОС – Окружний відділ професійної освіти  
РМГ – Русская музыкальная газета  
Спілка Робмису – Спілка робітників мистецтв  
ТМД – Театр музичної драми

**Ольга Кушнірук  
(Київ)**

## **МУЗИКОЗНАВЧА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СТИЛЮ МОДЕРН У ПРАЦЯХ ІРИНИ СКВОРЦОВОЇ ТА ЄВГЕНІЇ КРИВИЦЬКОЇ**

*У статті зроблено огляд теоретичних напрацювань російських учених І. Скворцової та Є. Кривицької з питання типологізації явища музичного модерну, його естетичних настанов та стилістики. Зроблено певні висновки про теоретичне осмислення цього стилю на теренах пострадянського простору.*

**Ключові слова:** *стиль, модерн у музиці, модернізм, символізм, імпресіонізм, компаративне музикознавство.*

*The author examines the works by Russian musicologists I. Skvortsova and by Ye. Krivitskaya about phenomenon of Modern in Music, its aesthetic principles and stylistic features. There is made a conclusion about availability of theoretical comprehension of this style on the territory of former Soviet Union.*

**Keywords:** *style, Modern in music, Modernism, Symbolism, Impressionism, comparative musicology.*

Дослідження виявив стилю модерн у музиці, як і визначення його типологічних рис у цьому виді мистецтва до недавнього часу не було предметом широкого зацікавлення. Усі розвідки з таким спрямуванням спиралися на загальну мистецтвознавчу працю Д. Сараб'янова<sup>1</sup>. В українському музикознавстві перша спроба визначення рис модерну була здійснена 1991 року в дипломній роботі випускниці Львівської державної консерваторії Марії Каралюс.

На сьогодні музикознавство збагатилося цікавими напрацюваннями російських учених, педагогів Московської консерваторії Ірини Скворцової<sup>2</sup> та Євгенії Кривицької. Ірина Скворцова 2010 року захистила докторську дисертацію «Стиль модерн у російському музичному мистецтві рубежу XIX–XX ст.»<sup>3</sup>. Спираючись на деякі твори пізнього П. Чайковського, пізнього М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, А. Лядова, О. Скрябіна, С. Рахманінова, раннього І. Стравінського, дослідниця визначила своєрідність, хронологію й еволюцію модерну, генезу і взаємодію з іншими стилями і напрямками, його естетичні настанови, художню й музичну іконографію, виявила типологічні риси.

На думку І. Скворцової, хронологічно модерн охоплює період від кінця 1880-х – початку 1890-х років до середини 1910-х (початку Першої світової війни). Він еволюціонував від декоративної фази до раціональної (як приклад останньої вона наводить ор. 70 О. Скрябіна з його чіткістю формотворення, графічністю письма). Основоположним теоретичним принципом модерну є принцип вибірковості проявів типологічних рис цього стилю в індивідуальних авторських стилях. Своєрідність, на її думку, полягає у конфліктному поєднанні суперечливих тенденцій. Так, модерн претендує на самостійність і універсальність, охоплюючи різні види мистецтва. Водночас йому властива підвищена декоративність, культ деталей набуває самостійної цінності. Інша суперечність криється в культивуванні нового і рефлексії з приводу попередніх стилів.

Походження модерну безпосередньо пов'язане з романтизмом, від якого він успадкував піднесений ідеал гармонії і культ краси, а також ідею перетворення навколишнього середовища за допомогою мистецтва (свого роду нова релігія). Інша ідея, що зближує модерн з романтизмом, – ілюзорність, недосяжність ідеалу. Вона породжує ретроспективну тенденцію з ідеалізацією минулого у вигляді стилізації, чим досягається ігровий ефект.

Дослідниця відзначає також близькість модерну і бароко завдяки їх розташуванню в історичному просторі, рубіжному характері обох епох. Їх єднає низка особливостей: спрямування на зовнішню декоративність, синтез мистецтв, помітність пластики, поєднання містичного і реального, театралізація дійсності, увага до деталей вимови музичного тексту, до артикуляції.

У дисертації І. Скворцової піднімається проблема взаємовідношень стилю модерн і символізму. Вони кореспондують завдяки єдності поетики, спільності мотивів і проблематики. І модерн, і символізм є породженням однієї епохи, епохи модерну, вони походять з одного джерела, тому між ними виникає спільність світорозуміння. Прагнення до містики, нереальності, таємничості, туманності відчуттів – риси, визначальні для символізму, – характерні і для творів стилю модерн. Однак відмінність полягає у сферах вияву: символізм – у мистецтвах, пов'язаних зі словом, модерн – у візуальних мистецтвах і музиці.

Крім того, у праці І. Скворцової розмежовуються поняття «стиль модерн» і «модернізм». Термін «модернізм» притаманний лише мистецтвознавчій школі радянського і пострадянського простору, в західноєвропейських працях уживається лише термін «modern». Плутанина виникла тоді, коли сучасники стилю (Вольфінг, Ц. Кюї) визначили все незвичне як модернізм (від фр. *moderne* – «сучасний»). Зрештою терміни «модерн» і «модернізм» на початку XX ст. стали синонімами, хоча згодом вони були розведені і за смыслом, і за хронологією. Отже, стиль модерн вбирає в себе «нову музику» конкретного історичного періоду – рубежу XIX–XX ст.

Естетичними настановами стилю модерн є: категорія краси (і, зокрема, природа в первозданному вигляді як її ідеал), естетизм, елітарність мистецтва, категорія часу, що постає у вигляді антиномії «час – мить» (спостерігається прагнення до афористичності вислову) і «час – вічність» (культивування статичності), синтез мистецтв (причому поети й художники надають музиці провідного значення), театралізація дійсності і принцип умовності як ключова естетична настанова, новаторство, асиміляція культурних традицій минулого, декоративність як видова риса модерну.

Художня і музична іконографія стилю модерн (тобто змістовий шар – теми, сюжети, мотиви) тісно пов'язана із символізмом. У ній виокремлюється так звана «філософія життя», втілена в ідеях зростання, пробудження, весни, молодості; культ жіночої краси, часто в значеннях-антиподах – святої невинності і демонічної спокусливості; фольклорні мотиви і казковість; містичні мотиви, а також мотиви томління, тривожного очікування; так звані «мандрівні мотиви» (квіти, птахи, хвиля, спіраль, сон, сад, дзеркало, озеро, острів).

До типологічних рис музичного модерну, на думку І. Скворцової, належать: 1) декоративність, тобто велика увага наділяється деталям, відтак музичній тканині притаманна мозаїчність, часті авторські ремарки; 2) орнаментальність, яка виявляється в стилізованих мелізмах, хвиле- чи спіралеподібному характері рисунка мелодії, мозаїчному характері ритмічного складника внаслідок поліметрії, нерегулярної акцентності; полімелодичності фактури, варіантно-мотивному розгортанні тематизму; 3) засоби артикуляції; 4) пріоритет лінії, причому поступово зникає її пісенна природа, натомість загострюється графічний характер рисунка; 5) фактура, що постає самостійним засобом виражальності. Відбувається взаємопроникнення рельєфу і фону: у фактурі розчиняються мелодії, і з неї ж народжуються підголоски, що перетворюються в мелодії; 6) новизна засобів і фонізм як домінуюча стильова ознака, вихід за межі нонакордового мислення; 7) емансипація ритму і тембру; 8) полістилевість в одному творі і стилізація; 9) статичність як характерна риса музичних творів.

Отже, концепція музичного модерну в баченні І. Скворцової постає як цілісне явище зі своєю системою виражальних засобів.

Наукові погляди Є. Кривицької<sup>4</sup> відбилися у статті «Французька музика епохи модерну»<sup>5</sup>. На думку дослідниці, слово «модерн» передає два смисли: сучасний, тобто суголосний своєму часові, і новий, що виник як вираження цього часу. Модерн вона вважає останнім великим стилем, складним переплетенням символізму й імпресіонізму. До кінця XIX ст. в цій парі символізм починає відігравати все більшу роль, часто стаючи визначальним елементом художніх програм модерну, їх образно-змістової будови, поетики. Відтак формується тематично-сюжетний каркас стилю модерн: природа, вільний подих життя; стихія води, дзеркало, що відображає навколишній світ, надаючи йому ірреальності; стихія танцю як втілення діонісійського начала і танцю, що воскрешає «галантне» минуле; тема Сходу; гібриди, напівлюди – напівтварини.

Дослідниця пропонує поглянути на стильову атрибуцію творчості Дебюссі з погляду модерну. Як аргументи вона наводить принцип арабески (за Л. Гаккелем, «це межа між темою і фігурацією, що легко стирається»<sup>6</sup>) і тяжіння Дебюссі до орнаментальних, «хвилястих ліній», що помітно як в одноголосих темах, так і в плінні фактури паралельними септакордами, покликаними малювати «звукові смуги» (термін С. Яроцінського) чи арабески. Ідея пластичності лінії є головною для музичної арабески.

Крім того, слід наголосити, що Є. Кривицька у статті виходить на дуже перспективну ідею розвитку компаративного музикознавства. Демонструючи певні прямі паралелі музичної мови Г. Форе і С. Рахманінова, Л. В'єрна і О. Скрибіна, вона доходить думки про спільне звукове поле музики рубежу XIX–XX ст., через що, звичайно, картина музичного модерну постає повнішою й об'ємнішою.

Отже, завдяки цим двом науковцям на теренах пострадянського простору вже є теоретичне осмислення стилю модерн у музиці.

<sup>1</sup> *Сарабьянов Д.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М., 1989. — 294 с.

<sup>2</sup> Народилася в Москві. 1975 р. закінчила музичне училище при Московській консерваторії, 1981 р. — теоретико-композиторський факультет, 1987 р. — аспірантуру Московської консерваторії. Учениця І. Барсової, під керівництвом якої написала дипломну роботу «Гавриїл Попов. 20-ті роки» (1981) і дисертацію на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства «Музична поетика балету П. І. Чайковського “Лускунчик”» (1992). Від 1981 р. є співробітницею відділу рідкісних видань і рукописів Наукової музичної бібліотеки ім. С. І. Танєєва Московської консерваторії. У 1988–1994 рр. працювала в Державному хореографічному інституті. Від 2001 р. — декан факультету підвищення кваліфікації, де читає авторський курс «Стиль модерн у російському музичному мистецтві рубежу ХІХ–ХХ століть». Займається музично-критичною, науковою та організаційною діяльністю. Провела курс лекцій з історії російської музики в Самарі (1997, 1998), Татарстані (1998, 1999), Архангельську (2000). Понад 10 років разом із Е. Царьовою організовує й бере участь у лекціях-концертах «Університету музичної культури», які щомісячно проходять у малому залі консерваторії. Від 2001 р. організовує і веде щомісячні «Зустрічі в музичній вітальні», які відбуваються в конференц-залі консерваторії. Від 2006 р. — науковий керівник Архіву Московської консерваторії. Член Спілки композиторів Росії.

<sup>3</sup> *Скворцова И.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа ХІХ–ХХ веков : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения — М., 2010. — 38 с.

<sup>4</sup> Народилася в Москві. У 1988 р. закінчила Московську середню спеціальну музичну школу ім. Гнесіних (кл. спец. фортепіано І. Родзевич), 1994 р. з відзнакою — Московську консерваторію як музикознавець (кафедра історії зарубіжної музики, індивідуальний клас Л. Кокоревої) і як органістка (кл. О. Паршина); 1996 р. — органну асистентуру-стажування, а 1997 р. — аспірантуру при консерваторії. Коло наукових інтересів пов'язане з французькою культурою та музичною журналістикою. У 1994 р. як стипендіатка уряду Франції проходила стажування в Національній Паризькій консерваторії. Від 1998 р. почала викладати на кафедрі історії зарубіжної музики Московської консерваторії (з 2008 р. — доцент). Розробила спецкурс «Історія музичної практики». Від 2004 р. є науковим співробітником Всеросійського науково-дослідного інституту мистецтвознавства. У 1999-2000 рр. вела передачі про старовинну музику на радіостанції «Садко», є авторкою передач для радіостанції «Орфей», для телеканалу «Культура» («БлокНот»). Від 2003 р. — редактор відділу «Виконавство» журналу «Музыкальная академия», позаштатна авторка газети «Культура», журналів «Музыкальная жизнь», «Мелодия», «Музыкальные инструменты», «Старинная музыка». Від 2005 р. є редактором відділу інформаційної політики і реклами Московської консерваторії. Член Спілки композиторів Росії. Провідний науковий співробітник (2004). Дипломантка міжнародного конкурсу-фестивалю «Музыка без границ» в м. Друскінінкай (Литва, 2002).

<sup>5</sup> Музыкальная академия. — 2007. — № 4. — С. 172–185.

<sup>6</sup> *Гаккель Л.* Фортепианная музыка ХХ века. — М., 1976. — С. 34.

# СТИЛЬ МОДЕРН: РЕГІОНАЛЬНІ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ В ДЕКОРАТИВНОМУ ТА ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Світлана Біленкова  
(Чернівці)

## МИСТЕЦЬКИЙ РОЗВИТОК БУКОВИНИ В ЕПОХУ МОДЕРНУ. ВІДЕНСЬКІ ТА ЧЕРНІВЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ

*На рубежі XIX–XX ст. найпотужнішим осередком творчих пошуків Західної Європи стає Віденська художня школа. Чернівці як столиця найвіддаленішого Буковинського краю Дунайської монархії потрапляють під її вплив і перетворюються у справжню «метрополію мистецтва».*

*Талановите використання різноманітних художніх засобів, форм і технологій зумовило формування унікального містобудівного ландшафту Чернівців, де історія та фольклор Буковини стали об'єктами творчих пошуків місцевих митців.*

*Ключові слова: Віденська художня школа, містобудівне середовище, творчий простір Буковинського регіону, мистецька освіта.*

*Border of XIX–XX of centuries viennese artistic school becomes the most powerful cell of creative searches of Western Europe. Chernivtsi as the capital of the Bukovyna the remotest edge of the Danube monarchy get under it influence and grow into the real «mitropole of arts».*

*The talented use of various artistic facilities, forms and technologies led to forming of unique town-planning landscape of Chernivtsi, where history and folklore of Bukovyna became the objects of creative searches of local artists.*

*Keywords: Viennese artistic school, town-planning environment, architectural sights, creative space of the Bukovyna region, artistic education.*

В історію світової культури рубіж XIX–XX ст. увійшов як доба нового піднесення та розквіту літератури, мистецтва, музики, і, звичайно, архітектури. Саме в цей час з'явилися твори архітектури, які яскраво і талановито відобразили той унікальний і неповторний синтез мистецтв, який втілювався в пам'ятках архітектури епохи модерну. І тому його справедливо розцінюють як період напружених творчих пошуків, що призвело до формування нового стилю.

Архітектура початку XX ст. була досить складним явищем. Поруч з новаціями модерну («ар нуво», «югендстиль», «сецесія», «модернізм») продовжували існувати й консервативні стильові тенденції періоду еkleктики. Європейський модерн швидко еволюціонував від ранньої більш стриманої і раціональної стадії до пізнього модерну, у якому почали проявлятися передчуття майбутнього техніцистського стилю 1920-х років та риси «ар деко». У багатьох країнах Європи відбулися пошуки своїх національних і регіональних варіантів нового стилю. Усе це створило складну й багатоаспектну картину архітектурного мистецтва епохи модерну.

Стиль модерн – одне з найскладніших, але водночас одне з найцікавіших явищ в історії архітектури. У його розвитку найважливішу роль відігравали саме митці віденської архітектурної школи<sup>1</sup>. Тому в назві статті і зазначені творчі паралелі між Віднем і Чернівцями.

1897 рік – рік заснування Віденського сецесіона – став важливою віхою, яка ознаменувала початок нового стилю в Австро-Угорщині. Витончений стиль сецесіона мав велику популярність.

Знаменитий архітектор Отто Вагнер презентував новий генеральний план регулювання забудови Відня, що дало неймовірний поштовх для формування архітектурного розвитку австрійської столиці як унікального мегаполіса початку ХХ ст. з розмаїттям нових типів будівель, площ, відпочинкових зон, тощо<sup>2</sup>.

Окрасою оновленого Відня стали виставкова споруда Віденського сецесіона (1897–1898 рр., архітектор Йозеф-Марія Ольбріх); станції метро вздовж віденського Рингу (1894–1897 рр.); перші прибуткові будинки з кольоровим керамічним панно «Майолікагауз» («Majolikahaus») по вул. Лінке Вінцайле (Linke Wienzeile), 40 та з позолоченими ліпними медальйонами на цій же вулиці за № 38 (1898–1899); портал агентства друку газети «Час» («Die Zeit»), оздоблений декором з алюмінію (1902); перші родинні вілли О. Вагнера по вул. Гюттельбергштрассе (Hüttelbergstrasse), 26 і 28, збудовані в 1886 та 1912–1913 роках та ін.

Усі вони були збудовані за проектами талановитого віденського архітектора О. Вагнера, який у своїх творчих проектах яскраво відобразив становлення нового стилю.

«Отто Вагнер довго був членом Віденського сецесіона (1897–1905 рр.). Ще більшу роль у розвитку нового мистецького руху він відіграв як педагог. З 1894 по 1917 рік він був професором Віденської академії мистецтв і керував створеною ним навчальною архітектурною майстернею. У ній навчалось понад 190 студентів, вихідців із різних регіонів величезної Австро-Угорської імперії. Учні Вагнера працювали по всій Австро-Угорщині, у тому числі в її східних областях»<sup>3</sup>.

Буковина і сусідня Галичина також потрапляють до «географії» творчості архітекторів віденської школи і, цілком імовірно, – у сферу творчих впливів Віденського сецесіона.

У Чернівцях у цей період, як і у Відні, народжується потужна художня метрополія буковинських митців, де «мистецтво стає сенсом життя», і архітектурний розвиток міста отримує абсолютно новий художньо-естетичний образ. Архітектура, як один із провідних творів пластичного мистецтва, починає формувати своєрідне просторове містобудівне середовище для життя і діяльності городян, яке сьогодні визнається унікальним у світовій культурній спадщині<sup>4</sup>.

Центр Чернівців так само, як і Відень забудовувався новими багатопверховими прибутковими будинками. Поряд з ними з'являлися і житлові споруди інших типів – родинні вілли, готелі, різноманітні громадські будівлі, невеличкі особняки.

Фантастичний світ тварин і рослин зустрічав мешканців міста на фасадах і в інтер'єрах нових споруд, розкриваючи безмежну свободу мистецької краси архітектурної майстерності, утіленої в художньому декорі барельєфів ліпних маскаронів, квіткових орнаментів, декоративної скульптури, керамічних орнаментів тощо.

Початок модерну в архітектурі Чернівців ознаменував видатний твір учня О. Вагнера – Губерта Гесснера (1871–1943) – споруда Центральної Ощадної каси (Spaarkasse), збудована в 1900–1901 роках на Центральній площі міста. Нині, з 1990 року, тут міститься Чернівецький художній музей.

Сецесійної інтонації фасаду надає передусім величезне майолікове панно, яке прикрашає його верхню частину. Тема цього твору, на думку співробітників музею, – алегорія процвітання Австро-Угорської імперії.

Колишній директор музею, мистецтвознавець Тетяна Дугаєва вважає, що «автором цього живописного панно є віденський художник, графік і монументаліст Йозеф Адольф Ланг (Joseph Adolf Lang), який народився і помер у Відні (1873–1936). Як і архітектор Губерт Гесснер, який лише на два роки був старшим за Ланга, він закінчив Віденську Академію мистецтв»<sup>5</sup>. Насправді точна атрибуція цього панно ще вимагає ґрунтовного дослідження.

Використання такого потужного поліхромного акорду панно однозначно вводить споруду чернівецької Ощадної каси до кола художніх творів «сецесіоністів», продовжу-

ючи той пошук прийомів синтезу мистецтв, який розпочав у 1898 році О. Вагнер: фасад спроектованого ним будинку «Майоліка-гауз» на вул. Лінке Вінцайле (Linke Wienzeile) у Відні був перетворений у величезне майолікове панно. Але, якщо панно на фасаді віденського «Майоліка-гауз» схоже на величезну різнокольорову шаль із рослинно-квітковим узором, то панно на фасаді чернівецької Ошадної каси сюжетне, з алегоричними фігурами (через чотири роки схоже панно з'явиться у верхній частині фасаду шестиповерхового будинку в Празі (1904–1905 рр., архітектор Й. Фанта)).

Дух сецесії відчувається й у використанні багатьох орнаментально-декоративних мотивів, що прикрашали фасади чернівецької Ошадної каси: це і ламкі, стилізовані квіти; і стрічки, що ніби розвіюються вітром, виконані в низькому «віяловому» рельєфі. А дві статуї з обох боків аттика нагадують ті загадкові жіночі фігури, які стоять на карнизах будинку, збудованого у Відні О. Вагнером поруч із «Майоліка-гауз».

Завизначенням угорського дослідника Акоша Мораванські «убагатьох будинках європейських міст початку ХХ століття проявився “компроміс” між історизмом та югендстилем»<sup>6</sup>.

Серед цих будівель угорський дослідник архітектури А. Мораванські називає і споруду Ошадної каси в Чернівцях. Певною мірою з ним можна погодитися. Дійсно, і в обробці інтер'єрів (дуже добре збереглися вестибюль та парадні сходи), і в симетрії фасадів, і в завершених елементах верхньої частини екстер'єру (високий дах у стилі французьких палаців XVI–XVII ст., чітка лінія карниза) використано прийоми, які характерні для архітектури історизму – тобто еклектики. Водночас, оскільки в оформленні фасаду є багато новаторських прийомів і нових орнаментально-декоративних мотивів, які настільки владно визначають стилістику споруди, з упевненістю можна зарахувати її до перших творів нового стилю в архітектурі буковинської столиці.

Більше того, аналіз цієї споруди був представлений 1903 року у віденському журналі «Der Architekt» за авторством Йозефа-Августа Люкса (Joseph August Lux) «Будівля Ошадної каси у Чернівцях. Робота архітектора Губерта Гесснера» (J. Lux «Das Spaarkassengebäude in Czernowitz») <sup>7</sup>.

Наведені в журналі матеріали дають чітке уявлення про те, як виглядали в колишній центральній Ошадниці Чернівців втрачені каміни з дзеркалами та декоративними вазами, світильники, двері й панелі з червоного дерева, вітражі та ошатна позолота декоративної ліпнини. Усі ці деталі – чудові взірці інтер'єру того часу. Досі актуальним залишається питання визначення їх авторів і виконавців.

У травні місяці 2003 року, при проведенні Першого австрійсько-українського реставраційного семінару в Чернівцях під гаслом «Пам'ятай, аналізуй, реставруй», делегація провідних австрійських майстрів-реставраторів М. Піфля, Й. Пьотценбергера, Й. Вайсенбаха та Е. Ретенбахера з реставрації столярних виробів, декоративної ліпнини, позолоти і відновлювальних робіт по металу під керівництвом головного консерватора землі Штаермарк з м. Грац Ф. Бувье провела показовий майстер-клас з реставрації декоративних фрагментів знаменитої будівлі <sup>8</sup>.

Дієвим наслідком цього міжнародного заходу стало встановлення восени 2003 року відтворених копій декоративних скульптур орлів-беркутів над центральним порталом колишньої Ошадної каси в Чернівцях. Виконав їх відомий буковинський скульптор, Заслужений діяч мистецтв України – чернівчанин Микола Лисаківський <sup>9</sup>.

Більшість споруд історичної забудови Чернівців досі не атрибутовані. Зокрема, загадковим залишається багатопверховий будинок, збудований на початку ХХ ст. на одній із центральних вулиць міста. Його фасади, з'єднані внутрішнім подвір'ям першого Пасажу в Чернівцях виходять на дві вулиці: Головну та І. Франка. Серед декоративного оздоблення еркерів можна помітити дату спорудження Пасажу – «1900». Архітектура фасадів цього будинку вказує на творчу руку великого майстра. Можливо, ним був хтось з архітекторів Віденського сецесіона. Але хто конкретно, на це запитання відповіді поки що немає <sup>10</sup>.

Погодимось з припущенням архітектора Лариси Вандюк, що продовжувачами мистецтва модерну на «чернівецькому терені були місцеві архітектори Йозеф Прошке, Густав Річ, Роберт Вітек» <sup>11</sup>. На жаль, це не було підтверджено архівними дослідженнями.

Тільки нещодавно стала доступною інформація, опублікована в «Документальних нарисах з історії вулиць і площ Чернівців» відомої чернівецької дослідниці Марії Никирси, де авторка, посилаючись на невідомі ще досі архівні документи розкриває нові імена представників місцевої ремісничої школи: це архітектори Моріц Еллінг (автор будівництва споруди колишньої Дирекції Буковинської поліції, 1907 р.); Йозеф Ляйцнер (автор декількох відомих споруд у Чернівцях, який упродовж багатьох років успішно очолював Промислову школу)<sup>12</sup>.

Як зазначає далі М. Никирса, «школа за дуже короткий час свого існування стала надзвичайно важливим навчальним закладом міста. Вона готувала спеціалістів будівельного профілю: будівельних проєктантів (рисувальників), каменярів, слюсарів-будівельників, столярів. /.../. Серед викладачів школи варто назвати Карла Пеккарі, Йогана Рібауера, Антона Ганкевича, Рудольфа Коле, Віктора Карка, Адальберта Мікулича, Ріхарда Пріорам, Еріха Кольбенгайера, Карла Ромшторфера, Роберта Йозефа Вітека, Фрідріха Готтесмана та інших»<sup>13</sup>. У державному архіві Чернівецької області зберігаються особові картки викладачів школи за 1907–1908 роки.

Епоха модерну виявилася значною мірою інтернаціональним явищем. Але водночас – це був час активних творчих пошуків, спрямованих на виявлення особливих регіональних і національних варіантів «нового стилю». Вивчення того, як проявилось поєднання цих тенденцій в архітектурі Чернівців і Буковини загалом, є одним із важливих завдань, яке стоїть перед дослідниками архітектурної спадщини Буковинського краю.

Як стало відомо, у творчості архітекторів, які працювали в Чернівцях, пошуки національних варіантів стилю проявилися в цікавих творах за допомогою використання різноманітних художніх прийомів: повторення та інтерпретації характерних рис історичного стилю, який сприймався як своєрідний символ країни, вихідці з якої жили в Чернівцях.

Цей принцип визначив стилістику і Німецького дому, збудованого в 1908–1910 роках за проєктом місцевих архітекторів Г. Фріча та Е. Мюллера<sup>14</sup>; і Польського народного дому, спорудженого 1905 року. За архівними матеріалами, наведеними науковим співробітником Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича М. Никирсою, «проєктом перебудови Польського Дому керував відомий архітектор Франц Сковрон. Оздобленням великої зали займався Конрад Турецький. Представники Закопанської школи Скварницький та Герасимович виконали різьбу по дереву. Перебудову приміщення завершили у 1905 році. У документах примарії міста Чернівців зберігся загальний вигляд Польського Дому у Чернівцях. У декоративному оздобленні споруди брав участь художник Станіслав Качор-Батовський та скульптор Маковський»<sup>15</sup>.

Тенденція пошуку національного різновиду стилю призвела до формування варіантів українського модерну. Декілька яскравих прикладів українського модерну є й у Чернівцях. Їх побудував міський архітектор Юліус Госбайн (Stadtbaumeister Julius Hosbein).

Зокрема, в архівних матеріалах Чернівецького обласного державного архіву нещодавно виявлено ескізний проєкт колишнього будинку Марії Кіллів на вул. Університетській, 37. На ньому вказані дата «1911» і прізвище архітектора «Stadtbaumeister Julius Hosbein».

Цей рідкісний документ, представлений уперше в монографії авторського доробку «Архітектура Чернівців ХІХ – першої половини ХХ століття» дає підставу більш ґрунтовно займатися пошуком вирішення проблеми національно-регіональних тенденцій стильової художньо-мистецької мови архітектури, що розвивалася в загальному руслі творчих пошуків модерну<sup>16</sup>.

Своєрідним варіантом нового стилю став «німецько-український модерн» та особливий геометризований варіант (з характерними мотивами трикутника), що виник на початку 1910-х років і був пов'язаний з вирішенням проблеми національної ідентичності.

Такі мотиви часто трапляються в декоративному оздобленні фасадів рядової забудови на багатьох вулицях міста, зокрема, на вул. Університетській, Головній, М. Ватутіна, Ю. Федьковича та ін.

Ця проблема особливо актуальною залишалася у той час і в архітектурі храмів. У цей період при будівництві дерев'яних сільських церков Буковини продовжували виконувати традиції українського народного зодчества. Що стосувалося архітектури кам'яних храмів, то при їх проектуванні архітектори зверталися не тільки до прямого повторення стильових прототипів попередніх епох, але й починали шукати абсолютно нові прийоми освоєння та інтерпретації архітектурної спадщини.

Наприклад, кам'яний храм (збудований у 1900–1908 рр. за проектом австрійського архітектора В. Кліка) у центрі старообрядництва – у селі Біла Криниця був спроектований і оформлений у стилі «московського бароко» XVII ст. Він став одним із характерних прикладів продовження того «руського» стилю, який панував у архітектурі храмів царської Росії в другій половині XIX ст. Архітектура цієї споруди втілила ту консервативну, традиціоналістську тенденцію, яка продовжувала існувати і в архітектурі початку XX ст.<sup>17</sup>

Іншу тенденцію, яка відобразила якісно новий підхід до творчого осмислення традицій національної архітектурно-художньої спадщини і була спрямована на освоєння творчої інтерпретації глибинних закономірностей, утілила унікальна пам'ятка сакральної архітектури – Свято-Михайлівська церква у Вижниці<sup>18</sup>.

Збудована напередодні Першої світової війни, вона відобразила в архітектурі перших десятиліть XX ст. початок настирних пошуків нових творчих шляхів втілення національної ідеї. Ця церква стала яскравим прикладом надзвичайно цікавої інтерпретації архітектурних традицій часів Київської Русі, «процитованої» крізь призму творчих пошуків епохи модерну.

Попри те, що ім'я автора унікальної пам'ятки архітектурної перлини залишається невідомим, можна дійти висновку, що архітектори, які творили в той час на Буковині, активно працювали в пошуках творчого переосмислення спадщини середньовічної архітектури.

Уже в першому десятилітті XX ст. у Чернівцях існував «Перелік цінних об'єктів старовини міста Чернівців», складений Буковинською крайовою управою в 1912 році<sup>19</sup>. У цьому почесному списку були представлені дерев'яні і муровані церкви та храми; міська Ратуша; колишня Резиденція православних митрополитів, збудована в 1864–1882 роках за проектом віденського архітектора Йозефа Главки; Чернівецький музично-драматичний театр, збудований у 1904–1905 роках за проектом відомого віденського архітектурного бюро Ф. Фельнера та Г. Гельмера і чимало творів пластичного мистецтва – пам'ятних монументів, які були на той час справжньою окрасою міста<sup>20</sup>.

Цей факт зайвий раз підтверджує, що на рубежі XIX–XX ст. Буковину визнавали у світі стратегічно важливим регіоном для розвитку мистецької освіти.

В Австро-Угорській монархії було організовано вищу мистецьку школу саме в Чернівцях, у місті, яке вже на той час було адміністративним, торгово-економічним та культурним центром найвіддаленішого краю монархії. Для сприяння рідній культурі тут було засновано багато товариств, зокрема Товариство «Руська бесіда» (1869 р.), «Руська Рада» (1870 р.), Державна промислова школа (1873 р.), яка згодом була перетворена у Вищу ремісничу школу та ін.

Науково обґрунтовану характеристику цього процесу надає Ростислав Шмагало у своїй монографії «Мистецька освіта України середини XIX – середини XX століття. Структурування, методологія, художні позиції», яка була нещодавно надрукована у Львові<sup>21</sup>.

Одним із перших митців-педагогів Буковини, який створив приватну мистецьку школу в Чернівцях (1889) був Епонімонд Бучевський. У нього навчалися такі відомі згодом митці, як Є. Максимович, Я. Кохановська, Ю. Пігуляк, М. Івасюк та ін. Саме вони своїми талантами і створювали надзвичайно чуттєвий і романтичний художньо-естетичний образ міста. Зокрема, Є. Максимович (1857–1928 рр.) – відомий настінними розписами вже згадуваної знаменитої Резиденції буковинських митрополитів (арх. Й. Главка). Він активно співпрацював з чеським художником К. Свободою та чернівецькими митцями К. Йобстом і Е. Бучевським.

На кінець XIX ст. у Вищій реальній школі в Чернівцях виклади рисунку та живопису провадив випускник (1874 р.) Віденської Академії мистецтв Юстин Пігуляк (1845–1919 рр.). Цьому митцеві, що впродовж усієї творчості надихався національною романтикою і Шевченкіаною, судилося бути першим вчителем і духовним наставником відомого згодом українського живописця Миколи Івасюка (1865–1937 рр.). Після навчання у Віденській (1884–1889 рр.), а потому у Мюнхенській Академії мистецтв (1890–1897 рр.), М. Івасюк прибув у Західну Україну сформованим митцем із власними поглядами на творчість, цілковито присвятивши себе історичному жанру /.../. У майстерні Івасюка у Чернівцях упродовж 1904–1908 рр. здобули першу мистецьку освіту відомі буковинські художники Корнелій Держик (1891–1978 рр.), Пантелеймон Видинівський (випускник Віденської Академії мистецтв, 1909–1916 рр.), Василь Петрук (1886–1956 рр.).

Можна констатувати, що на рубежі XIX–XX ст. на Буковині склалися і були розвинуті в подальшому всі необхідні передумови для розвитку мистецтва. Цьому, безумовно, сприяли активізація містобудування, загальна офіційна політика Австро-Угорської монархії, що через ідеї просвітництва, архітектури та мистецтва намагалася впливати на соціально-культурний розвиток усіх регіонів монархії, у тому числі й найвіддаленіших.

Тенденція до оптимізації художнього життя на Буковині особливо відчутно проявилася в художньо-декоративному оздобленні споруд, насамперед – громадських, які досі є справжньою окрасою історико-архітектурної спадщини Чернівців.

Особливо відрадно відмітити, що на початку XXI ст. відкрилися нові шляхи для виявлення «білих плям» не тільки в історії культури і мистецтва в цілому, а й в історії архітектурно-мистецького розвитку Буковинського краю. Це й дало можливість проаналізувати мистецький розвиток Буковини через призму віденських та чернівецьких паралелей.

<sup>1</sup> Біленкова С. В. Архітектура Чернівців XIX – першої половини XX ст. – Чернівці : видавничий дім «Букрек», 2009. – С. 48–49.

<sup>2</sup> Städtebau das 20. Jahrhundert / Art. Direktor&Hendrik Neubauer. – Potsdam, 2010. – S. 86–89.

<sup>3</sup> Otto Wagner / Fotografie : Janos Kalmar. Text : Renata Kassal-Mikula. – Wien, 2001. – S. 9–11.

<sup>4</sup> Історико-містобудівні дослідження Чернівців // *Вечерський В. В., Скібіцька Т. В., Сердюк О. М.* / за ред. Вечерського В. В.; відп. за вип. Сердюк О. М. – К. : Фенікс, 2008. – С. 4; Біленкова С. Архітектура Чернівців XIX – першої половини XX ст. – С. 8, 103–107.

<sup>5</sup> Дугаєва Т. Архітектору Губерту Гесснеру – 140 років // *Версії*. – Чернівці, 2011. – 15 січня. – С. 3.

<sup>6</sup> Moravansky A. Die Architektur der Donaumonarchi. – Budapest; Berlin, 1988. – S. 63–66.

<sup>7</sup> Lux J. Das Spaarkassengebäude in Czernowitz // «Der Architekt». – Wien, 1903. – 73–75.

<sup>8</sup> Біленкова С. Архітектура Чернівців XIX – першої половини XX століття. – С. 105.

<sup>9</sup> Там само. – С. 82.

<sup>10</sup> Біленкова С. Архітектура Чернівців на шляху від стилю «модерн» до стилю «ар деко» // *Філософія науки, техніки та архітектури: постмодерний проект : монографія / за ред. д-ра філос. наук В. А. Рижка*. – К. : КНУБА, 2002. – С. 222–223.

<sup>11</sup> *Вандюк Л.* Віденські впливи на архітектуру Чернівців (1775–1918) // *Архітектурна спадщина Чернівців Австрійської доби : матеріали Міжнародної наукової конференції (Чернівці, 1–4 жовтня 2001 р.)*. – Чернівці : Золоті литаври, 2003. – С. 87.

<sup>12</sup> *Никирса М.* Документальні нариси з історії вулиць і площ. Чернівці. – Чернівці : Золоті литаври, 2008. – С. 349.

<sup>13</sup> Там само. – С. 353–354.

<sup>14</sup> Там само. – С. 309.

<sup>15</sup> Там само. – С. 306.

<sup>16</sup> Біленкова С. Архітектура Чернівців XIX – першої половини XX століття. – С. 68, 69, 293.

<sup>17</sup> Там само. – С. 70.

<sup>18</sup> Там само. – С. 71.

<sup>19</sup> Подається за фондами Чернівецького державного архіву Чернівецької області (ДАЧО). – Ф. 3, оп. 2, спр. 29116, арх. 30–31 (див.: *Никирса М.* Документальні нариси з історії вулиць і площ. Чернівці. – Чернівці : Золоті литаври, 2008. – С. 444–445).

<sup>20</sup> На жаль, до наших днів зберігся тільки один пам'ятник Милосердя (виготовлений 1915 року скульпторами Т. Штундлем і К. Москалюком). Розміщений він у парковій зоні на території Чернівецької дитячої лікарні по вул. Буковинській, 4.

<sup>21</sup> *Шмагало Р.* Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. Структурування, методологія, художні позиції. – Л.: Українські Технології, 2005. – С. 201–215.

**Тетяна Павлова  
(Харків)**

## СТОРИНКИ ІСТОРІЇ ХАРКІВСЬКОГО МОДЕРНУ

*У статті йдеться про особливості пізнього модерну в Харкові. Підкреслюється чинник театралізації в мистецтві Є. Агафонов та Е. Штейнберга, а також художників наступної генерації (В. Бобрицький, Г. Цапок, Б. Косарев).*

**Ключові слова:** модерн, театралізація, синтез мистецтв, «Союз семи», В. Бобрицький, Г. Цапок, Б. Косарев.

*The article runs about the features of the late Art Nouveau in Kharkiv. The principle of the teatralization in the art of Y. Agafonof, E. Shteinberg and artists of next generation (V. Bobrytsky, G. Tsapok, B. Kosarev) is accented in the article.*

**Keywords:** Art Nouveau, teatralization, art synthesis, Kharkiv, "Seven's Union", V. Bobrytsky, G. Tsapok, B. Kosarev.

Театральна сцена стала кульмінацією синтетичних шукань модерну, а сам театр – матеріалом для різноманітних стильових експериментів. Найпослідовніше цей синтез реалізовано в такому малому театральному жанрі, що розквітнув у Європі на межі ХІХ–ХХ ст., як кабаре. Подолання «проблеми рампи», створення особливого, інтимного зв'язку між сценою й залом – це заслуга режисерів і акторів, вихованих модерном, з його чуттєвістю, смаком до миттєвої зміни сценічних масок. Не менш вагомий внесок належить художникам.

Яскравий приклад подібного зрілого синтезу являє собою театр і кабаре «Fledermaus» (Летюча миша), що відкрився у Відні в жовтні 1907 року. Заслуга його блискучого оформлення належить славетним віденським майстерням разом із Й. Хофманом. «Облицьований строкатою плиткою бар і витриманий у чорно-білих тонах зал для глядачів справляли враження затишку й шляхетності». Тут працювали червонодеревці й керамісти, ювеліри, склярі й графіки. Останні розробляли дизайн для афіш, плакатів, вхідних квитків, меню, програмок і листівок<sup>1</sup>. У 1908 році «Летюча миша» з'являється у Москві. Відкриваються артистичні кабаре в Києві, Харкові й інших містах України.

Синтез модерну є по-справжньому всеохоплюючим, і коли мова йде про кабаре, не можна обійти art de cuisine (мистецтво кухні), де задіяні не тільки візуальні, а й смакові гармонії. Саме зрощення з кафе, кухнею, кулінарією відрізняє кабаре від театрів міні-атюр, які прийшли їм на зміну<sup>2</sup>.

Водночас мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ століття демонструє нові інтерпретації мотиву трапезування. Про це красномовно свідчать численні сцени у кафе (включаючи кабаре), що збагатили насамперед сюжетну палітру імпресіоністів. «Бар у Фолі-Бержер» О. Ренуара чи «Абсент» Е. Дега, не говорячи вже про роботи А. Тулуза-Лотрека, демонстрували нову естетику міського життя. Виразним її проявом стає мотив самотньої людини у кафе, де найбільшої експресії набула жіноча тема.

Історія артистичних кабаре, передусім французьких, дуже плідна в мистецтві. Визнаний дослідник «кабаретного руху» Л. Тихвинська, підсумовуючи історію петербурзької «Бродячей собаки», зазначає: «Багато картин С. Судейкіна, М. Сапунова,

О. Яковлева Б. Григор'єва, проза М. Кузьміна, Г. Чулкова, О. Толстого, вірші А. Ахматової, В. Маяковського, В. Хлебникова <...> зросли на цьому органічному ґрунті<sup>3</sup>. Неабияку роль зіграла зазначена тема у творчості українських художників. Згадаймо мотиви паризьких кафе в блискучому циклі О. Мурашка. Попри негативну реакцію критики (наприклад, з боку Петербурзького «Нового Товариства художників»), вони знайшли продовження у творчих шуканнях наступного покоління. Так, альбом харківських авангардистів «Сім плюс Три» (1918) рясніє сценами в кафе: «Скрипаль кафе "Rouge" Г. Цапка, «Портрет» М. Калмикова, «Арлекін» В. Дьякова, «Нічна кав'ярня» В. Єрмилова. Цікавий розвиток знайшла ця тема в портретному жанрі у роботах безпосереднього учня Мурашка А. Петрицького («Портрет М. Семенка»). Яка ж роль кабаре в історії українського мистецтва?

1909 року в Харкові багато в чому завдяки ініціативі художника Є. Агафонова відкрився театр мініатюр «Голубой глаз». У цьому театрі в 1910 році відбулися надзвичайно важливі для засвоєння модерну публічні лекції про К. Моне й О. Родена (В. Циперович), крім того, С. Городецький прочитав лекцію «Апостоли сну й смерті», символістська апологетика якої не залишає сумнівів.

Звичайно, не можна заперечувати значення московської «Летючої миші» й петербурзького «Кривого дзеркала» в історії «Голубого ока». Та чи тільки в засвоєнні репертуарної тематики й жанрових прийомів вона полягає? Харківський театр, подібно до інших кабаре модерну, був синтезом театральних (режисер Е. Чигринський і Д. Гутман), музичних (композитор Ф. Акименко) і художніх (Є. Агафонова й М. Федорова) сил.

Перша вистава «Голубого глаза», витримана у чорно-золотих тонах (інтер'єр, панно, картини, костюми), називалася «Вечір осені». Відповідно до смаків модерну вона чарувала поєднанням «затишку й тихого смутку». Критик місцевої газети («Южный край») виокремлював панно художників Агафонова й Федорова, а також «матове світло» в «загальній картині осені». Відзначав він також вихід «малявінської баби»<sup>4</sup>. Останній номер, нав'язаний картиною художника Ф. Малявіна, був узятий з репертуару «Летючої миші» (на що звернула увагу Ю. Полякова)<sup>5</sup>. Відзначимо майже обов'язкову для всіх театрів, передусім малої сцени, апеляцію до комедії дель арте й інших традицій народного театру. Так, театральні критики відзначили спектакль за п'єсою А. Шніцлера «П'єро». До репертуару входила й п'єса Е. Ростана «П'єро, що сміється, та П'єро, що плаче». Учні Агафонова розповідають про костюмовані портрети («Портрет Зої в костюмі П'єро») або панно з персонажами комедії дель арте в інтер'єрі кабаре. Театральні маски прикрашають і автопортрет Агафонова. Над цими аксесуарами мудрували учні. П. Оболенцев наполягав, що «в автопортреті маски зображені не випадково й, вочевидь, відображають його переживання»<sup>6</sup>. Через деякий час Агафонов писав із Москви: «Ходжу по салонах, згадую "Будяк", по театрах – згадую "Голубой глаз" <...>. Так у нас все добре в Харкові й погано тут <...>. Отут тільки гарне життя міста й людей, а такого місця, як "Будяк" – немає»<sup>7</sup>.

Не менш важливу роль у реалізації завдань, які ставилися модерном, зіграла студія Агафонова «Голубая лилия». У її назві можна вловити не тільки «символістський аромат» (Л. Савицька)<sup>8</sup>, а й пряму алюзію на відоме об'єднання «Голубая роза». У спогадах учнів Агафонова портрет студії з'являється в меланхолійних настроях модерну. «Високі строгі стіни... Картини, картини без кінця. Дві лампи приємним рівним світлом освітлюють її. Ось дверей відчиняються й у студію входить маестро – високий стрункий чоловік у береті <...>. А там надворі йде сніг. Вітер ніжно наспівує свої сумні пісні, їх відгомін проходить крізь стіни студії, й до них прислухається Даня. Смутні неясні думки зринають в його голові, а перед очима постають картини великих майстрів <...>»<sup>9</sup>. Примітно, що єдиною персоніфікованою фігурою у цій замальовці є не хто інший, як поет Божидар (Богдан Гордєєв), котрий також відвідував студію Агафонова разом зі своїм братом Дмитром (згодом талановитим мистецтвознавцем). Називаючи Божидара його домашнім ім'ям Даня, Л. Готова вводить своєрідний код, зрозумілий для тих, кого

поєднувала сумна пам'ять про передчасний кінець одного з найяскравіших героїв харківської культурної сцени. Склад агафонівського гуртка був досить яскравим, справжньою прикрасою його стала Марія Синякова. Учні чарували «дух студії». У спогадах, листах вони говорять про «часи “Голубой лилии”»<sup>10</sup>. Оживає В. Єрмилов, згадуючи ті далекі роки, коли вони «перебували в оточенні “Голубых лилий” та “Будяків” <...>»<sup>11</sup>.

Іншим художником, небайдужим до театральних смаків модерну, був Е. Штейнберг, учень В. Серова й К. Коровіна в Москві та Ш. Холлоші в Мюнхені. Своєрідним харківським денді постає він у портреті його учня С. Юткевича: «Він виглядав романтичним “маестро” – чорна оксамитова куртка, чорне довге волосся, борідка-еспаньйолка, вуса піками <...>»<sup>12</sup>. 1910-ті роки у творчості Штейнберга також відзначені театральними експериментами. Він представляв інший полюс у харківському художньому середовищі. «Ван-Гог мій Бог», – проказував Штейнберг. Про нього ж у цьому колі говорили: «Штейнбержок мій божок»<sup>13</sup>, не без дешици правди в цьому жартівливому визнанні.

Обидва митці відчули на собі владу театру як основної міфологеми модерну, відкривши дорогу наступному поколінню, що рішучіше опануватиме художній простір сцени. У студії, організованій Штейнбергом та А. Гротом, здобували вишкіл відомі у майбутньому митці, зокрема В. Єрмилов. Утім, ані Агафонов, ані Штейнберг не встигли розвернутися в Харкові. Та саме вони створили в місті потужні центри консолідації сил модерну.

Протягом 1910-х років низкою театрів мініатюр прикрасилася «Катя» (так називали вулицю Катеринославську в Харкові). Це жіноче ім'я стало узагальнювальним, відколи О. Блок написав поему «12». «<...> Свіжа, проста, добра – здорово лається, лле сльози над романами, відчайдушно цілується <...>»<sup>14</sup>, – так характеризував свою героїню поет. Це збірний портрет і харківської «Каті» – вулиці для прогулянок. У 1915 році тут відкрився театр мініатюр С. Сарматова, кабаре якого, так звані «Сарматікони», здобули приголомшливу славу.

У 1918 році на злеті кабарежного руху харківські критики відкрили для себе ще одну «Летючу мишу». Ці втішні епітети були адресовані Дому артиста («ДА», як його йменували завсідники). Сучасні дослідники віддають їм на користь акторській і режисерській матерії театру: грі акторів, характеру жанру. Вони стверджують услід за критиком: «Успіх підвалу безсумнівний, і успіх цілком заслужений <...>. Це – харківська “Летюча миша”»<sup>15</sup>.

Насамперед зазначимо, що цей театр був відкритий у підвалі будинку «Саламандри», спорудженого в 1914–1915 роках архітектором М. Верьовкіним. Невловимий таємничий шарм середньовічних символів виокремлює харківську «Саламандру» з-поміж численних дохідних будинків цього часу. Примітно, що замовники поставили перед архітекторами умови: ніякого модерну чи декадансу. Неокласика, яка потіснила на цей час модерн у Харкові, мала стійкі петербурзькі корені. Її створили головним чином представники так званого «петербурзького відродження», які спиралися на власну класичну традицію. У цій стилістиці вирішена й харківська «Саламандра». Попри те, що неокласицизм був антиподом модерну, полярні явища часто вступали в симбіоз. Чи можна вважати будинок «Саламандри» архітектурним перевертнем? Так чи ні, а, згідно з характерним для модерну топосом «чужої країни», тут розквітли махрові квіти театралізованого, утопічного світу Дому артиста. Що ж являв собою інтер'єр кабаре? Які яскраві спогади надихали художника Б. Косарева на схилі його життя «виписувати» студентам незмінний рецепт «Саламандри»?<sup>16</sup>

Попри те, що в інтерв'ю з В. Яськовим Косарев змалював це унікальне явище, картина не піддається виразній реконструкції тільки за цією розповіддю. Вказівкою на шість персонажів комедії дель арте в розписах інтер'єру, зроблених В. Бобрицьким, та оформлення бару Г. Цапком, інформація вичерпується. І чому нагадував він сучасникам підмостки московської «Летючої миші»? Сама театральна умовність італійської комедії дель арте, звертання до стародавнього театру просочували образну тканину

творів групи «Союз семи». Подібні маски (отримані в спадщину від агафонівського гуртка) художники приміряють і на себе – не тільки у творчих роботах, а й, наприклад, позуючи перед фотокамерою. У великому живописному портреті Бобрицький уподібнює свою дружину Коломбіні, немов прохоплюючись про вічний сюжет (який він утілює у житті, відбивши дружину Єрмилова, Л. Третьякову).

На знайдених й атрибутованих автором фотографіях можна побачити, що в розписах Дому артиста справді використано ігровий канон комедії дель арте з його популярними масками: комедійними й закоханими. Утім, унаслідок того, що образи світового театру занурені в орнаментальну стихію народного мистецтва, інтер'єр театру нагадує імпровізований гербарій, недбало розташований поміж сторінками старезної книги про театр. «На стенах цветы и птицы томятся по облакам», – ці слова А. Ахматової, присвячені кабаре «Бродячая собака», можуть стосуватися й артистичного підвалу харківської «Саламандри»: його середовище також рясніє флоральними мотивами. На ідею знищення рампи спрацьовують ритм та ілюзія руху розписів. Це й жести акторів у динамічних сценках – традиційних лацці; Арлекін, що жонглює, – кульмінація динаміки, що заповнює зал. Звернемося ще раз до згаданого вище петербурзького кабаре. Розписи стін «Бродячей собаки» в описі М. Євреїнова, «задержувати, таємничо-жартівні <...>, виявляли, зрозуміло, не “декорації” у вузькому значенні цього слова, а ніби декорації, що переносять відвідувачів підвалу далеко за межі реального простору й часу»<sup>17</sup>.

Отже, згідно з інтерв'ю Яськова, улітку 1918 року Б. Косарев разом із друзями по «Союзу семи», В. Бобрицьким та Г. Цапком, декорували кабаре Дому артиста: Бобрицький розписував зал («комедія дель арте: П'єро, Арлекін, Коломбіна – усього 6 фігур), Цапко – бар, а Б. В. [Б. В. Косарев. – П. Т.] – ліхтарі (світильники, якісь кубічні, з матового скла). Б. В. довго не міг придумати сюжет для розпису і майже впав у відчай, коли, перегортаючи старі номери “Старих днів” [“Старые годы”. – П. Т.], надіслав малюнок перського [киргизького. – П. Т.] килима з орнаментом, у якому фігурував верблюд <...>»<sup>18</sup>.

Крім персонажів італійської комедії, низка сюжетів виявляє в програмі розписів наявність українського концепту. У деяких танцювальних сценах упізнаються українські костюми, на одній зі стін – стилізоване зображення Козака-Мамая (композиційний тип Козака-бандуриста, за П. Белецьким). Інтерес до народної культури України, притаманний Косареву, Бобрицькому та Єрмилову, був прищеплений їм учителями: Л. Тракалом і Ф. Шмідтом. Останній писав: «Жоден народ у світі не забув так ґрунтовно свого минулого, не порвав з минулим так рішуче всі свої зв'язки, не проявляє до пам'яток своєї рідної старовини такої байдужості, як ми всі, знизу до верху»<sup>19</sup>. Козак-бандурист зображений на стінах Дому Артиста у відповідності до сформованого іконографічного канону: з незмінною бандурою, хвацьким натюрмортом, що складається з рушниць, пляшки й гарбуза й супроводжується характерним для цього жанру текстом: «Гей, бандурка золота, люблю тебе шинкарка молода». Інструмент із сімейства лютневих ріднить козака з героями комедії дель арте. Кобзарі ж – носії пісенно-музичної культури України від героїчного до танцювального жанру. Таким чином, запорожець, як герой вертепу (що є невід'ємним атрибутом міської культури), постає тут персонажем народного театру на рівних із Арлекіном та Коломбіною.

На особливу увагу заслуговують світильники Косарева. Їх прямокутна форма (можливо, прообразом були прямокутні ліхтарі біля дверей московської «Летючої миші») оригінально обіграна митцем. Вони постають, на диво, сучасними й досі, особливо у порівнянні з запроектованими М. Верьовкіним для будинку «Саламандри» взірцями в дусі неокласици. Ці кубічні ліхтарі являють собою другий полюс модерну на осі «арабеска – куб», визначений як засіб угамування того, що дослідники назвали «орнаментальним пеклом»<sup>20</sup>.

У ті часи, коли антиподом художності був «позбавлений краси й поезії натуралізм», замінити кажаном романтичну чайку було вчинком у декадентському дусі. Тоді ж «летючу мишу» знаходимо в омріяному українському пейзажі (панно В. Котарбинського).

Її примара вбачається і в автопортреті В. Максимовича. Утім верблюди на косаревських ліхтарях — це епатажне рішення вже в душі футуристичної естетики. Тож не дивно, що ними захоплювалися В. Маяковський, М. Єврейнов, М. Акімов<sup>21</sup>. «Особливо вдалися ліхтарі: вони оригінальні, хоча й трохи одноманітне їх чорне “верблюже” трактування, — писав у своїх спогадах О. Вертинський»<sup>22</sup>. І хоча Косарев подає історію їхнього створення як просте калькування мотиву, художній жест не позбавлений оригінальності. До того ж перетворення одnogорбого верблюда на двогорбого наблизило його до графічного символу ушавленого московського кабаре. То не даремно сучасники шаленіли: «Це харківська “Летюча миша”!».

Важливо зазначити прихильність «Союзу семи» до орієнталізму й, підкреслимо, до східних килимів. Зовсім не випадково такі експонати фігурують нарівні з творами членів групи у їх програмній збірці «Семь плюс Три» (1918). Зразок же килима, узятий Косаревим із статті А. Фелькерзама в часописі «Старые годы» (червень 1915 р.), — вишитий осмолдук XVIII ст. Цей різновид безворсого килима з пишними китицями слугував прикрасою верблюда у весільній процесії. Червоні кольори домінують у цих строкатих попонах, однак репродукування привело до «торжествующей двухмерности», — як назвав О. Сидоров техніку класичного силуету, що пригадується у зв'язку з косаревськими ліхтарями. Саме за часів модерну це мистецтво, яке було колись мізерабельним, одержало друге народження. До речі, мода на силуети також завдячує кабаре: початок їй покладено О. Кругліковою в «Бродячей собаке». Смак до профільного обрису не меншою мірою навіяний модою на кіно з його чорно-білою стилістикою. Утім не можна забувати про мистецтво витинанки, що приваблювало українських митців на початку XX ст. Художники, які працювали в техніці силуету, збагатили образотворчу палітру модерну низкою мотивів: примхливі обриси цикламена й запашного горошку, обвішані плодами деревця, вуличний ліхтар, стільці з ажурною спинкою, канделябри — все те, що пройшло по сторінках видання «Столица и усадьба», «Старые годы» та інших журналів «красивого життя». До цього парадумотивів Косарев додав верблюда.

У декорі ліхтарів використані й інші мотиви киргизького килима, що справив незабутнє враження на Косарева. Це й фігурки погоничів верблюдів, і виразні розетки. Останній елемент А. Фелькерзам виділяє як характерний для орнаменту облямівки киргизьких килимів. Змальовуючи колорит (червоний з темно-червоним або фіолетовий із синім), підкреслює «гарний і розкішний» жовтий тон, у чому вбачає китайський вплив і відмінність від перських килимів. Ця колористика (що постає скоріше з тексту, ніж з ілюстрацій, вони чорно-білі) поряд з іншими враженнями від серії публікацій у журналі «Старые годы» впливає і на подальшу творчу практику Косарева. Низка східних мотивів у його сценографії має певні перегуки з цим матеріалом. А в костюмах до спектаклю «Аул Гідже» художник використовує деякі тамги, наведені у тексті Фелькерзама. Тамги фігурують і в декорі ліхтарів Дому артиста. Примітно, що, безпосередньо витягаючи із текстової ілюстрації, Косарев репрезентує їх як код утаємниченої мови<sup>23</sup>.

Утім, незважаючи на першорядність зазначених східних мотивів, у реконструкції творчого поля, в якому з'явилося «верблюже трактування» ліхтарів, доречно й хлібниковська коннотація. Відомий рядок із «Звіринцю» Хлебникова: «Де верблюд, чий високий горб, позбавлений вершника, знає розгадку буддизму» проливає світло на естетичну апробованість «верблюжого» мотиву. Неможливе пряме зіставлення косаревського «верблюда» із семантичним ланцюжком Хлебникова: верблюд — вода — чорнило. Проте не можна обійти й сокровенну ідею поета про просвіту Європи мудрістю Азії, так само, як і символічну роль верблюда в «одруженні» їх «вод», що є образом світової єдності («Испаганский верблюд» тощо). Усе це надзвичайно важливо з огляду на причетність Косарева до харківського оточення Хлебникова, чия поетика була насущною темою цього кола («<...> мене оточували степ, квіти, ревучі верблюди <...>»).

Так, модерн, що диктував цілісний стиль життя, втілювався в середовищі харківського Дому артиста у завершеній моделі художнього синтезу, включаючи театральну сце-

ну й розписи інтер'єру, костюм і стіл, меблі й світильники. Утім, увесь цей ансамбль, створений представниками вже наступного напрямку в мистецтві, занурений у шар попередньої культури, з її апеляцією до театру (ідеалом якого служила комедія дель арте), пошуками національних джерел і великого стилю, загальною концепцією життя як мистецтва чи панестетизмом. Ми ж можемо говорити про своєрідну сторінку історії модерну в Харкові й перспективний для нього розвиток конструктивної гілки стилю.

<sup>1</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — Köln : Konemann, 2000. — С. 372.

<sup>2</sup> Ось невеликий приклад із книжки М. Хмелевської: «Судак по-французски: для этого более изысканного блюда нужно сделать рант из слоеного теста, который делается так. Выложить бока и дно кастрюли куском слоёного теста, спечь; осторожно вынуть и положить на блюдо. В крышке этой самой кастрюли спечь кружочек, помазать яйцом, даже украсить кружочками из теста. Судака фунта в 4–5 порезать на аккуратные куски, посолить, затем вытереть досуха и сжарить на масле, поливая соком из лимона. Голову и все кости сварить с кореньями. Слить то масло, на котором рыба жарилась заправить мукой; развести рыбным бульоном; влить: рюмочку белого вина, сок из лимона, 3 или 4 желтка, разбитых с ложкою бульона; вымешать хорошо и сильно подогреть. Немного шампиньонов потушить с маслом и лимоном, положить их в соус, прибавить очищенных раковых шеек и пульперов из рыбы. Рант выложить на эмалированное блюдо, положить рыбу и облить соусом. Сверху положить кружок теста» (Хмелевская М. Экономная кухарка. — Полтава, 1907).

<sup>3</sup> Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России. — М. : Молодая гвардия, 2005. — С. 110.

<sup>4</sup> Харьковский театр «Голубой глаз» // Южный край. — 1909. — 10 ноября.

<sup>5</sup> Полякова Ю. Театры миниатюр Харькова: репертуар, жанры, исполнители [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://universitates.univer.kharkov.ua/arhiv/2008\\_4/polyakova/polyakova.html](http://universitates.univer.kharkov.ua/arhiv/2008_4/polyakova/polyakova.html).

<sup>6</sup> «Шкода, що загинув портрет Комісаржевської, — пише П. Оболенцев у листі до Д. Гордєєва, — поетичний і за фарбами чудовий, у білій (або кремовій) блузці, у темній спідниці на червоно-коричневатому тлі. Ви пам'ятаєте, «Голубой глаз» їздив на гастролі й у них зник вагон чи його вкрали <...> з декораціями й реквізитом. Там були й портрет Комісаржевської і малюнки-шаржі маестро на артистів «Голубого глаза» (Лист П. Оболенцева до Д. Гордєєва від 15 лютого 1963 р. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2, од. зб. 160, арк. 72).

<sup>7</sup> Лист Є. Агафонова до Д. Гордєєва. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2, од. зб. 90.

<sup>8</sup> Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы. — Х. : НТУ ХПИ, 2003. — С. 287.

<sup>9</sup> Спогади Л. Гатової. Додаток до листа П. Оболенцева до Д. Гордєєва від 14 вересня 1964 р. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2, од. зб. 160.

<sup>10</sup> Лист П. Оболенцева до Д. Гордєєва від 6 серпня 1962 р. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2, од. зб. 160.

<sup>11</sup> Лист В. Єрмилова до Д. Гордєєва від 16.02.1960 р. Зберігається в ЦДАМЛМУ. — Ф. 208, оп. 2.

<sup>12</sup> Цит за: Полякова Ю. Театры миниатюр Харькова: репертуар, жанры, исполнители. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://universitates.univer.kharkov.ua/arhiv/2008\\_4/polyakova/polyakova.html](http://universitates.univer.kharkov.ua/arhiv/2008_4/polyakova/polyakova.html).

<sup>13</sup> Лист В. Єрмилова до Д. Гордєєва від 16.02.1960 р.

<sup>14</sup> Долинский М. З. Искусство и Александр Блок. — М. : Сов. художник, 1985. — С. 55.

<sup>15</sup> Виктор Л. «Дом артиста» // Театральный журнал — 1918. — № 6. — С. 10.

<sup>16</sup> Фрагмент із програми живописних етюдів з натури Б. Косарева: «Кут будинку «Саламандри» на тлі протилежного боку вулиці. Статуя, три колони й картуш; фрагмент фасаду будинку «Саламандри» на Римарській вул.; статуя будинку «Саламандри» на тлі неба; подвір'я будинку «Саламандра») — Архів Н. Б. Косаревої.

<sup>17</sup> Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века...

<sup>18</sup> Яськов В. Хлебников. Косарев. Харьков // Двуречье : литературно-художественный альманах. — Х. : Крок. — С. 183–216.

<sup>19</sup> Цит за: Побожій С. З історії українського мистецтвознавства. — Суми : ВТД, 2005. — С. 106.

<sup>20</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — С. 7.

<sup>21</sup> Виктор Л. «Дом артиста».

<sup>22</sup> Вертинский А. Дорогой длинною... — М. : Правда, 1991. — С. 112.

<sup>23</sup> Фелькерзам А. Старинные ковры Средней Азии. Киргизы // Старые годы. — 1915. — Июнь. — С. 20.

<sup>24</sup> Там само. — С. 20.

Софія Боньковська  
(Київ)

## ЛЬВІВСЬКА СЕЦЕСІЯ В ЦЕРКОВНО-ОБРЯДОВОМУ МИСТЕЦТВІ ГАЛИЧИНИ

*Художні особливості творів церковно-обрядового призначення, поширені в галицьких храмах наприкінці XIX – у першій третині XX ст., авторка висвітлює в контексті розвитку новітнього модерного мистецтва в Західній Європі. При цьому дослідниця вирізняє регіональні особливості утвердження й широкого побутування сецесійної сакральної пластики в галицьких храмах, зумовлені фундаментальним богословським підґрунтям – поглибленим тлумаченням модерного мистецтва тогочасними церковними мислителями, зокрема його значення на шляху відродження та розвитку національної духовної і художньої культури.*

**Ключові слова:** модерн, металопластика, церква, обрядовість.

*The author represents in the context of development of the newest modern art in Western Europe artistic features of works of the sacral and ritual purposes, which were spread in the Galician churches in the end XIX of first third of XX century. Thus a researcher distinguishes the regional features of statement and wide used of the secession sacral plastic in the Galician temples predefined by fundamental theological foundation by deep interpretation of modern art by contemporary church thinkers, in particular his value on the way of revival and development of national spiritual and artistic culture.*

**Keywords:** modern, metal plastic, church, rites.

Модерне мистецтво, що виникло і розвинулося на рубежі XIX–XX ст. у Європі, майже одночасно поширилося в Україні, особливо в Галичині, яка в той час належала до західноєвропейської спільноти<sup>1</sup>. Зазначимо, що «законодавцем» у культурно-мистецькому житті тогочасної Галичини із центром у Львові був Відень. Це засвідчує місцева назва новітнього художнього стилю «сецесія» (від латинського *secession* – «відокремлення», що прижився в Австрії<sup>2</sup>. Прикладом раннього проникнення творів модерного декоративно-вжиткового мистецтва на теренах Східної Галичини є поява в багатьох місцевих, особливо в новозбудованих греко-католицьких, храмах незвичних за формою і декором напрестольних хрестів, панікадил, Вічних лампад тощо. Свідченням творчого засвоєння та розвитку новітніх формотворчих ідей на місцевому ґрунті є сецесійні, новітні за стильовими і стилістичними ознаками, твори, експоновані на художніх виставках, зокрема на мистецькій виставі українських артистів «Митці митрополиту Андрею» 1905 року та на «Промислово-літургійній виставі» 1909 року у Львові<sup>3</sup>.

Доцільно зауважити, що модерне мистецтво, яке різко «відокремилось» від наслідування без творчого переосмислення виражальних засобів попередніх художніх стилів, особливо наскрізь еkleктичного історизму, не завжди однозначно сприймалося, тим більше засвоювалося на ґрунті вже сформованих естетичних смаків в архітектурі, образотворчому і декоративно-прикладному мистецтві<sup>4</sup>. Тож не дивно, що в релігійній, зокрема церковній художній культурі, наскрізь пронизаній догматичними канонами та християнськими символічними образами, новітній формотворчий напрям зазнав особливого спротиву не тільки з боку деяких ідеологів богослов'я, а й представників світської інтелектуальної еліти. Свідченням цього є критичні зауваження про окремі твори, зокрема про виготовлений львівським різьбярем С. Щуплаковичем фрагмент «іконостаса в стилі сецесійнім», що експонувався на «Промислово-літургійній виставі» 1909 року у Львові. Так, на думку В. Шухевича, «спроба введення сецесії у поважну різьбу церковну не дуже відповідна і я певен, що вона не прийметься [не утвердиться. – С. Б.]»<sup>5</sup>. Однак той факт, що на виставі, присвяченій виробам церковного призначення, влаштованій під патронатом Шептицького, Теодоровича і Більчевського, тобто ієрархів трьох конфесій – греко-католицької, православної і римо-католицької, – екс-

понувалися новітні за художніми виражальними засобами релігійні твори, свідчить про те, що на початку ХХ ст. сецесійні (модерні) формотворчі ідеї набули значного поширення не лише у світському, а й у церковному галицькому мистецтві.

Звичайно, такий перелом в естетиці церковної художньої культури міг статися тільки за наявності глибокого теоретичного обґрунтування. Таким фундаментальним за своїм значенням богословським підґрунтям засвоєння та утвердження новітніх формотворчих ідей у релігійному мистецтві, а отже, й у творах церковно-обрядового призначення стала переконлива стаття о. Онуфрія Волянського «Про відношення штуки до релігії», опублікована 1908 року в часописі «Нива»<sup>6</sup>. Необхідність ідеологічного обґрунтування закономірностей тогочасного розвитку церковного мистецтва була викликана передусім гострою полемікою з приводу трактування «нового стилю» як носія космополітичних ідей, неприйнятних у період відродження національної культури. Так, автор статті зазначає, що між новочасними «зараженими» модернізмом мистцями домінує думка про сепарацію – усталене незворотне розмежування між християнською ідеологією і художньою творчістю та критикою: «Вони стверджують, що мистецтво є річчю чисто національною, а з конфесійністю не має нічого спільного»<sup>7</sup>. Поставлене питання, стверджує о. Волянський, дуже легко вирішити з позиції християнської ідеології, «коли чітко визначити зміст націоналізму і конфесіоналізму (конфесійності)». Конфесійність, зазначає автор, це світогляд того чи іншого віросповідання, у якому співіснують, як правило, дві форми вияву: строго релігійна, в основу якої закладений «догматично-моральний і церковно-правовий смисл» і форма – зміст якої «немає нічого спільного з релігією». Разом з тим кожен мистець є представником певної нації, а отже, носієм її національних ідей, які «не повинні бути ворожими християнському світоглядові»<sup>8</sup>. Адже «християнський світогляд, – зазначає о. Онуфрій, – підносить артистичну творчість у надприродну сферу, робить з неї знаряддя для досягнення остаточної найвищої мети – Бога»<sup>9</sup>. У цьому сенсі національні ідеї, передані засобами мистецтва в художньому творі, не можуть розвиватися поза релігійними переконаннями. Як вважає о. Онуфрій Волянський: «Світогляд мистця не повинен мати ніякого впливу на добір [вибір. – С. Б.] естетичної форми», оскільки «естетика не може бути ані національною, ані конфесійною»<sup>10</sup>. Водночас «мистецтво не є зовсім вільним», адже «артист творить під впливом свого ества – це зовнішній вираз його внутрішнього світу, інтелігенції і почуттів»<sup>11</sup>. Він творить і як людина, і як член суспільства, і як християнин: «У такій нації конфесійне мистецтво буде національним, а національне – конфесійним»<sup>12</sup>. Отже, художні формотворчі засоби, за о. Волянським, є не чим іншим, як необхідним інструментарієм естетичного вираження мистцем конфесійного світогляду та національних ідей, тісно взаємопов'язаних у його свідомості.

Ще переконливіше обґрунтування гострої необхідності творчого переосмислення найновіших здобутків новітньої світової мистецької творчості з метою розвитку національної культури прозвучало у виступі митрополита Андрея Шептицького на відкритті заснованого ним Національного музею у Львові 13 грудня 1913 року<sup>13</sup>. У ньому Його Ексцеленція з жалем констатує, що із занепадом Царгородської церкви під владою ісламу підупала і її висока художня культура, яка століттями живила національне, передусім церковне, мистецтво. Тому для Української помісної церкви, яка упродовж століть знемагала від колоніально-національного і церковно-адміністративного гніту, зокрема у справі розвитку релігійного мистецтва, дуже важливо шукати «живий зв'язок із всесвітньою культурою, яку тепер представляє Захід. Те нове зближення Сходу і Заходу, той зв'язок двох культур, довершений у живім народі, дає східному елементові нове життя, нову енергію і запоруку світлого розвитку». «Чи в злуці, опертій на єдності віри, – продовжує митрополит Андрей, – не знайдемо розв'язання проблеми, яка стоїть перед нами, проблеми майбутнього нашої національної культури»<sup>14</sup>. Водночас, А. Шептицький категорично застерігає від механічного перенесення новочасних мистецьких форм, заявляючи, що «не слід живцем перечіпляти [копіювати, насаджувати. – С. Б.] в наш народ ту інтернаціональну культуру, якою живе наша інтелігенція», а творчо пе-

реосмислювати її на ґрунті вироблених віками національних традицій. Однак у «праці над тим поступом» дуже небезпечно як недооцінювати, так і переоцінювати «народні прикмети [традиції. – С. Б.]». У цьому розумінні однаково неперспективним є шлях тих, «що працюють на ниві культури так, начеб перед тим ніхто нічого не творив», як і тих, «що бояться всілякого чужого впливу»<sup>15</sup>.

Отже, завдяки таким богословам, як о. Волянський й особливо «ідеолог єдності Української Церкви» митрополит Андрей Шептицький, новітній модерний стиль – сецесія в західноукраїнському галицько-львівському варіанті – знайшов міцне ідеологічне підґрунтя. Співзвучність ідейного підходу в розумінні основного смислу і завдань мистецтва як одного з важливих факторів формування національної свідомості і конфесійного світогляду спричинила засвоєння спочатку у вигляді сецесійних елементів та фрагментів в окремих творах, а згодом утвердження на місцевому ґрунті модерного стилю. Особливого розвитку новітні формотворчі ідеї зазнали у створенні художніх виробів церковно-обрядового призначення, відомих під місцевою збірною назвою – «аргентарій»<sup>16</sup>, однією з важливих, крім богослужбових, функцій яких є, за словами «старого священника», «підносити велич нашого богослужіння»<sup>17</sup>.

Організаційно-виробничою базою цього процесу в умовах тогочасного загального піднесення економічного життя в Галичині стала «Ліга промислової помочи»<sup>18</sup> та створені за ініціативою місцевого кліру «священничі уділові церковні спілки» – Товариство для виробу і торгівлі риз церковних у Самборі, що наприкінці вересня 1883 року почало діяти у Самборі, «Достава» (заснована 1905 року в Станіславові) і «Ризниця». Головною метою цих товариств було забезпечити за найдешевшими цінами українські (як греко-католицькі, так і православні) храми доброякісними виробами, витриманими за канонами греко-візантійського православного обряду.

Зазначимо, що пропоновані металеві художні твори церковно-обрядового призначення – як імпортовані з Берліна, Відня, Кракова, Праги та інших європейських ремісничо-промислових центрів, а також з Почаєва, зокрема з майстерні Почаївської Успенської лаври, підпорядкованої Московському патріархатові, так і виготовлені місцевими виробниками або зроблені чи відновлені (реставровані, позолочені тощо) окремими майстрами – «бронзівниками» та спеціально залученими «перворядними... золотниками», – відповідно до «вимог нашого [греко-візантійського. – С. Б.] обряду», – ще й до цього часу бережуть, а то й застосовують у багатьох західноукраїнських храмах. Свідченням цього є поставний п'ятисвічник у вигляді букета розквітлої лілії, що зберігається в ризниці львівської Успенської церкви. У храмі с. Цвітова на Львівщині бережуть запрестольний многосвіточ, що залишився від єдиного комплексу незбережених сецесійних, аналогічних за стилістикою металевих церковно-обрядових предметів.

Вагомою підтримкою національних кадрів стало товариство руських ремісників і промисловців у Львові «Зоря»<sup>19</sup>. Серед металообробників, які входили до цього товариства, згадується слюсар, який виготовляв залізні «проповідальниці», нацерковні хрести і мідні, золочені у вогні кулі для їх встановлення на храмах<sup>20</sup>. Членами товариства «Зоря» були І. Мельник, який кував нацерковні й надгробні хрести та огорожі; «бронзівники» [ливарники. – С. Б.] І. Кузьмич і І. Глинчак та ін. Наприклад, І. Глинчак, крім різнотипних світлоносних канделябрів (свічників), виготовляв нацерковні хрести, ковані двері й інші металеві вироби для облаштування та оздоблення храмів.

Основна мета місцевих спілок і товариств поряд з «піднесенням рідного промислу» у вигляді підтримки українського виробника, зокрема «Першої галицької фабрики виробів церковних» із золота, срібла, бронзи та інших металів І. Ступницького у Перемишлі (заснована в 1894 або 1895 р.) та «Руської робітні металевих виробів» у Львові, а отже, забезпечення місцевих храмів «солідними виробами по відповідних (поміркованих) цінах», полягала передусім у розвитку національного художнього промислу і, відповідно, декоративного церковно-обрядового мистецтва. Адже його (виробника) професійний досвід і мистецький талант, за словами цього ж анонімного дописувача у «Ниві», до цього часу творив як для церков, так і для костьолів, «працюючи [напри-

клад, у львівських майстернях поляків, чехів, вірмен. — С. Б.] на чужих доставців»<sup>21</sup>. І вже скоро, стверджує «старий священник», «в наших церквах появилися гарні утварі (від старослов'ян. — утварь), держані [витримані. — С. Б.] в дусі нашого обряду». У різних видах мистецтва — «малярства, бронзівництва... виникли визначні таланти, які, групуючись навколо спілок, стараються поглибити мистецьку і духовну цінність своїх творів. Вироби з металу, виготовлені цими майстрами, за своїми якостями зовсім не відрізняються від заграничних..., а оригінальні твори на різних виставах звертають увагу широкої публіки. І коли піде так далше, то в недалекому майбутньому можемо сподіватися неабиякого розвитку нашого церковного мистецтва»<sup>22</sup>. Підтвердженням сподівань «старого священника» стали експоновані на згаданій «Промислово-літургичній виставі» 1909 року «дуже солідно викінчені хрести..., виконані [М. Стефанівським. — С. Б.] з таким розумінням, що дадуть... прегарну силуетку на церкві»<sup>23</sup>, «престол з кивотом... чисто візантійські», в «орнаментиці русько-народній з майоліковою прикрасою», виконані А. Лушпинським<sup>24</sup>, «величезних розмірів віконні грати і залізний хрест», виготовлені І. Глинчаком за проектом одного з ревних прихильників «львівської сецесії» — Л. Левинського, «мотиви прикрас до яких він узяв з українського орнаменту»<sup>25</sup>.

Отже, на ранньому етапі засвоєння та утвердження новітніх формотворчих ідей у створених місцевими майстрами виробх простежується намагання поєднати класичні форми церковно-обрядового мистецтва з новітнім оздобленням структурних елементів у вигляді традиційних орнаментальних мотивів. Цей напрям в українському мистецтві кінця XIX — початку XX ст. (до 1918 р.), зважаючи на домінування в його ранній стилістиці традиційних (народних) орнаментальних мотивів, дістав назву «український стиль» з кількома локальними визначеннями, такими як «руський стиль», «стиль руського народу», «стиль з певними рисами народності», «коломийський стиль», «гуцульський стиль» і навіть «гуцульська сецесія»<sup>26</sup>. У сучасній мистецтвознавчій науці цей період розвитку західноукраїнського модерну, виявляючись у конкретних етнічних рамках, відомий як національно-романтична сецесія. На ранньому етапі відродження тогочасного українського церковного мистецтва інтенсивне, іноді дещо надмірне, а то й механічне включення традиційних орнаментальних мотивів в оздоблення усталених канонічних церковних форм (архітектури, обстави храмів, аргентарія тощо) було явищем закономірним. Адже саме на мистецтво, «відроджене з простого народу», українські ідеологи галицько-львівського модерного стилю, такі як К. Мокловський, І. Труш, В. Нагірний та інші<sup>27</sup>, покладали великі надії у справі відродження духовності народу та формування національної самосвідомості.

Новітньому формотворчому процесові значною мірою сприяв і тогочасний поступ природничих наук, зокрема ботаніки<sup>28</sup>. Так, в українських, особливо галицьких храмах з'являються не лише окремі богослужбові атрибути, а цілісна система аргентарія — дискоси і потири, напестольні хрести і запрестольні семисвічники, кадильниці і панікадила, патериці і процесійні ікони, сигнатурки і великі дзвони, в оздобленні яких поряд з традиційно-канонічними (виноградною лозою, ліліями тощо) співіснують, а то й переважають орнаментальні мотиви, взяті з навколишнього рослинного світу: окремі квіти або суцвіття; букети з квітів, пуп'янків і листя; галузки повзучої павутички, листочки або віночки дубового листя тощо. Наприклад, традиційні трифолічні завершення рамен і стрижня сецесійних напестольних хрестів набувають вигляду трипелюсткових закінчень<sup>29</sup>.

Зазначимо, що провідною ідеєю та основним художнім принципом модерну було розуміння архітектури і декоративного мистецтва як органічного цілого, у якому всі види (мистецтва), а отже, й окремі твори тісно взаємодіють між собою<sup>30</sup>. У цьому сенсі розбудова нової Української церкви і її храмів у Галичині як за світоглядною, так і за стильовою сутністю проходила в органічному зв'язку із загальним напрямом тогочасного загальноєвропейського мистецького процесу. Тож дещо стихійне на ранньому етапі відродження національних духовно-естетичних цінностей під патронатом митрополита Андрея Шептицького поступово набуває цілеспрямованого

розвитку. Так, конкурсні умови на кращий проект храму в «українському стилі» або оновлення інтер'єру вже діючої святині<sup>31</sup> дедалі частіше включають не лише архітектуру, а й комплексну програму її внутрішнього оздоблення, починаючи від іконостаса, предметів церковної обстави (престолів, тетраподів, аналоїв, лав тощо) аж до виробів літургійно-обрядового призначення. Унаслідок цієї ж послідовної програми розвитку церковного мистецтва в єдиному руслі з найновішими здобутками світової художньої культури в галицьких храмах з'являються модерні (як західноєвропейські, зокрема у стилі німецького «югендстилю» (Берлін), так і «сецесійні», виготовлені місцевими австрійськими (Відень, Львів), польськими (Львів, Краків, Варшава), чеськими (Прага, Львів) та українськими (Львів, Перемишль, Калуш, Почаїв) виробниками) за архітектонікою і декором панікадила, патериці, хрести, священні потири, кадьничниці і човники, монстранції та інші предмети аргентарія, оздоблені здебільшого рослинними мотивами, запозиченими з навколишньої флори. На дзвоничках встановлюють дзвони, декоровані переважно орнаментальними фризами у вигляді вінків дубового листа. Церковні бані вінчають хрестами, у підніжжі яких поряд із фігурою півмісяця з'являється додаткове оздоблення у вигляді дикорослої павутички, лісових дзвіночків або гілок зі стилізованими листочками. Аналогічними мотивами збагачують солярний декор середохрестя та закінчення рамен і стрижня нацерковних ставр'їв<sup>32</sup>.

Однак сецесійність церковного мистецтва найяскравіше виявилася в оздобленні предметів літургійно-обрядового призначення, які багатством форм, витриманих у душі греко-візантійського, православного за своєю суттю, обряду і підвищеною декоративністю були покликані піднести велич богослужіння в українських храмах. Прикладом довершеності модерного декоративізму в українській сакральній ангіопластиці вважаємо срібну з позолотою священну чашу, яка й нині «служить» у храмі Воскресіння Господнього у с. Рибне поблизу Косова, що на Івано-Франківщині. Так, плоскорельєфне оздоблення має келих євхаристійного потира у вигляді розквітлих лілій, що нагадують проліски із загнутим видовженим листям. Суцільнолиті з келихом квіти з листочками, «обіймаючи» піддоння знизу, не лише технологічно, а й візуально злиті з його поверхнею. Орнаментальна тема християнського символу Божественної чистоти Діви Марії, що асоціюється з пролісками – символом пробудження незайнятої природи, – об'єднуючи окремі структурні елементи потира, знаходить продовження в оздобленні сидеса. Динамічно гнуті лінії переплетених між собою гостролистих стебел з квітами, підсилені напруженою кривизною підніжжя та опуклістю поверхні стопи, створюють враження руху та органічної єдності декору з формою і пластикою структурних елементів архітектонічної форми. Тому рельєфна орнаментика потира є невід'ємною як від форми кожного зі структурних елементів, так і від архітектоніки потира в цілому. У цьому розумінні чаша з Воскресенського храму с. Рибне, що на Покутті, є одним із творів української сакральної ангіопластики, у формі та оздобленні якого найяскравіше виявилася одна з основних формотворчих засад модерну – органічна єдність форми і декору, між якими не можна провести чіткого розмежування.

Характерною ознакою декору сецесійних євхаристійних потирів є заміна антропоморфних іконографічних зображень іншими християнськими символами. Наприклад, позолочений келих чаші з храму Різдва Пресвятої Богородиці у с. Малий Ключів на Покутті<sup>33</sup> повністю позбавлений оздоблення. Таким чином, догматичний зміст антропоморфних священних образів – «Деїсіса» у творах русько-української сакральної ангіопластики Великокняжої доби, пізнього середньовіччя, ренесансного й класицистичного періодів та багатофігурних христологічних сюжетів на барокових і «неостильових» євхаристійних євлогіях змінюється старозаповітним, успішно засвоєним ново-заповітною традицією ще з ранньохристиянських часів, символом нетлінності осяйного і благосвітлого золота, яке отожднюється з «небесним світом, в якому перебуває Бог», а отже, набуває найвищого статусу священної субстанції<sup>34</sup>. Так само «незайманість» золотистої поверхні келиха сецесійного потира, у якому перебувають Найсвятіші Дари,

покликана символізувати чистоту євхаристійного тайнодійства, пов'язаного із звершенням визначальної догми Христової Церкви про святу Безкровну Жертву.

«Схильність» модерну до еліпсоподібних і трапецієподібних форм, непередбаченого співіснування напружено гнутих і м'яко сповільнених ліній тощо поступово приводить до новітнього розуміння архітекtonіки художнього твору, конструктивного поєднання структурних елементів і декору церковно-обрядових атрибутів. Так, ледь вловима «неправильність» напружено гнутих і повністю позбавлених додаткового оздоблення кронштейнів двоярусного панікадила з храму Покрова Пресвятої Богородиці в с. Олієво-Корнів на Покутті (1930–1940) створює враження динаміки й водночас надзвичайної легкості та конструктивно-стилістичної чіткості структури в цілому. Разом з тим несприйнятливість модерном правильних геометричних форм, прямих кутів і ліній, рівноплоскої поверхні тощо сприяє витворенню нетрадиційних, наприклад, не круглих, а трапецієподібних стоянів-п'єдесталів дароносних монстранцій, еліпсоподібних патериць, що завершуються коронами з хрестиками тощо. Таким чином, гранично наближена до природи сецесійна рослинно-орнаментальна тема в пізніших модернових творах сакральної металевої пластики, як, скажімо, у декорі п'єдестала на престольного хреста одного із львівських православних храмів (настоятель святині просив не вказувати храму), змінюється лінійною «стихійною впорядкованістю» стилізованих рослинних мотивів, органічно злитих з архітекtonікою та конструктивно-структурними елементами художніх виробів.

Отже, на основі збережених сецесійних творів сакральної металевої пластики можна стверджувати, що кінець XIX – 40-ві роки XX ст. – це один з найсприятливіших періодів розвитку українського церковного декоративно-обрядового мистецтва в Галичині. Ідеологічно-естетичні засади модерну, що за своєю сутністю збігалися з ідеєю екуменізму Вселенської Христової Церкви, значно сприяли формуванню новітнього образу храму, архітектура і внутрішній простір якого, облаштування та оздоблення, богослужбові церемонії і літургійно-обрядові атрибути для їх здійснення стають єдиним цілим, набуваючи однаково важливого духовного та естетичного звучання. Це стало запорукою того, що український модерн, яскраво виявлений у творах літургійно-обрядового призначення, зумовлений внутрішніми потребами художнього розвитку, не перетворився на провінційне розгалуження австрійського «віденського сецесіону» чи пізнішого польського, зокрема «закопанського», модерну, а став автохтонним стильовим різновидом, однією із самостійних течій загальноєвропейського мистецького процесу з тільки їй характерною художньою мовою. Саме синхронність розвитку національної специфіки українського модерну в єдиному руслі з тогочасними європейськими формотворчими ідеями, що збіглася з розбудовою Української помісної церкви в Галичині під патронатом високоосвіченого митрополита Кир Андрея, сприяла небувалому розвитку національного, передусім церковного сакрального мистецтва. Цей формотворчий процес можна позначити трьома основними віхами. Для раннього етапу, означеного в мистецтвознавстві як національно-романтична сецесія, характерне інтенсивне, іноді надмірне включення традиційних орнаментальних мотивів в оздобленні усталених канонічних церковних форм. Провідною ідеєю та основним художнім принципом зрілого періоду галицько-львівського модерну було розуміння архітектури і декоративного мистецтва як органічного цілого, у якому всі види, а отже, й окремі твори як образотворчого, так і декоративно-обрядового церковного мистецтва тісно взаємодіють між собою. Однією з визначальних ознак сакральності в оздобленні модерних богослужбових атрибутів, передусім євхаристійних потирів, стає символ нетлінності осяйного і благосвітлого золота, яке отожднюється з «небесним світом, у якому перебуває Бог». Завершальною віхою розвитку модерного церковно-обрядового мистецтва став «конструктивний» період 30–40-х років XX ст., характерний створенням нетрадиційних за формою структурних елементів церковно-обрядових атрибутів з майже відсутнім декором або скупим оздобленням у вигляді стилізованих неспокійно гнутих лінійних (площинно-лінійних) орнаментів.

Отже, новітнє модерне мистецтво на місцевому ґрунті розвивалося двома основними напрямками. Перший з них виявився у вигляді національно-романтичної сецесії. Другий шлях проходив у загальноєвропейському руслі засвоєння досягнень різних напрямів європейського модерну та їх переосмислення в оригінальну версію. В основі стильової і стилістичної виразності галицько-львівської сецесії, творці якої тяжіли до тогочасного загальноукраїнського мистецького процесу, лежала місцева, віками творена художня традиція. Теоретичним підґрунтям засвоєння модерних виражальних засобів у створенні творів сакральної металевої пластики є глибокий аналіз тогочасного загальноєвропейського художнього напрямку. Ідеологічним фундаментом новітнього формотворчого процесу стало богословське обґрунтування ставлення мистецтва до релігії і його ролі у формуванні християнської духовності, відтак національної свідомості українців.

<sup>1</sup> Львівська сецесія. Архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, графіка, книга, живопис, скульптура : каталог виставки зі збірок Львова / вступ. ст. та упорядкув. Ю. О. Бірюльова. — Л., 1986. — С. 6; Жук І. Архітектурний декор львівської сецесії // Мистецькі студії. — Л., 1993. — № 2–3. — С. 104–111; Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці // Народознавчі зошити. — 1999. — № 2. — С. 186–201.

<sup>2</sup> Берсенева А. А. Европейский модерн. Венская архитектурная школа. — Екатеринбург, 1991. — С. 11–17; Кес Д. Стили мебели. — Будапешт, 1981. — С. 202.

<sup>3</sup> Мистецька вистава «Митті митрополиту Андрею» : каталог. — Л., 1936. — Листопад–грудень. — С. 1.

<sup>4</sup> Кес Д. Стили мебели. — С. 202; Жук І. Архітектурний декор львівської сецесії. — С. 104; Кириченко Е. Н. Архитектура конца XIX — начала XX века // Русская архитектура 1830–1910 годов. — М., 1982. — С. 180–318; Боньковська С. Модерн в українській сакральній металопластиці. — С. 186.

<sup>5</sup> Шухевич В. Участь русинів у промислово-літургійній виставі // Діло. — Л., 1909. — Чис. 154. — С. 1.

<sup>6</sup> Волянський О. Про відношення штуки до релігії // Нива. — Л., 1908. — С. 200–204.

<sup>7</sup> Там само. — С. 203.

<sup>8</sup> Там само. — С. 200.

<sup>9</sup> Там само. — С. 201.

<sup>10</sup> Там само. — С. 202.

<sup>11</sup> Там само. — С. 201.

<sup>12</sup> Там само. — С. 200.

<sup>13</sup> Шептицький А. З історії і проблеми нашої штуки // Діло. — Л., 1913. — Чис. 280. — С. 1.

<sup>14</sup> Там само. — Чис. 281. — С. 1.

<sup>15</sup> Там само. — Чис. 280. — С. 1.

<sup>16</sup> Аргентарій — від лат. *argentum* — «срібло», з якого в основному виготовляли богослужбові художні, найчастіше золочені, металеві вироби церковно-обрядового призначення.

<sup>17</sup> Старий священик. Священічі церковні спілки і священіча солідарність // Нива. — Л., 1909. — Чис. 22. 15 листопада. — С. 753, 754.

<sup>18</sup> ЦДІАУЛ. — Ф. 358, оп. 2, од. зб. 47, арк. 8; Sprawozdanie z działalności «Ligi pomocy przemysłowej». — Lwów, 1910.

<sup>19</sup> «Зоря» — товариство руських ремісників і промисловців у Львові // Діло. — Л., 1910. — Чис. 258. — С. 8.

<sup>20</sup> Михайло Стефанівський // Діло. — Л., 1909. — Чис. 247. — С. 4.

<sup>21</sup> Старий священик... — С. 754.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> «Зоря» — товариство руських ремісників і промисловців у Львові. — С. 8.

<sup>24</sup> Шухевич В. Участь русинів у промислово-літургійній виставі. — С. 1.

<sup>25</sup> Там само. — С. 9.

<sup>26</sup> Нога О. Український стиль у церковному та світському мистецтві кінця XIX — початку XX ст. // Сакральне мистецтво Бойківщини. Третє наукове читання пам'яті Михайла Драгана. — Дрогобич, 1998. — С. 75.

<sup>27</sup> Бірюльов Ю. О. Львівська сецесія. — С. 7.

<sup>28</sup> Кириченко Н. Природа — один из источников формирования модерна // Русская архитектура. — С. 209.

<sup>29</sup> Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1, од. зб. 1, зош. 8.

<sup>30</sup> Кириченко Е. И. Единство полезного и прекрасного в модерне // Русская архитектура. — С. 201.

<sup>31</sup> Нога О., Яцив Р. Архітектурна церковна комісія греко-католицької церкви // Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спілки Львова. 1860–1998. — Л., 1998. — С. 38.

<sup>32</sup> Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 1, од. зб. 1, зош. 3, 4, 6, 7, 8.

<sup>33</sup> Там само — Ф. 1, од. зб. 1, зош. 8, с. 3.

**Олена Сердюк  
(Київ)**

## **МОДЕРН В ІНТЕР'ЄРІ КИЇВСЬКОГО ЖИТЛА В КІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті розглядається історія виникнення та побутування в інтер'єрі київського житла стилю модерн, висвітлюються естетичні засоби його архітектурно-мистецького вирішення.*

*Ключові слова: стиль модерн, інтер'єр київського житла, художній метал, ліпний декор.*

*This article reviews the history of appearance and existence of Art Nouveau in the interior of Kyiv dwelling, elucidates aesthetic means of its architectural and arts solutions.*

*Keywords: Art Nouveau, interior of Kyiv dwelling, art of metal, sculptur dekor.*

До кінця ХІХ ст. кожний з головних мистецьких напрямів еkleктики виявив ознаки самознищення художньої системи. Цей процес відбувався разом з еволюцією художньої думки. Художники й архітектори шукали вихід із цієї кризи, що сприяло виникненню могутнього руху, який був початком нового стилю, нової доби – доби модерну. У кінці ХІХ ст. став помітним перелом, що відбувся у світогляді й настроях і засвідчив формування нового художнього стилю. Однак парадокс полягав у тому, що еkleктика в київській житловій архітектурі не припинила свого існування практично до 20-х років ХХ ст. і продовжувала побутувати паралельно з новим стилем модерн.

У цей період у художньому житті України відбувалася швидка зміна смаків і стилів, паралельно співіснували різні творчі напрями. У духовному житті, як і в соціальному, відбулося зародження нової культури. Сформувався новий тип міської людини, риси характеру якої певною мірою були зумовлені розмірами міста, способом життя, технічним прогресом, професійною діяльністю та особистими смаками. Ці соціологічні особливості населення Києва з високим рівнем освіти та культури, відповідним соціальним статусом визначили потреби середнього класу, що сформувався; він вимагав нової якості житла, його організації та комфорту, нового рівня декоративно-мистецького оздоблення інтер'єрів [24].

На початку ХХ століття в Києві з'являються перші житлові будівлі нового стилю. Модерн з'являється в Києві з деяким запізненням – коли в Європі цей стиль уже поступово почав відходити [3]. У київській житловій архітектурі модерн знайшов своє коло архітекторів. Саме в архітектурі житлових будівель, спочатку прибуткових будинків, а потім особняків модерн виявився найбільш яскраво та повно [6].

Однією з перших житлових будівель стилю модерн у Києві був прибутковий будинок по вул. Банковій, 10 (1902–1903 рр.) [9]. Цей будинок був зведений архітектором В. Городецьким як власне прибуткове житло. З головного фасаду будівля мала вигляд триповерхової споруди, насправді вона мала ще два поверхи й цоколь. Асиметрично розташовані об'єми будинку з насиченими пластикою фасадами активно формували міський силует. Головним композиційним центром інтер'єру були парадні сходи. Вони справляли велике враження: їх об'єм був наповнений світлом і повітрям. Віконні прорізи займали всю ширину рівнів між сходовими маршами і були своєрідним пейзажним тлом. Сходи прикрашали ліпний декор і скульптурна пластика у вигляді мисливських трофеїв, шитів із зображенням геральдичної символіки, стіни – поліхромні живописні панно зі сценами полювання [10]. В організації внутрішнього простору інтер'єру архітектор майстерно поєднав різні за масштабами приміщення: об'єм сходів і відносно невеликі за розмірами житлові помешкання.

Новий стиль у Києві формувалася складно. Прибутковий будинок В. Городецького ще кілька років залишався однією з небагатьох будівель стилю модерн у місті. Масова культура, смак замовників диктували особливості цього стильового напрямку в київській ар-

хітектури, що являв собою поєднання елементів модерну, ренесансу, бароко. Прикладом можуть бути архітектурно-мистецьке вирішення інтер'єрів віталень у відомих прибуткових будинках у садибі О. Родзянка по вул. Ярославів Вал, 14 (1910 р., технік-арх. В. Круг), оздоблення житлових помешкань прибуткових будинків, садиби по вул. Гончара, 30 (1910 р.); Великій Житомирській, 8/14 (1910 р.) [13] та ін. Слід зазначити, що навіть в інтер'єрах будинку В. Городецького були встановлені майолікові печі, виконані в традиціях еkleктики, що випускалися київським заводом І. Андржейовського протягом багатьох років.

Індивідуальність вирішення житлових будівель відображалася не лише в особливостях стилетворення, а й у творчості кожного з архітекторів, які на межі ХХ століття працювали в стилі модерн. Бурхливий розвиток будівництва в Києві цього періоду спонукав їх до творчого пошуку. Велика кількість літератури – енциклопедії, довідники, періодичні видання – давала можливість архітекторам знайомитися з останніми досягненнями європейської архітектури, створювати проекти та здійснювати будівельні роботи на високому професійному рівні. Художні форми європейського модерну переосмислювали, надавали їм нового змісту та значення і пристосовували до місцевих особливостей, вимог замовників [31]. Житлові будівлі за проектами архітекторів О. Вербицького, П. Альошина, В. Городецького, І. Беляєва, Е. Брадмана, Ф. Олтаржевського, Й. Зекцера, В. Безсмертного, П. Жукова, Г. Ледоховського, А. Феокритова, А. Трахтенберга, В. Клуга, В. Рикова ввійшли в історію київської архітектури, надаючи неповторності та своєрідності вулицям Городецького, Саксаганського, Червоноармійській, Горького, Ярославову Валу, Пушкінській, Великій Житомирській, Підвальной, Банковій, Лютеранській, Хрещатику.

У 10–20-х роках ХХ століття значно змінює свій вигляд центральна частина Києва. Зносяться цілі квартали малоповерхової забудови, на її місці з'являються великомасштабні будівлі. Прогрес будівельної техніки та інженерного обладнання, наявність нових матеріалів для будівництва (бетон, металеві каркаси), подорожчання земельних ділянок у центральних районах привели до зміни кількості поверхів у прибуткових будинках. Будівлі, розміщені на невеликих земельних ділянках, мали п'ять, шість, сім або вісім поверхів. Значних змін зазнала організація та планувальна структура київського житлового інтер'єру: більшою стала площа житлових приміщень, ширшими сходові марші, прорізи дверей та вікон змінили розмір і форму, нова естетика вимагала іншого декоративного оздоблення [23]. На сприйняття житлових інтер'єрів будівлі впливали емоційні враження від фасадів, вестибюля: стилізований портал, скульптурна пластика, форма прорізу та декор заповнення дверей – усе це працювало на посилення ефекту театральності, видовищності, що входило до творчої програми стилю модерн [15]. У цей час у Києві працювали скульптори Ф. Балавенський, Ф. Соколов, Е. Саля, В. Козлов та Л. Дітріх, В. Кузнецов. У цілому, в атрибутованій київській пластичній існувало два напрями. Перший – реалістичний – тяжів до класицистичної пластичної традиції та традиційних природних матеріалів (мармур, вапняк). Одним із характерних прикладів були мармурові барельєфи на античну тематику в вестибюлі особняка Терещенка по вул. Терещенківській, 9 (1882–1884 рр., арх. А. Гун, В. Ніколаєв, скульптори П. Шварц та Г. Ботта) [14]. Другий напрям був представлений динамічною, експресивною скульптурою стилю модерн. Вона тяжіла до вільного трактування, узагальнення пластичної форми. Скульптори, серед них відомі Е. Саля та Ф. Соколов, сміливо використовували новий матеріал – цемент. Характерним прикладом такої скульптури, що належить невідомому художнику і зберігається в інтер'єрі, є зображення молодої жінки із світильником у вестибюлі парадного під'їзду прибуткового будинку по вул. Володимирській, 61/11 [21].

Окреме місце в житловому інтер'єрі доби модерну належить скульптурі житлових помешкань власника прибуткового будинку по вул. Ярославів Вал, 14 (1910–1911 рр., технік-арх. М. Круг) О. Родзянка. Пластичне вирішення фасадів цієї житлової будівлі, виконане в стилі модерн, контрастує зі скульптурою в інтер'єрах будинку [17]. Використовуючи стилістичні принципи модерну – асиметричну живописність у розміщенні схо-

дів, контрасти у використанні різноманітних матеріалів: мармуру, дерева, гіпсу, підкреслено декоративну скульптуру та монументальний живопис, — невідомі художники створили динамічний за різноманітністю вражень та еkleктичний за своєю суттю інтер'єр.

Модерн у житловому інтер'єрі вирізнявся цілісністю підходу до архітектурно-мистецького вирішення. Мотиви стилю з їх характерним рослинним орнаментом, зображеннями маскаронів, квітів, болотяних рослин буквально «захоплюють» усі типи будівель та види мистецтва. Характерними стають архітектурно-мистецькі форми фасадів житла, їх об'ємно-планувальні рішення, характер декоративного оздоблення. Однією з характерних ознак стилю стають форми віконних прорізів, малюнок їх дерев'яного та скляного заповнення [22].

Особливого значення в інтер'єрі набуває ліпний декор. Активні гнучкі лінії, витягнуті, опуклі форми з певною кольоровою сріблясто-сірою, блідо-рожевою та зеленкувато-болотяною гамами. Такий декор застосовувався у вигляді фризів і фарбувався за допомогою трафаретів. Найпоширенішими були квіти ірисів, маків, лілей, будяку в поєднанні з довгими гнучкими стеблами трав та листям; пізніше орнамент стає лінійним з мотивами меандру [18].

Виробництво декоративно-мистецького оздоблення в київській житловій архітектурі доби модерну мало місцевий характер, було як масовим, так і індивідуальним та визначалось архітектором на рівні створення проекту житлової будівлі. Для житлових будівель київські архітектори не лише проектували архітектурно-мистецьке вирішення фасадів та об'ємно-планувальну структуру, а й розробляли всі мотиви та форми ліпного декору, малюнок художнього металу, елементів оздоблення: від ручок на дверях до освітлювальних приладів [20]. Ліпне декоративне оздоблення різного розміру, форми, кольору та фактур стало домінуючою ознакою стилю. Архітектори керували процесом будівництва, надаючи великого значення не тільки мистецькому оздобленню, а й вирішенню об'ємно-просторової структури інтер'єру. В житлових інтер'єрах перше враження формував вестибюль будівлі: зазвичай просторий, великого розміру, добре освітлений з багатим ліпним оздобленням.

Великого значення київські архітектори надавали металу, він був переважно авторським, виконаним архітектором на рівні проекту будівлі, звичайно кованим, з пластичним, живописним малюнком. Це огорожа балконів, парпетів, сходів, ліфтових шахт, решітки камінів. Під впливом прагнення до індивідуалізації житла характер художнього металу змінився. Поширене в другій половині XIX століття литво, часто — тиражоване, поступилося місцем кованому металу, виконаному за спеціальними ескізами. Яскравим зразком такого художнього металу була кована огорожа сходових маршів у прибуткових будинках по вулицях Кравченка, 21 (1913—1914 рр., арх. П. Жуков), Гончара, 74 (1910—1911, арх. П. Альошин), Ярославовому Валу, 4 (1907 р., арх. Й. Зекцер) та багатьох інших [13]. У цей час у житлових будівлях Києва з'являються ліфти — «механічні підйомники», як їх тоді називали. Ці істотні деталі інтер'єрів не могли залишитися поза увагою архітекторів. Металеві двері ліфтів, що виходили на кожний поверх, оформлювалися відповідно до естетики стилю, а сам механізм розміщувався в товщі стіни, що не заважало загальному сприйняттю простору.

Характер малюнку художнього металу, його орнаментика були пов'язані з загальним архітектурно-мистецьким вирішенням фасадів та інтер'єрів житлових будівель. Тут сформувалися два напрями. Перший — це характерна для модерну стилізація природних, флоральних мотивів: стеблини, листя, квіти болотяних і польових рослин, дерева (Артема, 40/1 (1913 р., арх. В. Безсмертний), Горького, 9 (1911—1912 рр.), Пушкінська, 41 (1912 р.), Червоноармійська, 43/16 (1910 р.), Ш. Руставелі, 27 — 1913 р.). У другому напрямі київськими архітекторами широко використовувалися геометричні форми стилізації (Ш. Руставелі, 23 (1911—1912 рр.), Велика Житомирська, 25 (1910 р., арх. І. Беляєв); Горького, 10 — 1914—1915 рр.). Київські архітектори й художники прагнули використати всі декоративні якості металу; він був невід'ємною частиною оздоблювальних елементів, що надавав будівлям індивідуальної неповторності [19].

Різноманітність вражень від сприйняття київського житлового інтер'єру досяглася цілою системою художніх засобів. Передусім це були різноманітні форми планувально-просторової організації та функціональних елементів: архітектурні об'єми помешкань, еркерів, балконів, лоджій, прорізи дверей та вікон. У будинках стилю модерн віконні та двірні прорізи виконували не тільки властиві їм функції, а й мали декоративне навантаження; їх форми ускладнилися, стали криволінійними, великими за розміром (дво-, три-, а іноді – чотиристулкові). Вікна в під'їздах житлових будівель виносили в еркери або ризаліти, де вони займали значну частину стіни (Ш. Руставелі, 23; Ветрова, 19, 21; Ярославів Вал, 4), що різко збільшувало її світлопроникність. Спеціальні отвори слугували для світлових ліхтарів над сходовими клітками. У добу модерну різноманітна форма віконних та двірних прорізів, їх розташування, форми столярного заповнення, вітражі підкреслювали індивідуальність київських житлових будівель.

Особливого значення в житлових інтер'єрах прибуткових будинків цієї доби набувала форма помешкань. Наявність таких конструктивних елементів, як еркери і балкон, у поєднанні з найрізноманітнішими за формою та розмірами вікнами, дозволили київським архітекторам здійснити своєрідний «переворот» у сприйнятті житлових інтер'єрів [28]. Еркер, у якому розміщувалася вітальня, рідше – кабінет або спальня, дав можливість урізноманітнити форми житлового помешкання, (Велика Житомирська, 32, 1910 р., Ветрова, 19, 1911 р. і 21, 1909–1910 рр., Ярославів Вал, 1, 1896–1898 рр.) [11]. З формою житлових помешкань було безпосередньо пов'язане декоративно-мистецьке оздоблення.

Київські архітектори, які працювали в стилі модерн, зверталися до міфологічних сюжетів. Так, наприклад, мотиви з тваринного і пташиного світу широко використовувалися в декоративному оздобленні інтер'єрів прибуткового будинку по вул. Великій Житомирській, 32 (архітектор Г. Ледоховський, 1912 р.). У помешканнях третього поверху верхню частину стіни було оздоблено ліпним фризом із зображенням фантастичного птаха та калини. У вітальні з еркером сюжетом фриза-барельєфа була вакхічна процесія з фігурами кентаврів і вакханок.

У 1910-х роках київська архітектура стилю модерн використовувала нові засоби художньої образності, нові мотиви декоративно-мистецького оздоблення. Ці мотиви все більше набирають символічного звучання. Фігура, предмет або їх фрагменти перетворюються на пластичний символ. Навіть просто лінія, що не має жодного реального предметного прообразу, набуває образного звучання. Характерним прикладом було архітектурно-художнє вирішення плафонів стелі у житлових помешканнях прибуткового будинку по вул. Ярославів Вал, 14, де одну з віталень декоровано стилізованими квітами, вигнутими лініями, а кути плафонів – різноманітними лінійними медальйонами з рельєфним зображенням жіночої голівки та листям болотяних рослин [13]. Звивиста флоральна лінія стилю модерн передавала динаміку розвитку простору всього помешкання, як, наприклад, у прибутковому будинку по вул. Пушкінській, 41 (1912). У приміщенні вітальні – стилізоване дерево яблуні, що виростало з підлоги, а гілками з яблуками воно тягнулося по стінах до зображення сонця на стелі. Ліпний декор виділяв конструкції, пом'якшуючи їх і підкреслюючи простір.

Доба модерну в Києві була добою технічної революції в усіх сферах життя. Одним з виявів цього процесу стала організація побуту городян, їх комфорт, зміна форми опалення житлових будівель. На початку ХХ століття в київських житлових будівлях почали використовувати радіатори водяного опалення. Їх точки опори вирішували у вигляді лап тварин, стилізованих бутонів квітів (Саксаганського, 34 (1912 р., арх. Ф. Троупянський), Велика Житомирська, 40 – 1913 р.). Однак водяне опалення не змогло витіснити з київського житлового інтер'єру таку його значну частину, як кахляну піч або камін. У добу модерну змінилося їх декоративно-мистецьке вирішення.

У київському житловому інтер'єрі цієї доби немає жодної випадкової деталі. Естетизація побуту починалася з ужиткових предметів як символів, ознак часу: ручки

на дверях, таблички для пошти з написом «Для писем и газет», або «Lette», дзвінки на вхідних дверях – усе виконувалося в одному стилі [29].

Особливого звучання в київських житлових будівлях доби модерну набувала керамічна плитка, її використовували як у декоративному оздобленні фасадів, так і в інтер'єрах помешкань [23]. Керамічна плитка різноманітних кольорів та відтінків широко використовувалася київськими архітекторами для декорування фасадів будівель. Зокрема, це характерно для творчості архітекторів Й. Зекцера, О. Вербицького та ін. Великого поширення в цей час у місті набула практика керамічних вставок на фасадах будівель, що урізноманітнювали декор, підкреслюючи різні фактури. Окрасою фасадів були монументальні керамічні панно. Так, зокрема, на прибуткових будинках по вул. Лютеранській, 15 архітектора О. Вербицького (1908 р.) панно виконане за мотивами художника М. Врубеля; на бульварі Т. Шевченка, 23 (1908 р.) – із зображеннями беріз під час бурі і в стані спокою тощо. Проте, якщо декор на фасадах будівель архітектори намагалися якнайбільше індивідуалізувати, то в житлових інтер'єрах, особливо в покритті підлоги під'їздів та вестибюлів, найчастіше зустрічається плитка масова, яку тиражували і виробляли спеціалізовані підприємства. У Києві найбільшого поширення набула продукція харківського заводу Бергенгейма, а також торгових фірм «Мушкат і Син» та «Дзевульський і Лонге» [13]. Кольорова гама плиток для покриття підлоги була досить стриманою: блакитний, сірий, вохристий кольори в поєднанні з білим. Виразно та яскраво стиль модерн проявився в декоративних мотивах плитки для лицювання стін, приміщеннях загального користування та у ванних кімнатах. Цікавий зразок такого фриза був у ванних кімнатах прибуткового будинку на вул. Володимирській, 61/11: на плитках у техніці надполив'яного розпису зображено розквітлі крокуси з листям [26].

На початку ХХ ст., з масовим будівництвом прибуткового житла та особняків, Київ набув рис європейського міста, став одним з найбільших мистецьких центрів тогочасної Росії.

На жаль, можемо констатувати відсутність будь-якої інформації про архітектурну, художню та мистецьку цінність житлових інтер'єрів Києва другої половини ХІХ – поч. ХХ ст., а також критеріїв їх архітектурно-художнього та мистецького оцінювання.

1. Акиншия К. Мир Ханенко // Панорама искусств. – М. : Сов. художник, 1988. – Вып. 11. – 416 с.
2. Барановский Г. Архитектурная энциклопедия 2-й половины XIX в. – С.Пб., 1902–1908. – Т. 1–5.
3. Барсенёва А. Европейский модерн: венская архитектурная школа. – Екатеринбург : изд. Уральского университета, 1991.
4. Бачинська Л. Архітектура житла: проблеми теорії та практики структуроутворення. – К., 2004.
5. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сесії. – Л. : Центр Європи, 2005. – 184 с.
6. Борисова Е., Каждан Т. Русская архитектура конца XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1971. – 240 с.
7. Борисова Е., Стернин Г. Русский модерн. – М. : Сов. художник, 1990. – 359 с.
8. Горюнов В. Архитектура эпохи модерн. Концепции. Направления. Мастера. – 2-е изд. – С.Пб. : Стройиздат, 1994. – 360 с.
9. Жуков К. Украинский модерн в архитектуре XX в. – Х., 1936. – 27 с.
10. Звід пам'яток історії та культури України. Енциклопедичне видання : у 28 т. / редкол. : В. Смолій (голов. ред.) та ін. – К. : Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Укр. енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1999. – Кн. 1. – Ч. 1. А–Л / редкол. тому : П. Тронько (відп. ред.) та ін.; упоряд.: В. Горбик, М. Кіпоренко, Л. Федорова. – 584 с.
11. Звід пам'яток історії та культури України. Енциклопедичне видання : у 28 т. / редкол. : В. Смолій (голов. ред.) та ін. – К. : Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Укр. енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1999. – Кн. 1. – Ч. 2. М–С / редкол. тому : П. Тронько (відп. ред.) та ін.; упоряд.: В. Горбик, М. Кіпоренко, Л. Федорова. – С. 585–1213.
12. Ігнаткін І. Архітектура // Історія українського мистецтва : в 6 т. – К. : ГРУРЕ, 1970. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 17–45.
13. Історико-архітектурні інвентаризації. Фонд науково-проектної та облікової документації на пам'ятки культурної спадщини України Науково-дослідного інституту пам'яткоохоронних досліджень. – К., 1994–2009. – Кн. 1/146–1/153.
14. Кадомська М. Пам'ятки архітектури ХІХ ст. Особняк Б. І. та В. Н. Ханенків. Історія будівництва // Ханенківські читання. – К. : Кий, 2000. – Вип. 2. – С. 3–12.

15. Кириченко Е. Русская архитектура 1830–1910-х годов. – М.: Искусство, 1978.
16. Лисицан М., Новикова Е., Петунина З. Интерьер общественных и жилых зданий. – М.: Стройиздат, 1973.
17. Лобановська А. Типологічні особливості пластичного оформлення архітектурних споруд Києва стилю модерн на прикладі творчості київських зодчих М. Клуга та А. Безсмертного // Фонд відродження культурного середовища Києва. Образ Епохи. Культурне середовище Києва кінця XIX – початку XX ст. – К., 1995. – С. 22–23.
18. Мак-Коркодейл Ч. Убранства жилого интерьера. – М., 1990.
19. Могилевський В. Металічні оздоби Києва // Образотворче мистецтво. – 1986. – № 4. – С. 28.
20. Мокроусова О., Сердюк О. Монументальний живопис в інтер'єрах київських особняків та прибуткових будинків доби еkleктики та модерну // Родовід. – 1995. – № 12.
21. Нариси історії архітектури Української РСР. – К., 1957. – 560 с.
22. Роздорожнюк О. Інтер'єр масового житла у Києві наприкінці XIX – початку XX ст. Проблеми вивчення і реставрації // Архітектурна спадщина України. – К., 1995. – № 2.
23. Сарабьянов Д. Стиль модерн. – М., 1989. – 294 с.
24. Сердюк О. Київське житло другої половини XIX – початку XX століття: науково-довідкове видання. – Л.: Центр Європи, 2010. – 608 с.
25. Сердюк О., Шулешко І. Київські кахлі // Образотворче мистецтво. – 1993. – № 3–4. – С. 25–28.
26. Сердюк О., Шулешко І., Рутян І. Модерн в інтер'єрі київського прибуткового будинку // Родовід. – 1995. – № 12.
27. Скибицкая Т. Дом как единое произведение искусства // Всеукраинский журнал по архитектуре и дизайну: архитектура и престиж. – К., 1996. – Вып. 1. – С. 35–37.
28. Скібіцька Т. Київські прибуткові будинки: умови і основні напрямки творчості // Фонд відродження культурного середовища Києва... – С. 15–17.
29. Стернин Г. О модерне // Художественные собрания СССР. – М., 1989. – № 10. – С. 7.
30. Чепелик В. Український архітектурний модерн. – К.: КНУБА, 2000. – 378 с.
31. Ясевич В. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. – К.: Будівельник, 1988. – 183 с.

**Олена Мокроусова**  
**(Київ)**

## СТИЛІСТИКА МОДЕРНУ В КИЇВСЬКИХ АРХІТЕКТУРНИХ КОНКУРСАХ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

*Статтю присвячено проблемі стилю модерн у київських архітектурних конкурсах початку XX ст. Спираючись на архівні та історичні джерела, авторка аналізує маловідомі проекти в стилі модерн і вводить у науковий обіг невідомі раніше матеріали. Рідкісні конкурсні проекти, розроблені в новому стилі, свідчать про його значний нереалізований потенціал у сфері цивільного будівництва.*

**Ключові слова:** стиль модерн, конкурсні проекти, Київ.

*The article is devoted to the problem of style modern in the Kievan architectural competitions of the beg. of XX cen. The item is based on the archiv and historical sources. The author analyses not popular projects in style modern and enters in a scientific appeal unknown before materials. Rare competitive projects, developed in new style, testify to his large unrealized potential in the area of civil building.*

**Key words:** style modern, competitive projects, Kyiv.

«Останній великий стиль» – модерн проіснував у Києві трохи більше десятиліття<sup>1</sup>. Цей потужний творчий сплеск початку XX ст. найбільш гостро контрастує з радянськими десятиліттями. Тому, можливо, і згадується з такою ностальгією – як останній злет дореволюційної культури, як «вздих умирающего столетия».

Суто російський термін «модерн»<sup>2</sup> використовувався сучасниками поряд з іншими назвами: стиль нуво (або новий стиль), декадентський<sup>3</sup>, інколи модернізм. Архітекторами старшого покоління модерн, у якому сьогодні найбільше цінують нові підходи до об'ємно-просторових рішень, сприймався як стиль, що мав в своїй основі модернізова-

ні класичні форми «с богатой, но строгой орнаментикой из растительного мира в сочетании с широкими поясами барельефов и скульптуры»<sup>4</sup>. Але для багатьох митців нові пошуки були сумнівними, а окремі їхні прояви взагалі викликали гостре заперечення. Своєрідною трибуною для боротьби зі стилем модерн став найвпливовіший архітектурний журнал «Зодчий». На V Всеросійському з'їзді зодчих архітектор О. Л. Красносельський виступив з доповіддю «Архитектурная пошлость и борьба с ней», у якій торкнувся питання боротьби «с обезображением городов, которое наблюдается повсюду вследствие распространения антихудожественного «стиля модерн»<sup>5</sup>. Гостру критику, яка відображала точку зору широкого кола професіоналів, подавав мистецтвознавець Г. Лукомський: «Эффектной, сильной, хотя не солидной и ни на чем не основанной, струей влился стиль модерн и сразу завоевал себе в Киеве симпатии. Начали воздвигать кошмарные по формам дома... Все это было чрезвычайно непрочной, бутафорской архитектурой: страшные маскироны саженной величины, аляповатые гирлянды, скульптуры»<sup>6</sup>. В іншому місці читаємо: «Давно ли свергнуты были “устремления” стиля модерн и сознано было уродство вылепленных из штукатурки саженной величины головок с развевающимися волосами...»<sup>7</sup>. В одній зі статей згадується будинок «совершенно кошмарной, декадентской архитектуры»<sup>8</sup>.

Нічого дивного в такому ставленні сучасників немає: велике ми бачимо лише на відстані, і час примножує його чарівність<sup>9</sup>.

Але дискусії на тему нового стилю точилися, переважно, у вузькому колі столичних архітекторів і мистецтвознавців. Домовласників і практикуючих архітекторів «середньої руки» ці питання цікавили мало. Вони легко підпадали під модні впливи і так само легко змінювали смаки<sup>10</sup>. В одному з числених путівників (1913) читаємо: «...Киев обогатился целым рядом (около 800) новых городских домов красивой архитектуры»<sup>11</sup>.

В архівних документах та в київській періодиці питання стилю також майже не зачіпалися. Зустрічаємо дискусії про національний стиль в архітектурі без використання терміну «український модерн» (українофільські видання), є згадки про українське (київське) бароко, широко застосовується термін «стиль ампір». Модерн же сприймався як суто декоративний напрям, яким він найчастіше був.

Цей пунктирний екскурс до історії модерну в Російській імперії в цілому та в Києві зокрема дає можливість перейти до проблеми вибору стилю, у тому числі стилю модерн, у конкурсному проектуванні, тема якого на сьогодні надзвичайно актуальна. У Росії будівництво на конкурсній основі почало здійснюватися за доби класицизму (кінець XVIII – перша половина XIX ст.). Переважно це були масштабні громадські об'єкти, зокрема Петербурзька академія, Ісакієвський собор; у Києві – університет Святого Володимира, ансамблева забудова Контрактової площі. Активізація цієї справи була пов'язана насамперед з відміною будівництва за так званими «зразковими проектами», що діяли по всій Російській імперії до середини XIX ст. і стримували архітектурну діяльність. Найбільшого розповсюдження конкурси набули наприкінці XIX – на початку XX ст. – у період будівельного піднесення в багатьох містах імперії. У Росії з останньої третини XIX ст. конкурсами опікувалися два архітектурні товариства: Московське, засноване 1867 року, та Петербурзьке товариство архітекторів (1870). Конкурсні програми будівництва окремих цивільних споруд розроблялися також Міністерством внутрішніх справ.

Існувало два типи конкурсів – загальний та іменний. У першому – брали участь усі охочі, подаючи роботи анонімно, під девізами. До участі в другому запрошували відомих архітекторів, які, незалежно від результатів, отримували оплату. Для будівництва особливо важливих об'єктів або для підняття їхнього престижу проводилися міжнародні конкурси. Оголошення про конкурси містилися переважно на сторінках журналу «Зодчий» та у додатку до нього – «Неделя строителя», а також у місцевій пресі тих міст, де передбачалося будівництво. «Правила для архітектурних конкурсів» розроблялися з 1872 року і були опубліковані 1883 року Петербурзьким товариством архітекторів<sup>12</sup>, їх протягом кількох років широко обговорювали в журналі «Зодчий». В їх основу було

покладено три фундаментальні положення про те, що успіх конкурсу залежить від правильної та ясної програми, компетентності й чесності журі та відповідної матеріальної винагороди конкурсантів.

У Києві за 80 років (з 1830-х до середини 1910-х років) було проведено всього близько 30 конкурсів, враховуючи не тільки будинки, переважно громадського призначення, а й монументи. Серед багатьох проблем їх проведення та реалізації, головними з яких були фінансові, важливе місце займало питання вибору стилю проектування. Оскільки конкурси, як по всій Російській імперії, так і в Києві, переважно охоплювали цивільне та культове будівництво, то і стилістика проектів, зазвичай, була обмеженою. Архітектори і замовники частіше обирали стилістику та декорування, виходячи з функції об'єкту. Історичні цитати розраховувалися на розкриття певної ідейної програми будівництва, давали уяву про призначення будівлі. Так, у культовій архітектурі домінували візантійський або неоросійський стилі, неоготика для костьолів, для громадських будівель краще підходили теми ренесансу та класицизму. Наприклад, для будівництва музею по вулиці М. Грушевського (будинок 6) архітектори обрали образ давньогрецького храму. Архітектурна критика вважала, цілком слушно, що не існує об'єктивно гарних стилів – «найлучшим стилем... будет тот, который наиболее будет отвечать потребностям данных лиц»<sup>13</sup>. Хоча провідні архітектори Росії виступали проти будь-яких творчих обмежень, у тому числі в конкурсному проектуванні. Так, ще на I З'їзді російських зодчих у 1892 році архітектор М. Кітнер говорив про збитки, що наносяться архітектурі замовленням конкретного стилю споруди, і згадував грандіозні пасажі в неорганічному стилі «руського терема»<sup>14</sup>.

В архітектурних київських конкурсах ми зустрічаємо лише декілька спроб вийти за межі традиційних уявлень про відповідність стилістики тому чи іншому призначенню. І не тільки тому, що вибір обмежувався замовником. У 1903 році Київська міська дума оголосила конкурс на проект зразкового училища імені Ніколи Артемівича Терещенка (вул. Ярославів Вал, 40). У завданні на проектування вказувалося, що фасад будинку має бути цегляним, без дорогих прикрас. Першу і Другу премії отримали відповідно П. Альошин (за вдаліше планування) та П. Голландський (кращий фасад). П. Альошин – тоді ще студент Інституту цивільних інженерів – розробив дещо монотонний фасад зі стриманим (відповідно до завдання) декоруванням у стилістиці «рюс». П. Голландський запропонував неовізантійську тему. Його варіант виглядає більш елегантно і стильно. У роботі майстра виразно поєднано відкриту цегляну кладку, яка чергується з шарами розчину (змішана кладка давньоруських часів), великі арокні вікна. Для поживлення стриманого фасаду П. Голландський запропонував тактовно прикрасити його майоліковими вставками та фризом. За виконання замовлення узялася влітку 1907 року відома фірма майолікового та кахляного виробництва І. Андржейовського<sup>15</sup>. До речі, широке застосування декоративної кераміки, майоліки, мозаїки стало однією з важливих рис модерну. Може в такий спосіб дух нового мистецтва торкнувся цілком вдалої стилізаторської роботи талановитого зодчого.

Але найбільш оригінальним з огляду на час проектування був третій премійований проект також молодого архітектора М. Реутова зі стилістики раннього декоративного модерну<sup>16</sup>. Якщо розглядати його в контексті розвитку архітектури Києва, стає зрозумілим, що в 1903 році цей ескіз був для Києва новаторським. Згадаємо, що в цьому році з'явився перший проект у стилістиці раннього флореального модерну (вул. Городецького, 7, цирк Крутикова, арх. Е. Брадтман). Журі конкурсу на проектування будинку училища (петербурзькі архітектори І. Кітнер, П. Сюзор, Г. Грім, О. Мунц та Г. фон Галі) змогли оцінити нову архітектуру, надавши Реутову Третю премію. Але будувати за таким проектом більш консервативний Київ, гадаємо, не наважився б.

Стиль модерн у всіх його проявах – від раннього орнаментального до раціонального 1910-х років, який для нас сьогодні є чи не головною прикметою часу, для творців архітектурного середовища початку ХХ ст. був явищем принаймні спірним.

У 1909 році було проведено конкурс на проектування Міської публічної бібліотеки (сучасна адреса – вул. М. Грушевського, 1). Конкурс мав широку рекламу, і в результаті до журі було подано 37 проектів. Замовник, міське управління, вважав: «чем больше получится проектов, тем легче будет выбрать такой из них, который был бы действительно украшением г. Киева»<sup>17</sup>. Незважаючи на піднесення стилю модерн в приватній житловій архітектурі цього періоду<sup>18</sup>, для проектування бібліотеки – «храму знань» – більшість проєктантів обрали модернізовані класицистичні форми. Переміг проєкт під девізом «Motto primavera» архітектора М. Шехоніна, який «...по выбору стиля, по массам, изящной простоте и спокойствию, по законченности, выразительности и удобноисполнимости является проектом наиболее отвечающим заданию и характеру здания»<sup>19</sup>. Але сьогодні цей варіант виглядає дещо сухим, схематичним. Друге місце посів проєкт П. Альошина, вирішений у рідкісній для Києва стилістиці англійського (вікторіанського) стилю, з великими площинами в лицьовій цеглі та масштабними напівциркульними вікнами з вітражним заповненням.

Третю премію за проєкт під девізом «Конкурс» отримав, як і у конкурсі 1903 року, технік М. Реутов<sup>20</sup>. Його проєкт – один з небагатьох у стилістиці модерну «выделяется своеобразностью форм, удобоиспольнимостью, хорошим освещением, но в целях достижения большей выразительности и спокойствия требует некоторой переработки»<sup>21</sup>. Крім нього ще один анонімний претендент (під девізом «Ескіз») запропонував будівлю в стилістиці модерну, але її фасади були настільки перенасичені декоруванням в цеглі, баштами і щипцями, що, швидше, нагадували готичну споруду. Проте проєкт цей був рекомендований до придбання через схвальну характеристику журі.

Привертає увагу і проєкт під девізом «Три вінки», вирішений у модернізованих класицистичних формах, що не отримав винагороди. На аттиках фасадів анонімний автор розмістив масштабні рельєфні фігури крилатих жінок з факелом і гірляндами. Враховуючи, що у конкурсному завданні було чітко сказано не застосовувати скульптурне і взагалі дороге оздоблення, проєкт, мабуть, і не мав шансів на перемогу. Слід підкреслити, що митці початку ХХ ст. критично ставилися не тільки до вибагливих форм модерну, а й до ампірних мотивів, які застосовувалися в якості декорацій, «потому что все эти тройные веночки, щиты с факелами и маски созданы для больших площадей и на современном здании – не у места ..; нужно сознаться, что этот стиль (ампир. – Авт.) не соответствует нашему времени. Он создан в век гигантов»<sup>22</sup>.

Як відомо, журі обрало для реалізації стриманий проєкт польського архітектора Збігнева Клаве, поданий під девізом «Вопросительный знак в круге». Його віднесли до групи проєктів, які, хоч і відповідають призначенню будівлі, але мало оригінальні і мають більш суворий характер класичного стилю. Г. Лукомський зауважив щодо цього: «Публичная библиотека в Киеве..., в смысле художественном, не оправдывает того почетного видного места, которое было предоставлено городом под постройку. Шаблонное по стилю, приему и выполнению новое здание не выражает совершенно по фасаду своей высокой цели, особенно проигрывает от соседства с довольно благородным зданием музея...»<sup>23</sup>. Проте, дуже легко зрозуміти, чому часто замовники відмовлялися від премійованих проєктів: «Авторы, ради достижения большей художественности, совершенно не считаются с теми способами, какими здание может быть выполнено в натуре и отбрасывают в сторону, как ненужный балласт, задаваемую обыкновенно стоимость здания (...) при проектировании общественных зданий, где отводимый участок земли значителен, внимание г.г. конкурентов всецело обращается на фасады и очень мало на планы, очень часто в ущерб удобству и стоимости...»<sup>24</sup>. Сьогодні ми можемо визнати, що делікатна будівля бібліотеки органічно вписалася в навколишню забудову і зелень парку, пройшла, так би мовити, випробування часом.

Єдиним прикладом реалізованого конкурсного проєкту в новій стилістиці став Бессарабський критий ринок, що є нині однією з кращих в Києві пам'яток раціонального модерну. П. Альошин побачив в його архітектурі голландський характер,

створений під впливом популярного тоді архітектора-раціоналіста Х. Берлаге<sup>25</sup>. Мистецької виразності досягнуто введенням художнього металу та скульптурного декору фасадів, стилізованого під українське народне мистецтво. Ринок побудовано за проектом варшавського архітектора Г. Гая, який переміг серед шести конкурентів у закритому конкурсі (початок 1908 р.). У ньому брали участь відомі київські проектувальники О. Кобелев (третє місце) та Е. Брадтман. ІІ премію отримав одесит А. Мінкус. Будівництвом (1910–1912) керував цивільний інженер М. Бобрусов. Зберігся один з проектів ринку (не датований<sup>26</sup>), виконаний відомим київським зодчим Г. Шлейфером у його улюбленій стилістиці неоренесансу. На кольоровому проекті, який нагадує перенасичений кремом торт, збереглася «резолуція» олівцем невідомого сучасника – «Безобразно»<sup>27</sup>.

1911 року відбувся конкурс на створення проекту нового Контрактового будинку на Контрактовій площі. Майже всі учасники (19 осіб) вирішили його у вигляді ратуші з вежею, знаючи, ймовірно, про зовнішній вигляд магістрату на Контрактовій площі, який стояв тут ще на початку ХІХ ст. І майже всі відійшли від стилістики класицизму, у якій було зведено старий Контрактовий будинок. Це цілком зрозуміло, оскільки в рамках цього казенного стилю важко було сказати своє слово в архітектурі. Першу премію отримав один з найменш цікавих проектів М. Дубинського, який, на думку сучасників мав «...забагато присмаку «модерну», а в масі страшено нагадує оранжерею...»<sup>28</sup>. Сьогодні ж нам важко побачити «присмак модерну» в цьому важкуватому варіанті, у якому увагу привертає насиченість центральної частини й вежі скульптурою. Вочевидь Ф. Ернст, даючи таку характеристику у 1920-х роках ХХ ст., мав на увазі модерн не як окремий стиль минулого десятиліття, а просто як сучасні йому раціональні форми. Незалежно від стилістики премійованого проекту залишається абсолютно незрозумілим, чому він взагалі був відзначений. У відгуку комісії читаємо: «Что касается внешности здания, то в фасаде нет ни мысли, ни настроения, достойных столь значительного сооружения. Нагромождение колон у магазинов ничем не оправдывается, главный вход в вестибюль очень несерьезен...»<sup>29</sup>. У результаті після проведення конкурсу київська влада замовила проект міському архітектору Е. Брадтману, який запропонував будинок у «руському стилі», як вважали замовники та сам архітектор. А от Ф. Ернст побачив у цьому «теремі-теремку» «машину... в цілком абсурдному, громадянсько-інженерному стилі, з деталями, понахоплюваними рівночасно з мавританського, романського, “руського” стилю й віденського “разнесансу”...— це будівля, біля якої кожній людині, що хоч трохи кохається в мистецтві, довелося-б гукати: “рятуйте!”»<sup>30</sup>. Здається, це один з найбільш експресивних та влучних архітектурних описів, який нам довелося зустріти. Хочеться думати, що Е. Брадтман, талановитий архітектор, просто виконував поставлене міською владою завдання.

У 1912 році пройшов один з найвідповідальніших київських конкурсів на проектування будинку Земської управи по вул. Володимирській, 33. Цього разу стилістика будівлі була чітко задана. У конкурсному завданні підкреслювалося, що виключаються «декадентський» і «стиль нуво». Комісія по спорудженню Земського будинку прийняла рішення «что дом должен быть построен в строгом стиле, без примеси модернизма, но с допущением особенностей, характеризующих местный край. В остальном – архитектору должна быть предоставлена свобода творчества»<sup>31</sup>. На початку 1913 року, комісія, вже маючи на руках проекти, конкретизувала вимоги до його зовнішнього вигляду. Було вирішено, що втіленню ідеї земства найбільше відповідатиме стиль «російського ампіру». При цьому будинок не мав виглядати як казенна споруда. За бажанням конкурентів вони могли подати і варіант в національному стилі, наприклад, «київського або українського барокко». В результаті будівництво у 1913 році розпочалося за неоренесансним проектом петербуржця В. Шука, який розробив шість варіантів фасаду, шукаючи найбільш яскравий образ.

Пошуки в руслі українського модерну представлено в Києві лише одним невеликим конкурсом 1913 року на розробку ескізного проекту пам'ятника на могилі М. В. Лисенка на Байковому кладовищі. З 12 надісланих проектів журі присудило першу премію

проекту «Око» цивільного інженера С. П. Тимошенка: «В этом проекте памятник имеет вид небольшой часовни интересной формы с красивыми архитектурными пропорциями... В проекте заметна некоторая – очень, впрочем, умеренная – модернизация украинского стиля...»<sup>32</sup>. В проекті «Славен есть» художник К. Жуков (Друга премія) запропонував пам'ятник у вигляді саркофагу, багато прикрашеного орнаментом та масивними бронзовими деталями. Журі відмітило, що «... достойную всякой похвалы попытку придать черты украинского стиля работе из тесаного камня»<sup>33</sup>.

Єдиний відомий на сьогодні конкурс на проектування приватного житла – особняка на Липках – був проведений Товариством петербурзьких архітекторів у 1914 році на замовлення швейцарського підданого Альберта Вюрглера. Домовласник не висував жорстких обмежень щодо архітектурних особливостей. Головне – вибір стилю залишався за проєктантами. Єдиною важливою умовою стало розміщення на головному фасаді скульптурних барельєфів на теми історії Швейцарії – Вільгельма Телля, сцену клятви швейцарців, зображення Вінкельрідта та Люцернського лева (у вигляді скульптури або барельєфа). До комісії суддів увійшли відомі столичні архітектори Ф. Лідваль, С. Беляєв, Л. Ільїн, Л. Бенуа, Д. Крижановський, С. Галензовський. Незважаючи на демократичний підхід до архітектури замовленого особняка, серед усіх конкурсних проєктів не було жодного в стилістиці модерну, який, щоправда, у ці роки вже втрачав популярність, поступаючись модерн-класицизму з його «стремлением к более изысканной простоте...»<sup>34</sup>. Проєкт, що отримав другу премію (девіз «Колібри», автор – студент Імператорської академії мистецтв Н. Купцов), нагадує західноукраїнські (чи польські) середньовічні кам'яниці. Варіант архітекторів Ф. Шу та В. Бутескула (девіз-емблема «Два кола»), вирішений у «французькому стилі», краще за всіх виглядав би в оточуючій забудові Липок. Здається, найбільш відповідав духу «швейцарського будинку» проєкт під девізом «Червоний хрест», визнаний невдалим через своє планування. Журі відмітило, що «фасад в романском стиле имеет немного церковный характер»<sup>35</sup>. Першу ж премію було надано О. Галієвському за проєкт, вирішений у стандартних класицистичних формах, з масивними напівколоннами та п'ятьма скульптурними фігурами в завершенні. Він виглядає занадто монументальним для київського особняка і краще вписався б у забудову петербурзької набережної. Але не слід забувати, що оцінювали роботи петербуржці, прибічники класицизму. І навряд чи вони аналізували їх відповідність історико-архітектурному середовищу Києва. А молодим учасникам змагань доволі часто доводилося стикатися з певною тенденційністю суддів, які самі були відомими архітекторами.

Проаналізувавши окремі архітектурні конкурси, можна зробити впевнений висновок, що модерн (декадентський стиль) не сприймався багатьма архітекторами як «великий стиль» і не вважався вартим для будівництва значущих для Києва об'єктів. Він був «відданий» для приватного будівництва, причому, переважно, не особняків, а великих прибуткових будинків. Тут модерн проявлявся в декоруванні площинних фасадів, частково – в оформленні інтер'єрів, та іноді – у плануванні. Як замовники, так і архітектори швидко пристосовувалися до нової моди, обираючи нові декорації<sup>36</sup>. Для громадських споруд найбільш гідним залишався у свідомості широких архітектурних кіл та представників місцевого самоврядування «високий штиль» – класицизм (ампір) – у традиційних його формах, майже не пропущених, за висловом Д. Сараб'янова, крізь досвід модерну<sup>37</sup>. Утім, рідкісні конкурсні проєкти в стилі модерн, свідчать про його значний нереалізований потенціал у царині цивільного будівництва.

<sup>1</sup> Модерн у світовому масштабі обмежений 1880–1914 роками. У Києві перші споруди з'явилися в 1903–1904 роках. На сьогодні збереглося близько 300 будинків у стилі модерн, які є пам'ятками архітектури, тобто приблизно 1/5 частина всіх будинків-пам'яток.

<sup>2</sup> У Франції побутувала назва «ар нуво», у Німеччині – «югендштиль», в Італії – стиль «ліберті», в Австрії, Чехії, Польщі – «сецесіон», «стиль сецесії» або просто «сецесія». Російська назва походить від латинського слова «Modernus» – «новий», «сучасний».

<sup>3</sup> «У нас в России о новом стиле и его быстром распространении еще не так давно имели очень смутное представление, и, тем не менее, он успел нажить себе уже немало врагов и недоброжелателей, в особенности среди последователей отживающего свой век классицизма. Они до сих пор продолжают отрицательно относиться к новому движению в архитектуре и клеймить всё, в чём не могут разобраться» (Новый стиль. Издание Г. Г. Бродерсена. — С.Пб., 1903).

<sup>4</sup> З автобіографії Бекетова. Цит. за: Ясневич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. — К., 1988. — С. 151.

<sup>5</sup> V Всероссийский съезд зодчих // Зодчий. — 1914. — № 43.

<sup>6</sup> Лукомский Г. К. О новом и старом Киеве // Зодчий. — 1913. — № 48. — С. 491.

<sup>7</sup> Лукомский Г. К. О новом строительстве в Киеве // Зодчий. — 1913. — № 8. — С. 75.

<sup>8</sup> О новом киевском строительстве // Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать. — 1912. — № 11–12. — С. 374.

<sup>9</sup> Курбатов В. Итоги лет. (По поводу архитектурно-художественной выставки при IV съезде зодчих) // Зодчий. — 1911. — № 11. — С. 118.

<sup>10</sup> Згадаємо хоча б садибу по вул. Горького, 20, де два будинки з пишним декором у стилі модерн запроєктував у 1908 р. В. Николаєв, який забудував чи не півКиєва в стилістиці історизму.

<sup>11</sup> Спутник по г. Киеву. Иллюстрированный путеводитель по Киеву и его окрестностям. — К., 1913. — С. 5–8.

<sup>12</sup> Неделя строителя. — 1883. — № 6. — С. 41–42.

<sup>13</sup> Соколов П. Красота архитектурных форм // Зодчий. — 1912. — № 49. — С. 489.

<sup>14</sup> Соколова Н. И. Архитектурные съезды в России. Исторический очерк // Академия архитектуры. — 1935. — № 3. — С. 63.

<sup>15</sup> ДАМК. — Ф. 163, оп. 58, спр. 336, арк. 45.

<sup>16</sup> Зодчий. — 1904. — Табл. № 63.

<sup>17</sup> ДАМК. — Ф. 163, оп. 41, спр. 6194, арк. 7.

<sup>18</sup> Це був, власне, пік розвитку модерну в Києві.

<sup>19</sup> ДАМК. — Ф. 163, оп. 41, спр. 6194, арк. 7.

<sup>20</sup> Реутов відверто надавав перевагу новому стилю у своїй творчості (згадаємо ще раз проєкт училища ім. М. Терещенка, окремі його прибуткові будинки, наприклад, по вул. Еспланадній, 32).

<sup>21</sup> ДАМК. — Ф. 163, оп. 41, спр. 6194, арк. 48 зв.

<sup>22</sup> Курбатов В. Итоги лет... — С. 120.

<sup>23</sup> Лукомский Г. По России // Зодчий. — 1910. — № 46. — С. 457.

<sup>24</sup> Гуськов К. О конкурсах. Письмо провинциального архитектора // Зодчий. — № 16. — С. 168–169.

<sup>25</sup> ЦДАМЛМ. — Ф. 358, оп. 1, спр. 635, арк. 13.

<sup>26</sup> Проєкт підписаний архітектором, але не датований. Можна гадати, що він був розроблений у 1898 році, коли питання будівництва критого ринку на Бессарабській площі вперше за багато років було розглянуто владою.

<sup>27</sup> ДАКО. — Ф. 1, оп. 1542, спр. 120-а.

<sup>28</sup> Ернст Ф. Контракты і Контрактовий будинок у Києві. Репринтне видання 1924. — К., 1997. — С. 81.

<sup>29</sup> Зодчий. — 1912. — № 17. — С. 171.

<sup>30</sup> Там само. — С. 83–84.

<sup>31</sup> Диканский М. Вопросы эстетики в постройке городов // Зодчий. — 1914. — № 43. — С. 485.

<sup>32</sup> Киевская почта. — 1912. — № 1152. — 13 сентября.

<sup>33</sup> Зодчий. — 1913. — № 22. — С. 251.

<sup>34</sup> Там само. — С. 251, 252.

<sup>35</sup> Лукомский Г. К. О новом и старом Киеве. — С. 491.

<sup>36</sup> Зодчий. — 1914. — № 35. — С. 399.

<sup>37</sup> «Решить задачу постройки красивого доходного дома не просто.., и недостаток решения прикрывают обыкновенно декорацией, чаще всего растительных мотивов» (див.: Курбатов В. Итоги лет... — С. 120).

<sup>44</sup> «Все традиционные формы, как снаружи, так и в интерьере словно пропущены через опыт модерна: они видоизменены. В них есть элемент стилизации, какие-то детали здесь опущены, а какие-то, напротив, акцентированы, преувеличены. Этот момент преобразования классицистического стиля обязателен для модерн-классицизма» (Сарабьянов Д. В. Модерн. — М., 2001).

**Ольга Петрова  
(Київ)**

## **ТВОРЧИСТЬ ЕГОНА ШИЛЕ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ФІЛОСОФІЇ ФРІДРІХА НІЦШЕ**

*Стаття розкриває особливості творчості Егона Шиле в контексті філософських ідей Ніцше. Близькість художніх пошуків Шиле та вчення Ніцше розглядається на тлі культурно-мистецького процесу початку ХХ ст.*

*Ключові слова: сецесія, модерн, філософія, мистецтво, Ф. Ніцше, Е. Шиле.*

*The article reveals the peculiarities of the art by Egon Schiele in the context of Nietzsche's ideas. The proximity of artistic pursuits of Schiele and doctrine of Nietzsche is shown on basis of the cultural-artistic process of the beginning of the XX century.*

*Key words: Secession, Modern, philosophy, art, F. Nietzsche, E. Schiele.*

Включення творчості Егона Шиле та проблеми сецесіона в «ніцшеанський» контекст розширює межі уявлень щодо зазначених явищ та підкреслює єдність філософських та суто естетично-мистецьких пошуків доби «передбур'я».

У самій природі модерну (сецесіона) є амбівалентність, протиріччя, балансування — у цьому суть сецесіона. Тематично стиль модерн має багато спільного із прерафаелітизмом, естетизмом, символізмом, але іконографічно-пластично модерн інноваційний. Амбівалентність є й у потрактуванні сецесіона: або як завершальної фази традиційної (міметичної) образотворчості, чи як передпочаток модернізму ХХ ст. Так само неможливо зробити розмежування, окреслити кордон між символізмом та сецесіоном. Їхні стосунки лишилися непроясненими. Інноваційність сецесіона втілена не лише в його специфічній пластичній формі, але й у новому розумінні людини в духовному кліматі Європи, що вже перебувала на порозі стресів війни та революцій. Звідси походить звернення творців сецесіона до філософії Ф. Ніцше: ідеї щодо уславлення війни, аристократичної мистецької праці, зверхність по відношенню до демократичних засад як у соціумі, так і в культурі. Відомим є нігілізм філософа щодо християнської моралі та принципів європейського гуманізму. Ніцше декларував право сильної особистості на аморальність, ігнорування правил натовпу. Критикуючи ніцшеанство, Бертран Рассел зауважив: «Я не заперечуватиму, що частково як наслідок розповсюдження вчення Ніцше, реальний світ уподібнився кошмару, утім, кошмар від цього не стає менш потворним» [4, с. 282].

Але ніцшеанство не мало б настільки широкого розповсюдження в артистично-інтелектуальних колах, якби ця філософія не віддзеркалювала дійсності. У ній зафіксовано категоричний злам ренесансно-класицистичної, романтичної та реалістичної моделей зображальності, оголено симптоми доби передбур'я. Ніцше вимагав: «афект будь-що, ... більше нервів замість м'яса» [3, с. 526].

Митці першими відчували поштовхи нової доби. Нервовою романтикою, містикою нервів, візуальною метафорою стихійних звивів душі бачив мистецтво, що народжувалося, критик Герман Бар: «Новий ідеалізм втілює нових людей. Це суцільні нерви. Решта вимерло... Вони реагують більше — тільки нервами».

Аура доби виводила філософію Ніцше за межі академічних кордонів — у мистецьке життя. У пророцтвах книги Ніцше «Так сказав Заратустра» «поет-божевільний, поет-пророк, силою власного таланту сколихнув ірраціональні пласти європейської культури, що надто довго дрімали» [1, с. 212].

Актуалізація творцями сецесіона (ширше — всього ареалу стилю модерн) філософії Ніцше дає можливість підійти до вкрай суб'єктивної, епатажної творчості Е. Шиле, до його стильової концепції та жанрових уподобань. «Енергія притягування» переконань

Ніцше та результатів експресивної творчості Шиле, при повній необізнаності художника в царині філософії, лише доводить геніальність прозрінь Ніцше, який відійшов від філософії в 1888 році, а з життя пішов у 1900 — ще напередодні розвитку стилю модерн. У сумних, почасти страхітливих пророцтвах Ніцше справив вражаючий вплив насамперед не на філософів, а на людей мистецтва. «Якщо Ніцше — просто симптом хвороби, то, мабуть, ця хвороба напрочуд інтенсивно поширена у сучасному світі», — мусив констатувати Рассел [4, с. 281]. Те, що вважалося хворобою, для Ніцше як подвижника «імморалізму» та для його adeptів було потребою відкрити світ заново під гаслом «старий Бог помер». Доба марила майбутнім — модернізм уже стукав у двері.

На цьому шляху також важливою була концепція Генріха Вельфліна щодо історії мистецтва як «історії форм» (1887 р.). Нові принципи художності в сецесії народжувалися в пошуках найдосконалішої пластики, бездоганного малюнка, гнучкої лінії, вишуканої ритмічної організації композиції. У дуалістичній парі «форма-зміст» у Е. Мунка, Г. Клімта, О. Бердслея, Е. Шиле і ще багатьох представників стилю модерн першу скрипку перебрала на себе «форма». «Форма — это то, что со-держит. Так же хорошо скованный обруч содержит. Форма есть некое со-пряжение или напряжение, такое, что может держать. То, что держится, то и будет со-держанием», — писав М. Мамардашвілі з приводу Кантової «інтуїції форми» [2, с. 149–150].

На зламі XIX ст. у категоріальному апараті філософії було розроблено концепцію інтуїтивного пізнання світу як вищу в порівнянні з раціонально-логічною в царині мистецтва (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, З. Фройд, А. Бергсон). Бунт проти рацію, уславлення інтуїції та природних потягів людини лягали в підгрунття феноменологічної бази сецесіона. Його творці запропонували модель мистецтва-марення, сновидіння, що якимось дивно та чарівно не збігається з реальністю. Привілей стихійного у свідомості митців також було інспіровано Ніцше, його опозицією Аполлон-Діоніс. У добу передбур'я в контрапункті полярних рівнів світосприйняття першість перебрало неприборкане, стихійне «діонісійство». Несамовитим шалом було охоплено всю стильову та образну палітру сецесіона. Навіть досить поетично-мрійливі образи Клімта з їх ауру еротизму вважали відверто сексуальними, вони збуджували публіку, захоплюючи та водночас відштовхуючи її від нової естетики. Скандали породжувалися в геометричній прогресії. Утім, «фройдівський» Відень, де під машкарою вікторіанського благочестя над усе марили насолодою, екзальтованим солодким забуттям, обожнював Клімта, образи його *femme fatale*.

Що стосується Шиле, він у створенні «шокуючого» мистецтва значно перевершив навчителя-кумира. Приголомшували деформовані еротичними судомами тіла у його композиціях. За спостереженням А. Шуцької, «його герої пізнають власне тіло за болем, який вони відчувають» [5, с. 289].

Екстатичне мистецтво Шиле за рівнем розбурханої емоційності не поступається творчій напрузі Ван Гога (предтечі стилю модерн) та Родена у його «Воротах Пекла». Шиле, у мистецтві якого домінує тема вільної любові, екстраординарної еротики, уособлював діонісійський хаос, до якого закликав Ніцше. До того ж творчість віденського скандаліста унаочнювала концепцію З. Фройда щодо сексуальності як сублимації витиснених потягів-заборон.

Перетворюючи банальне (профанне) у художнє, Шиле як ніцшеанець демонстративно зневажав обивательську усталеність та мораль. Аристократизм незалежного художника спричинив багато клопоту майстру на побутовому рівні.

Життя його було коротким — він стрімко пройде навчання у віденській Академії мистецтв, буде помічений Густавом Клімтом, приєднається до творців «віденського сецесіона», здобуде гучну славу скандаліста та водночас провідника стилю «сецесіон» (після смерті Клімта в 1918 р.) та в 28 років, за три дні по смерті його молодої вагітної дружини, покине цей світ, загинувши від грипу, який у 1918 році спричинив мор у Європі.

На відміну від елегійного, вишуканого та сновійного мистецтва Клімта, якого Шиле обожнював, спадщину Егона визначають як несамовиту. Шиле, слідом за Ніцше у філософії, за Оскаром Уайльдом у літературі, зробив «перекодування» знаменників мо-

ралі та завдань мистецтва. Він долучився до ніцшеанської реабілітації гріха, який, за концепцією філософа, рятував світ від нудьги та одноманітності усталеного.

Ще в 1909 році, покинувши навчання в Академії після постійних конфліктів з професурою, Шиле напише: «Я просунувся так далеко, що людей охопить жах від живої сили моїх творів» (лист до дядька-благодійника, 1911 р.). Усього за 10 років життя він утілює цю амбітну програму в сотнях малюнків, акварелей та в олійних полотнах. Агонізуючий любовний шал композицій утілено майстром у такій експресивній манері, яка дійсно тотожна напрузі Ван Гога. Усі персонажі Шиле вражають сполукою юності та гріховності, усі вони втілюють сецесійне розуміння злуки темряви, варварства та світла. Як О. Уайльд – у поезії, Е. Шиле в живописі демонструє амбівалентність, подвійну гріховно-янгольську іпостась жінки, її напружений еротизм. До речі, ще напередодні народження сецесіона саме Ніцше виступив першим проповідником тілесності – теми, яка набула значення провідної не лише в стилі модерн, але й у другій половині ХХ ст. – у постмодернізмі.

Вражаюча енергія композицій Е. Шиле, фрагментована постать його автопортретів (нарцисизм навпаки), акти кохання, трактовані як жорстокі битви звірів, відчуття тіла та душі в стані агонії – це ставить Шиле поряд із засновниками експресіонізму: Емілем Нольде, Еріхом Хеккелем, Ернстом Людвігом Кірхнером та ін. Шиле брав участь в одній з виставок групи «Міст». Як ніхто інший Шиле використовує виражену пластичну деформацію як усвідомлений стилістичний прийом. Крім того, передача конвульсивних судом, надриву, надмірної екстатичності, а в пізніх композиціях Шиле – втілення страху та передчуття смерті – усі фундаментальні риси, притаманні мистецтву експресіонізму (як складової модернізму) виводить мистецтво Шиле за межі сецесіона в простір авангардизму ХХ ст.

1. Лаврова А. Ницше / А. Лаврова // Современная западная философия. Словарь. – М., 1991. – С. 212.
2. Мамардашвили М. Кантианские вариации / М. Мамардашвили. – М.: Аграф, 2002. – 320 с.
3. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Ницше. – М., 1997. – Т. 2: Казус Вагнер. Проблема музыканта. – 1997. – 830 с.
4. Рассел Б. История западной философии / Б. Рассел. – М.: Миф, 1993. – Т. 2. – 445 с.
5. Шуцкая А. Эротизм в искусстве венского модерна / А. Шуцкая // Модерн и европейская художественная интеграция. – М.: Государственный институт искусствознания, 2004.

**Світлана Рибалко**  
(Харків)

## ЯПОНСЬКЕ МИСТЕЦТВО В ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРИ МОДЕРН

*Тривалий період нагромадження досвіду ознайомлення з японським мистецтвом передував широкому цитуванню Хокусайі. Цей процес відбувався за активної участі Японії. Організаційна діяльність уряду зумовила перелік та якість художніх творів, їх сюжетно-тематичний репертуар і навіть особливості виготовлення. Існував і зворотний зв'язок – вплив європейського модерну на японську культуру.*

**Ключові слова:** модерн, японське мистецтво, кімоно, Всесвітня промислова виставка, реалізм, орієнталізм.

*The protracted period of accumulation of acquaintance's experience with the Japanese art was preceded to the wide quoting by European art nouveau of Hokusai's engraving "Big wave". This process has been executed at active participation of Japan. Government's organizational activity has defined a list and quality of artistic works, their thematic repertoire and features of execution. There was also a feedback – influence of the European Art nouveau on Japanese culture.*

**Keywords:** modern, Japanese art, kimono, World Industrial Exhibition, realism, orientalism.

Японське мистецтво як джерело натхнення художників модерну – тема, що не раз висвітлювалася у мистецтвознавчій літературі. Підкреслюючи вплив японської гравюри на мистецтво ар-нуво, дослідники певною мірою звужують розмаїття тогочасних мистецьких зв'язків Японії та Європи. Крім того, в їхніх працях превалює європоцентристський підхід, оскільки залишається поза увагою роль Японії у формуванні власного образу на Заході. Усе це зумовлює актуальність подальшого вивчення мистецького діалогу між Японією та Європою, що набув нових обертів саме в культурі модерну. Мета запропонованої статті полягає в уточненні моделей сприйняття японського мистецтва та факторів, що справляли вплив на форми репрезентації Японії у світі.

Насамперед відзначимо, що два десятиліття, які передували формуванню стилістики модерну, пов'язані з відкриттям країни, що тривалий час залишалася осторонь «світової історії». Це спричинило цілу хвилю новітньої інформації, наслідувань, що згодом отримало іронічне визначення «япономанії». Важливу роль у презентації японського мистецтва на Заході відіграли Всесвітні промислові виставки, що були не тільки місцем для реклами продукції та налагодження торгових стосунків, а й свого роду демонстрацією досягнень, засобом формування образу держави в міжнародному співтоваристві. Завдяки промисловим виставкам європейський світ познайомився з генієм Кацусіки Хокусаї й Кітагави Утамаро. Кольорові естампи з пейзажами та томливими красунями були предметом колекціонування європейських художників і громадських діячів.

Широкий попит на японське мистецтво задовольняли й перші крамниці, що здійснювали продаж різноманітних товарів з Країни Сонця, що сходить, – від чаю, порцелянів, лаків, текстильних виробів до живописних сувоїв та гравюри. Одна з таких крамниць на вулиці Ріволі в Парижі згадується Едмоном де Гонкуром, який надійно «прописав» і крамницю, і її колоритну господиню мадам Дезуа в історії мистецтва: цитати щодо її «історичної постаті» прикрашають численні тексти, присвячені французькому живопису останньої третини ХІХ ст. [1].

Значну роль у презентації японського мистецтва в Європі відігравав і Тадамаса Хаясі, вихованець токійського університету, що 1878 року приїхав до Парижа як перекладач для проведення виставки і залишився у Франції та згодом став одним із найуспішніших торговців японським мистецтвом. Освічений і високоерудований Тадамаса Хаясі допомагав Едмону де Гонкуру, перекладаючи з японської матеріали про майстрів укійо-е. Результатом спільних зусиль стало видання першої в Європі монографії, присвяченої японській гравюрі та одному з її провідних майстрів – Кітагави Утамаро [8]. Тадамаса Хаясі спілкувався з багатьма художниками. Певною мірою сприйняття японського мистецтва паризьким арт-середовищем було зумовлене саме його діяльністю.

Розмаїття образів уявної Японії дає також європейський живопис з численними красунями в кімоно, яке стає не тільки модним одягом, а й уособленням казкової Японії та відтак – предметом зображення. Французькі художники звертали увагу на виразність силуету й декору, не дуже переймаючись відсутністю відповідних знань про японський одяг. Це, наприклад, портрет дружини К. Моне в японському утікаке, з-під якого мало б проглядатися кімоно, але художник пише модель у такому ракурсі, що дозволяє приховати відсутні елементи ансамблю. Подібний підхід спостерігається і в роботі німецького живописця К. Р. Сона «На маскараді».

Іноді японське кімоно набуває іншопольованого контексту. Наприклад, у картині Ж. Ж. Лефевра «Мова віяла» зображено кокетливу панянку. І її кімоно, і аксесуари – японські, однак силует, утворений неправильно пов'язаним поясом, та жест, яким вона тримає віяло, роблять її схожою на іспанку. Аналогічні «іспанські» алюзії у трактуванні японського вбрання притаманні і живописному портретові «Молода дівчина з віялом», що належить пензлю Р. Фонтана.

У картинах А.-Н. Моро, Г. Макарта, В. М. Чейза кімоно трактується як вишукана шовкова тканина, що легко зісковзує, оголюючи чарівні жіночі плечі та груди, або є лише фоном для оголеної моделі. Так, у А.-Н. Моро японський антураж слугує не тільки для створення оновленого варіанта спокусливої «одаліски», яких в історії французь-

кого мистецтва набереться чимало. Певна невизначеність одягу, перебільшені розміри «японської» парасольки пояснюються пріоритетом суто живописних ефектів, утворених завдяки грі рефлексів від шовкового кімоно та кармінових спалахів на немов порцеляновому тілі молодої жінки.

В. Чейз створив цілу галерею образів жінок, одягнених у кімоно або розміщених на тлі японських суконь. Вишукані колористичні візії знаходимо і у творчості Р. Ріда. У його живописних композиціях «Синє та жовте», «Панянка в блакитному кімоно» відбувається витончена гра багатонюансованих відтінків блакитного, фіалкового, рожевого, смарагдового. Якщо «Панянка в блакитному кімоно» ще містить ознаки тематично поєднаних деталей (хризантеми у вазі та зачісці, золоті рибки в акваріумі, ширма на задньому плані), то композиція «Синє та жовте» позбавлена таких змістових зв'язків. Кімоно навіть не огортає фігури моделі, а лише накинута на плечі та трактується як головний носій колористичного розмаїття.

Саме в культурі модерну відбулося справжнє переосмислення та творча інтерпретація образів японського мистецтва. Було б неправильно вважати, що цей процес відбувався автономно, не мав стосунку до Країни Сонця, що сходить, і цілком залежав від випадковостей чи смаків, керованих комерційним інтересом торговців.

Перша неформальна участь Японії в Другій міжнародній виставці в Лондоні (1862) виявила не тільки цікавість до японської продукції, й низку серйозних проблем. Унаслідок того, що офіційне запрошення Британії до участі у виставці 1862 року, передане у 1859 році японському уряду, не викликало відповідних кроків з боку Японії, організацією японської експозиції зайнявся британський консул Р. Алкок. Він мав на меті представити Японію англійцям, і, слід визнати, експозиція, що складалася з лаків, кераміки, виробів з бронзи, одягу та інших продуктів ремісництва, викликала захоплення у громадськості. Щоправда, рівень експонованих виробів залишав бажати кращого. У будь-якому випадку, один з японців, який перебував на той час у Лондоні, — Такеучі Шимано-Нокамі — відзначив, що обрані об'єкти «занадто сирі та нестерпні, щоб дивитися на них» [9].

Такеучі Шимано-Нокамі виклав свої спостереження у доповідній записці, направленій до уряду Японії. Повідомлення мало результат: уряд узяв під свій контроль вибір предметів для експонування на міжнародних виставках. Відтоді Японія демонструє кращі зразки традиційних виставкових промислів, що відкривалися майже одночасно: у Сан-Франциско (1871), Відні (1873), Філадельфії (1876), Парижі (1878, 1900), Амстердамі (1883), Новому Орлеані (1885), Барселоні (1887), Чикаго (1893), Венеції (1897), Сан-Луїсі (1904), Лондоні (1910). Японські мечі та лаки, кераміка і гравюра, порцеляна й емалі, текстиль та витвори з кістки набули надзвичайного резонансу в Європі.

Шукаючи місце Японії на торгівельній мапі світу, наказом імператора від того ж 1876 року було визначено розвиток прикладного мистецтва як одного з напрямків експортної продукції. Крім того, імператор засновує спеціальні комісії з різних ремесел, а також ініціює проведення індустріальних виставок, що стають свого роду «репетицією» перед «світовим чемпіонатом». Так, наприкінці ХІХ — початку ХХ століття у великих художніх центрах країни пройшли виставки на підтримку вітчизняної промисловості: Токіо (1877, 1881, 1890), Кіото (1895) та Осаці (1903). Саме за результатами конкурсу, який проводили національні виставки, визначався склад художників, яким довірялося представляти Японію на черговому параді цивілізацій у західному світі.

Піклуючись про імідж країни, уряд Японії у 1890 році розробив систему почесних призначень. Ряд мистців одержав статус майстрів імператорського двору, що давало крім високого суспільного становища постійний заробіток і пенсію, а також право на продаж своїх виробів першим особам країни. Члени родини імператора купували продукцію майстрів та їхніх учнів для подарунків японським і закордонним сановникам вищого рангу. Як правило, такі вироби містять обов'язковий знак у вигляді хризантеми. Першими цей високий статус отримали Нацуо Кано (метал), Шибата Дзьошин (лак), Ісікава Комей (скульптура зі слонової кістки), Дате Ясуке (текстиль).

Для підвищення якості продукції організовувалися спеціальні майстерні, до роботи в яких залучалися майстри з лаку, металу, кераміки, кістки та ін., що виконували великі проекти, які потребували поєднання різних технік та матеріалів, колективним методом. Власне, це був аналогічний західній ідеї проект поєднання мистецтва та промисловості і в цьому сенсі співмірний з європейським модерном. Крім того, розроблялися інструкції, що визначали коло сюжетів, набори орнаментів, які вважалися кращими для показу на Заході й такими, що вдало репрезентують «японський стиль».

До речі, для японців уперше постало питання: «А що вважати японським?» З огляду на європейський смак, «найбільш японським художником» було проголошено Огату Корін, і, відповідно, самою «японською школою» – школу Рімпа. Так Японія зробила ревізію власних досягнень і зайнялася удосконаленням найяскравіших національних рішень.

Паралельно японські чиновники відстежували реакцію європейців. Так, один із них у своїй аналітичній записці охарактеризував запити західних покупців, перелічивши сюжети, що користуються найбільшим попитом: черепахи, бабки, жаби, жіноче божество Окаме, Тенгу (лісовик), Хотей (божество щастя) і т. ін. Далі він їдко зауважує, що Захід «має смак до сирого матеріалу по типу татуйованих сидниць та оголених грудей» [9].

Ця обставина турбувала уряд, що прагнув сформувати образ Японії як країни з давніми культурними традиціями. До влаштування національних павільйонів на всесвітніх виставках почали підходити ще більш прискіпливо. Мабуть, найбільш знаковими в цьому розумінні стали Паризька виставка 1900 року та особливо японо-британська виставка 1910 року [7; 10]. Тепер японці відчували себе не учнями в європейському клубі, а могутньою імперією, переможцями на Далекому Сході (перемога у китайсько-японській (1894–1895) та російсько-японській (1904–1905) війнах). Японія прагнула довести світові свою цивілізаторську місію на Далекому Сході, маючи наміри об'єднати (зрозуміло, під своєю гегемонією) Азію. Зміцнити імідж Японії як країни з високорозвиненою культурою, повинні були і предмети мистецтва вищого гатунку. Ще ніколи європейські глядачі не мали можливості бачити таке широке коло справді художніх творів, що сприяло розвитку колекціонування та мистецтвознавчих досліджень [12].

Враження, що справляли японські експозиції всесвітніх виставок на глядачів, характеризують такі красномовні жести, як купівля компанією О. Парк японського павільйону з усім вмістом і перевезення його до Лондона, або зведення власних китайського павільйону та японської пагоди за наказом короля Леопольда II у Брюсселі (арх. А. Марсель, 1901–1903 рр.), що стало найпоетичнішою східною казкою в ар-нуво.

Розвиток художньо-промислових форм мистецтва на заході підсилив інтерес до японських текстильних виробів. У 1880–1890-х роках англійські художники, які розробляли нову структуру орнаменту, де форма та фон мали бути взаємно замінюваними, звернулись до японського досвіду. Мистці модерну використовували традиційні для японського та китайського мистецтва графічні рішення айстр, хризантем, ірисів, акації. Тож своєчасним стало видання 1880 року «Граматики японського орнаменту» Т. Катлера – першої спеціальної праці на цю тему [5].

У зазначеному контексті слід згадати й щомісячне видання «Le Japon artistique», ініційоване С. Бінгом у 1888 році. Журнал друкувався одночасно трьома мовами: французькою – у Парижі, англійською – в Лондоні та німецькою – в Лейпцигу. За три роки існування журнал ознайомив європейських мистців та шанувальників мистецтва з різноманітними галузями японської художньої спадщини, у тому числі й з текстильними виробами. У ньому друкувалися збірки та тонові таблиці декоративних мотивів і візерунків зі спеціальних японських альбомів-посібників для майстрів текстилю, вишивки й фарфору. У багатьох номерах містилися репродукції деталей старовинних японських тканин, декорування зброї. Кожна сторінка тексту була прикрашена орнаментальним мотивом або зарисовкою нецке [3].

Інтерес до японського мистецтва поширився і в Російській імперії. Достовірність органічних форм японського мистецтва, що містила в собі високий рівень абстрактно-

го мислення, приваблювала мистців на різних етапах розвитку стилю модерн. У перші роки ХХ ст. графічна спадщина Країни Сонця, що сходить, широко використовувалася у практиці російських майстрів художнього текстилю. Флористичні мотиви японського мистецтва та навіть цілі композиції вбудовувалися в текстильний орнамент майже без змін. Російські критики початку ХХ століття натхненно писали про японський орнамент та надзвичайний художній потенціал японського мистецтва. Так, В. Курбатов на шпальтах журналу «Зодчий» писав: «Японія — країна орнаменту. Ним японці володіють безмежно і запас його форм невичерпний... Головне значення японського мистецтва для Європи полягає в тому, що воно вказує на можливість мистецтва, що розчинене в житті, так само різнобарвного та прекрасного, як природа... Принципи японського мистецтва, безперервне та рівне розлиття краси в житті мають оздоровити європейське мистецтво» [2, с. 326–327].

Зі смертю імператора Мейдзі в 1912 році закінчилася ціла епоха в японському мистецтві. Важливим наслідком мейдзінської програми презентації Японії у західному світі стало формування японських колекцій. Найпотужніші збірки було створено в країнах, де проводилися всесвітні виставки.

Варто відзначити і зворотні зв'язки: 1904 року два найголовніші універмаги з продажу японського кімоно змагаються не лише на ринку, а й в архітектурі своїх будівель. Інтер'єри та листівки двох гігантів відповідають провідним тенденціям європейського модерну.

Якщо складно уявити одяг доби модерн без кімоно, яке знайшло шлях не тільки до живописних студій, а й до дизайнерських майстерень (творчість Поля Пуаре, його славнозвісні пальто-кімоно, рукав реглан та ін.) та, зрештою, до повсякдення як хатнього одягу, то японці стали вбиратися в кімоно так, щоб нижній нагадзюбан імітував блузу з високим коміром. Серед жінок набула поширення європейська зачіска, яка була стилізацією... японської. Запозичені європейцями японські орнаменти, переосмислені у мистецтві модерн, були сприйняті японцями як модні «європейські» і використані в текстилі та декоративному мистецтві. Варто додати, що ці рішення знову потрапили до Європи і були використані в ар деко, звідки вже повернулися до Японії, і де власні мотиви в інтерпретації цього нового стилю були сприйняті з великим захопленням.

Отже, під впливом діалогу із Заходом Японія провела широку каталогізацію своїх здобутків, уперше поставила питання національної ідентичності у мистецтві, запропонувала Заходу власну версію «японського мистецтва», що стала результатом концептуалізації традиційних мотивів та прийомів з урахуванням європейського смаку. Саме тоді в японському мистецтві з'являються такі незвичні для нього явища, як японський реалізм (у пластиці) та східний орієнталізм. Уперше Японія не тільки переосмислювала запозичене, а й сама виступала постачальником художніх рішень, які приймала знову в новій обробці.

1. Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник : в 2 т. — М. : Художественная литература, 1964.
2. Курбатов В. Дрезденские выставки // Зодчий. — 1908. — № 35. — С. 326–328.
3. Николаева Н. С. Япония — Европа: диалог в искусстве. — М. : Изобразительное искусство, 1996.
4. Тугендхольд Я. Последние течения французской живописи // Тугендхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства : избранные статьи и очерки / сост. Т. П. Каждан. — М. : Сов. художник, 1987.
5. Cutler T. W. A Grammar of Japanese Ornament and Design. — London, 1880.
6. Earle J. Splendors of Imperial Japan : Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection. — London, 2002.
7. Exposition Universelle Internationale de 1900. Catalogue special officiel du Japon. — Paris, 1900.
8. Goncourt E. Outamaro. — Paris, 1894.
9. Harris V. Japanese imperial craftsmen. Meiji art from the Khalili collection. — London, 1994.
10. Mitsu H. British Press and the Japan-British Exhibition of 1910. — Routledge, 2001.
11. Seton A. Collecting Japanese antiques. — Boston; Rutland; Vermont; Tokyo, 2004.
12. Tomkinson M. A Japanese Collection. — London, 1898.

**Наталія Порожнякова**  
(Одеса)

## **ОБРАЗИ ЯЗИЧНИЦЬКИХ ІДОЛІВ ДАВНІХ СЛОВ'ЯН В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ МОДЕРНУ**

*Стаття присвячена дослідженню образів вищої слов'янської міфології у творчій спадщині М. Реріха, Ю. Михайліва, О. Кульчицької, К. Піскорського і С. Коненкова. Доведено, що звернення до знакових образів давнини вплинуло на умовний характер стилістики модерну.*

*Ключові слова: язичницькі ідоли, модерн, слов'янська міфологія, простір.*

*The article is devoted images of the supreme slavic mythology in N. Roerich, O. Kulchitskaja, K. Piskorsky and S. Konenkov's work. It is revealed, that the image of sign works of an antiquity has affected conditional character of stylistics of a modern style.*

*Keywords: pagan idols, a modern style, slavic mythology, space.*

Тема ідолів досить рідко трапляється в російському й українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Найбільший інтерес для нашого дослідження становлять твори М. Реріха, О. Кульчицької, Ю. Михайліва, С. Коненкова. Не дивно, що кам'яні статуї, так звані «баби», поставлені на вершинах стародавніх курганів і пагорбів, привернули увагу художника-археолога М. Реріха, який прагнув проникнути в глиб століть. Уперше він зобразив їх в ілюстраціях до «Літературного збірника творів студентів Імператорського С.-Петербурзького університету» (С.Пб., 1896, с. 136). Знаменно, що подібну композицію з кам'яною бабою посередині степу художник повторив наприкінці свого творчого шляху – «Страж пустелі» (1941).

Композиція Ю. Михайліва «Кам'яні баби» (1919), близька розглянутим нами творам М. Реріха, що було помічено раніше Гр. Майфетом [6, с. 36]. Подібно до М. Реріха, Ю. Михайлів показав темні силуети «кам'яних баб». Їх фігури неначе злиті з курганом у єдине ціле. На відміну від творів М. Реріха на розглянуту тему, у пастелі українського художника більше динаміки, що виявилось у зміщенні композиційного центру вправо. Схилені одна до одної кам'яні статуї показані на тлі світлого неба. Брижі нерухомих хмар «римується» із хмарами, що рухаються.

Образи богів язичницького пантеону давніх слов'ян часто варіюються художником у композиціях на тему «Ідоли». У ранньому творі «Ідол» (1898) образи чоловічого й жіночого божества показані перед міською стіною-огорожею. Головний персонаж з рогом у руці піднятий на п'єдестал, який споруджено з частоколу й увінчано кінськими черепами. Майже половину простору займає падаюча тінь гострого частоколу. Позбавлена матеріальності, вона сприяє декоративному сплюсненню простору. Для активізації простору й досягнення значущості ідолів художник використовує кілька точок зору: знизу нагору на ідола, і зверху долілиць на пейзаж. (Такий прийом відомий, наприклад, у парадному портреті XVII–XVIII ст.)

Антропоморфні зображення ідолів зустрічаються в багатьох культурах. Р. Забашта в дослідженні генезису скульптури слов'ян-язичників проводить паралелі між слов'янськими й скіфськими пам'ятниками і дає їхню класифікацію. Учений пише, що «ріг – характерна деталь для монументальної скульптури <...> скіфів і слов'ян» [3, с. 9]. У слов'ян з рогом зображувався Святівіт. На думку цього ж автора, зовнішній вигляд монументальних творів наближений до того, що зображено в антропоморфних бронзових амулетах-підвісках XII ст., які походять із південно-східних слов'янських районів і сусідніх фіно-угорських [3, с. 11].

В одному з варіантів картини «Сходяться старці» (1898) М. Реріх повторив реконструйоване ним зображення ідола. У вірші-білінні М. Реріха, в якому описано сюжети його картин «Слов'янської серії», є рядки:

«За далеким Перуновим озером  
Среди леса стоячего древнего  
Стоит над яром высокий дуб –  
Сварожич живет под тем деревом.  
Без Перуна без бога великого  
Не вершится дело славянское» [12, с. 153].

Таким чином, зображений на картині ідол з рогом може персоніфікувати Перуна, що в пантеоні Київської Русі шанувався як вищий бог [4, с. 307]. Горизонталь обраного художником формату дозволяє зосередити увагу на образі землі. Небо показане лише в дзеркалі озера. Світла пляма водойми є геометричним і тональним центром композиції. Як і В. Васнецов, М. Реріх використовує масштабне співвідношення фігур для створення відчуття просторової глибини. Це компенсує відсутність просторових планів пейзажу, показаного з високої точки зору й у зв'язку із цим сплюсненого. Фрагментована фігура старця з ціпком, що співвіднесена з реальним масштабом, вводить глядача в простір картини.

У 1901 р. М. Реріх приступив до створення композиції «Ідоли», для чого була проведена велика підготовча робота. Кілька варіантів композиції були створені в Парижі. У листі до В. Стасова художник зробив «Малюнок пером двох ідолів» (1901) з метою дати уявлення про свою картину, що сподобалася Ф. Кормону [10, с. 21–23]. На невеликій пастелі того ж року «Ідоли» художник багато в чому повертається до композиції 1898 р. (розглянутої нами вище). Але поставлені на п'єдестали кумири вже домінують у просторі, займаючи його з низу до верху. Простір ритмічно організований декоративним півовалом частоколу. Вертикалі фігур контрастують із горизонталями річки й далекого лісу. При створенні образу ідола художник користувався археологічними знахідками. Є. Маточкін відзначив подібність ідола в картині М. Реріха з глиняною статуеткою із Кличевана (Югославія), що зображує богиню родючості [7, с. 737]. Близьким до цієї композиції є однойменний твір «Ідоли» (1901), виконаний аквареллю й гуашшю.

У листі до В. Стасова М. Реріх описує варіант картини «Ідоли» («Ідольське») (1901), у якому показаний слов'янський пантеон: «У лівій частині картини ще ідоли (у середині великої), і старий, що при них, ну там жрець, чи що. Він дивиться на річку, і по ній біжать варязькі дракони з кольоровими вітрилами. Яскраве сонце. На всьому повинна бути яскрава язичницька нота. Назвати можна скоріше “Святиня”» [10, с. 22]. Передбачувана назва («Святиня») характеризує ставлення до теми. На картині зображено п'ять ідолів, оточених частоколом з насадженими на гострі колоди кінськими черепами. Фігура зображеного в центрі жерця нагадує старого, показаного на картині «Сходяться старці».

Картина «Ідоли» («Ідольське») входить до циклу задуманої 1897 р. «Слов'янської сюїти», що її відкрила дипломна робота М. Реріха «Гонець. Повстав рід на рід» (1897). Більшість творів серії пов'язано із сюжетами «Повісті временних літ», де говориться, зокрема, про те, як «став Володимир княжити в Києві один, і поставив кумира на пагорбі за теремним двором: дерев'яного Перуна зі срібною головою й золотими вусами, і Хорса, Дажбога, і Стрибога, і Симаргла, і Мокош» [11, с. 58–59]. Тут згадується шість слов'янських богів. Симаргл, за твердженням Б. Рибаківа, являє собою «божество нижчого порядку; це – священний крилатий пес, що охороняє насіння й посіви» [14, с. 419]. Він зображувався зооморфно, а не антропоморфно. Можливо, тому М. Реріх зобразив п'ять антропоморфних ідолів. Художникові-ученому були притаманні певні археологічні прозріння. Є. Маточкін пише: «Реріх зображує тут п'ять дерев'яних статуй – саме стільки було виявлено київськими археологами в 1975 році» [8, с. 46].

Символічне ставлення до теми шляху людини, звернення до джерел традиційної культури в пошуках гармонії поєднує творчість М. Реріха й П. Гогена. Це виявляється в символічному змісті й умовній формі творів. Думки про життя і смерть передані П. Гогеном у творі «Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?» (1897), де він показав шлях

людини від народження до смерті. Ідейним центром композиції є антропоморфна фігура ідола. П. Гоген так описав свою картину: «Ідол з таємничо й ритмічно піднятими догори руками немов указує на потойбічний світ. Фігура, що сидить навпочіпки, немов слухає ідола. Нарешті, баба, що очікує смерті, начебто приймає її, примиряється з думкою про неї й цим завершує оповідання» [9, с. 92]. Крім сюжету, художників поєднує відзначена М. Реріхом «яскрава язичницька нота» колірною рішенням.

Найвиразнішим є відомий ескіз «Ідоли» (1901–1910). Тут художник відмовляється від фрагментарності, створюючи своєрідну художню реконструкцію слов'янського капища. Як точно відзначає Л. Короткіна, декоративність колірною рішенням, узагальненість форм цього твору створюють враження монументальності [5, с. 14]. Картина написана як закінчене ціле, певною мірою – як модель світу.

Варіант картини «Ідоли» (1902) має витягнутий у висоту формат (131 x 52), у який «упи-сані» чотири дерев'яних ідоли з умовно намальованими обличчями. Їхніми атрибутами є орнаментально трактовані гривні (святилища знаки сонця). Головні убори слов'янських божеств нагадують шапку Збруцького ідола. У картині «Слов'яни на Дніпрі» (1905) художник використовує вже напрацьовані ним стійкі художні образи: капище з ідолами, човни, містечко. Для художнього методу М. Реріха характерна робота серіями. Художник накопичував археологічний і художній матеріал, що в результаті допомагав йому створювати виразний твір, який ніби завершував багаторічні пошуки.

Малюнок тушшю «Пейзаж для “Рогнеди”» (1912) був відгуком художника на пропозицію власника приватної опери С. Зиміна оформити оперу О. Серова «Рогнеда». (Як пише О. Яковлева, М. Реріх передоручив це О. Щекатихиній-Потоцькій) [16, с. 77]. Завдання театральної декорації визначили своєрідність просторового рішення ескізу, побудованого за чіткими планами. Фактура малюнка різноманітна.

Від перерахованих вище творів М. Реріха відрізняється його картина «Язичницьке» (кінець 1910-х – початок 1920-х). На вершині високого пагорба зображено великого ідола, що нагадує кличіванську богиню. Його голова, що впирається у верхню частину формату, свідчить, що божеству тісно навіть у панорамному просторі. Немов реконструюючи магічне дійство, М. Реріх показав танок шаманів з бубнами навколо ідола. Оскільки один із персонажів одягнений у шкуру ведмедя, можна припустити, що показано ритуал поширеного в давніх народів культу ведмедя. Як стверджує Б. Рибаків, він пов'язаний з богом Волосом-Велесем: «Волос – найдавніший із усіх слов'янських божеств, корені уявлень про яке сходять до ведмежого культу мустьєрських неандертальців» [14, с. 103].

В ілюстрації О. Кульчицької «Стрибог – бог вітрів» (1918–1921) до книги В. Гнатюка «Нарис української міфології» божество представлено як «згубник добра» у вигляді кам'яної антропоморфної стели [1, с. 71]. Зображення є творчою фантазією художниці. Ідол схожий на стародавнього озброєного мечем богатиря в шоломі. Стрибог ніби виростає з вершини пагорба. Його зображення значне місце в просторі. Головою він упирається в небо. У лаконічній композиції точно знайдені відношення чорного й білого.

У наступній ілюстрації О. Кульчицької до «Нарису української міфології» показаний «Ладо – бог весни» (1918–1921). Із приводу того, яке Ладо божество – чоловіче чи жіноче – висувалися різні гіпотези. Наприклад, А. Фамінцин ще 1884 року висловив припущення, що разом з Ладом – богинею шлюбу й веселощів, існував ще й бог Лад (або Ладо), що був близький слов'янському Ярилі й Аполлонові Соранському [14, с. 376]. Б. Рибаків схиляється до версії жіночого божества весни й шлюбу Лади [14, с. 376]. О. Кульчицька дає свою інтерпретацію Ладо, зближуючи його з образами кам'яних «баб», що збереглися на території України. Художниця показала жанрову сцену, у якій дівчата прикрашають статую гірляндами квітів. Вона включила зображення ідола в реалістично трактований простір.

В ілюстрації «Перун – бог блискавки й вогню» (1918–1921) О. Кульчицька показала антропоморфну кам'яну стелу, що нагадує, але не копіює Збруцького ідола. Риси особи Перуна позбавлені архаїчності. У його руках зображені блискавки, унизу реалістично показане полум'я. Помістивши Перуна в центр аркуша, О. Кульчицька симетрично врівноважує бічні частини зображенням дерева й палаючого вогню. Майстерне володіння

тоном дозволяє їй передати точні відношення великих плям чорного, білого й сірого. Художниця знайшла виразний декоративний хід у рішенні стовбура й крони дерева, трави й полум'я. Геометризоване зображення кумира контрастує з органікою пейзажу.

За основу графічного образу «Дажьбог – бог сонця й життя» (1918–1921) О. Кульчицька взяла статую Збруцького ідола, на якій, на думку Б. Рибаківа, зображено Перуна «з мечем і конем» [14, с. 446]. Голову Дажьбога вона прикрасила пелюстками, що символізують сонце. Ідол показаний на високому пагорбі, він немовби панує над полями й людьми. У побудованому відповідно до законів прямої перспективи пейзажі передана значна глибина. Образ Збруцького ідола показаний також в офорті О. Кульчицької «Лучник (Захищаючи богів)» (1924). Виразність композиції заснована на контрастному зіставленні академічно точно, у складному ракурсі показаного тіла лучника й лінійно-площинного трактування ідола. Динаміка схилених вітром дерев і птахів, що летять, допомагає передати драматизм ситуації.

Сюжет першої частини триптиха Ю. Михайліва «Творець Бога» (1916) «Різьбяр» (1916) пов'язаний, за словами біографа художника Гр. Майфета, з міфологізованою історією створення далеким предком слов'ян першого «ідола» [6, с. 39]. Різьбяр звільняє замкнену в стовбурі потужного дерева фігуру ідола. У другій частині триптиха «Злякався» (1916) зображено майстра, що біжить від створеного ним величного, ніби оживого, божества. У третій частині показано народ, що поклоняється кумирові. На відміну від М. Реріха, Ю. Михайлів спирається більше не на археологічні, а на фольклорні джерела. Оскільки змістом триптиха є послідовне оповідання про взаємини стародавнього майстра й створеного ним кумира, малюнки (на відміну від інших символічних композицій Ю. Михайліва) мають жанровий характер.

С. Коненков прагнув відродити скульптурні зображення божеств слов'янського пантеону. Він дотримувався розуміння ідола як носія вищої природної сили. У створеній з дерева (подібно стародавнім ідолам) статуї «Стрибога» (1910) божество неначе виступає («проявляється») з потужного стовбура. Він застосовує інкрустацію й наділяє Стрибога реальними рогами тварини, як це було в деяких язичницьких статуях. Але, на відміну від умовного характеру стародавніх ідолів, Стрибог С. Коненкова представлений у вигляді доброго довгобородого старця. Дотримуючись традицій народних майстрів, скульптор використовує умовні пропорції тіла й кінцівок. У скульптурі з дерева «Космос» (1926) С. Коненков, наслідуючи уявлення давніх язичників, антропоморфно (у вигляді старця) показав природні й космічні сили.

Графічний твір К. Піскорського «Ідол» (1919) має символічний характер. М. Гуска розглядає цей образ як архетипічний [2, с. 21]. У геометричному схематизованому зображенні К. Піскорський створив свою символічну інтерпретацію язичницького образу. На відміну від графічних творів О. Кульчицької його персонаж уписаний в умовний простір.

Знакові твори давнини вплинули на художню мову модерну, що завдяки символічній наповненості стала більш умовною. Розглянуті твори відповідають поняттю «мальовничий символізм», що його ввів Д. Сараб'янов [15, с. 42].

Художники поєднували мистецтво з науковими пошуками. Археологічні знахідки М. Реріха, предмети народного мистецтва допомагали йому усвідомити моделі світосприймання язичництва та на їхній основі створювати стилізовані художні образи із глибоким символічним змістом.

Лінійно-площинний стиль творів М. Реріха відповідає геометричному характеру зображуваних ним ідолів. Енергія відкритих локальних кольорів, на думку художників, також повинна була передавати язичницьке сприйняття світу. О. Кульчицька зображує стародавніх богів у вигляді пам'ятників давнини в композиціях, побудованих за академічними законами.

На відміну від М. Реріха й О. Кульчицької, К. Піскорський вільно інтерпретує прадавній образ, наділяючи його багатоплановою символікою. С. Коненков використовує характерну для язичеської скульптури композицію й матеріал (дерево, техніка інкрустації).

Зображення язичницьких мотивів припускало освоєння художньої мови давнини, для якої притаманний високий ступінь узагальнення, знаковості. На основі відшліфо-

ваної століттями умовно-декоративної мови археологічних знахідок і традиційного народного мистецтва художники творчо виробляли нову естетичну форму, що відповідає міфологічному змісту. Зображення знакових прадавніх творів вплинуло на умовний характер стилістики модерну.

1. Гнатюк В. Нарис української міфології / Упоряд., авт. вступ. ст. та прим. Р. Кирчів. – Л. : Інститут народознавства Національної Академії наук України, 2000. – 263 с.
2. Гуска М. «Світ як дім» в живописі Д. Бурлюка, К. Малевича і К. Піскорського в контексті архетипів К. Юнга // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : Зб. наук. праць Харків. художньо-промисл. ін-ту. – 1999. – Вип. 4–5. – С. 17–22.
3. Забашта Р. В. До питання генези монументальної скульптури слов'ян-язичників // Українське мистецтвознавство. – К. : Наук. думка, 1993. – Вип. 1. – С. 6–18.
4. Иванов В. В., Топоров В. Н. Перун // Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2 т. – М. : Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. – С. 306–307.
5. Короткина Л. В. Николай Константинович Рерих. – СПб. : Художник России, Золотой век, 1996. – 192 с.
6. Майфет Гр. Творчість Ю. С. Михайлова – спроба нарису // Юхим Михайлів. Його життя і творчість 1885–1935. – Нью-Джерсі : Видавн. фонд Владики Мстислава, Митрополита Української автокеф. правосл. церкви в діаспорі, 1988. – С. 31–46.
7. Маточкин Е. П. Археологические мотивы в искусстве Н. К. Рериха // Петербургский Рериховский сборник. – Самара : Агни, 1999. – Вып. 2–3. – С. 729–744.
8. Маточкин Е. П. Рерих. Язычество и современность // Мир огненный. – 1998. – № 2. – С. 42–51.
9. Письмо Поля Гогена Даниэлю де Монфреду. Февраль 1898 // Гоген Поль. Письма. Ноа Ноа из книги «Прежде и потом». – Ленинград : Искусство, 1972. – С. 91–93
10. Письмо Н. К. Рериха – В. В. Стасову. Январь 1901 // Рерих Н. К. Письма к В. В. Стасову. Письма В. В. Стасова Н. К. Рериху / Ред.-сост. В. А. Росов. – С.Пб., 1993. – С. 21–23.
11. Повесть временных лет. – С.Пб. : Азбука, Терра, 1997. – 224 с.
12. Рерих Н. К. Дремлет земля Святोरусская // Рерих Н. К. Цветы Мории. – Минск : Изд-во Белорус. фонда Рерихов, 1997. – С. 151–153.
13. Рерих Н. К. Одевание духа. Чикаго. 1921 // Рерих Н. К. Пути Благословения. – М. : Сфера, 1999. – С. 286–295.
14. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – 2-е изд., испр. – М. : София, Гелнос, 2002. – 592 с.
15. Сарабьянов Д. В. К вопросу о символизме в русской живописи конца XIX – начала XX в. // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История. – 1982. – № 3. – С. 34–46.
16. Яковлева Е. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха. – Самара : Агни, 1996. – 272 с.

**Ірина Марголіна**  
(Київ)

### **МОДЕРН, СИМВОЛІЧНЕ ТА ІСТОРИЧНЕ В КОМПОЗИЦІЇ МИХАЙЛА ВРУБЕЛЯ «ЗІШЕСТЯ СВЯТОГО ДУХА НА АПОСТОЛІВ» У КИЄВО-КИРИЛІВСЬКІЙ ЦЕРКВІ**

*Художній синтез стилю модерн, християнської, історичної та символічної проблематики композиції проявляється в передачі простору, пластиці фігур, засобах передачі емоційного світу персонажів цього чудового твору; показує глибоке пізнання автора в християнській іконографії, символіці, відкриває таємничий, до кінця не розгаданий духовний світ Михайла Врубеля – художника символіста, художника стилю модерн.*

*Ключові слова:* Кирилівська церква, Михайло Врубель, Зішестя Святого Духа на апостолів.

*Art synthesis of Christian, historical and symbolic problematics of composition is manifested by space rendering, plastic figure, the style of personage's emotional world of this outstanding composition, demonstrates author's deep knowledge of Christian iconography, symbolics and reveals a mysterious completely unguessed spiritual world of Vrubel, symbolist painter and modernist artist.*

*Keywords:* Cyril's Church, M. Vrubel, Descent of Holy Ghost to apostles.

У 1139–1146 роках, на північно-західній околиці Києва, Дорогожичах, чернігівський князь Всеволод Ольгович заснував храм на честь свого духовного патрона Александрійського архієпископа Кирила. Для династії Ольговичів храм став замиською резиденцією і фамільною усипальнею. У 1194 році тут поховали київського князя Святослава – героя давньоруської поеми «Слово о полку Ігоревім».

У 60-х роках ХІХ ст. на стінах Кирилівської церкви під тинькованими і живописними нашаруваннями були виявлені фрески ХІІ ст. У 1884 році під керівництвом професора А. Прахова проведено величезну роботу щодо їх розчищення і відновлення олійними фарбами [1]. У цих роботах брали участь викладачі та учні Київської художньої школи М. Мурашка, з часом відомі українські художники: І. Іжакевич, І. Селезньов, Х. Платонов, М. Пимоненко та ін.

У 1884 році з Петербурга до Кирилівської церкви для виконання робіт запросили молодого художника М. Врубеля, який написав декілька настінних композицій і чотири ікони для іконостаса [2]. Його роботи у Кирилівській церкві складають золотий фонд художньої спадщини видатного майстра.

На склепінні західної частини хорів Кирилівської церкви М. Врубелем була написана велетенська (всього за три місяці і без детальних ескізів) композиція «Зішестя Святого Духа на апостолів» – «П'ятдесятниця» або «Трійця». Твір займає все склепіння другого поверху храму. Чи існував аналогічний сюжет на цьому місці в давнину – невідомо, але, швидше за все, вибір теми не був випадковим. У ХVІІ ст. Кирилівська церква була пересвячена на честь Святої Трійці, а композиції з відповідною темою в соборі не було. Очевидно, це стало однією з причин, по якій А. Прахов запропонував М. Врубелю виконати саме цей сюжет на вільному від давнього живопису просторі склепіння хорів.

Не випадково вибрано і місце розташування сюжету. Західна частина храму – місце, яке функціонально відводилося під захоронення. Поховання символічно відповідає тематиці смерті і Воскресіння. Зішестя Святого Духа на апостолів, що відбулося на п'ятдесятний день після Воскресіння Христа, підкреслює символічне значення Воскресіння і продовження діянь Христа через його учнів. Відомо, що боковий вівтар Святого Духа в ХVІІ ст. розміщувався у північній частині нартексу, в місці, де були влаштовані поховання батьків та сестер святителя Димитрія Ростовського, який протягом п'яти місяців 1697 року був ігуменом Кирилівського монастиря. Таким чином, у М. Врубеля були всі підстави написати на західному склепінні хорів композицію «Зішестя Святого Духа». У літературі зверталася увага на художню цінність цього сюжету, але не менш цікава його семантична значущість, як у сприйнятті монументального ансамблю храму, так і в розумінні творчого генія М. Врубеля.

Композиція «Зішестя Святого Духа на апостолів» виконана за аналогією з древнім зображенням – карбованим складнем Євангелія з Анчисхатської церкви грузинського Гелатського монастиря. Широко і вільно, як того вимагають пропорції склепіння, твір розгорнутий по горизонталі. Півколом зображено дванадцять апостолів, у центрі – постать Богородиці. Зверху, від голуба, символізуючого Святий Дух, через вогненні язички сходять небесна благодать, після чого апостоли дивовижно набувають знань з різних мов для проповідування вищої істини – християнського віровчення. Саме ці апостольські проповіді поклали початок народженню Вселенської Церкви; саме «П'ятдесятниця» є символом народження Вселенської Церкви.

«Зішестя Святого Духа» надзвичайно майстерно виконано М. Врубелем – блискучим художником монументалістом у художній техніці, що імітує мозаїку. Пастозний переривчастий мазок створює враження, що золоті німби апостолів, підлога під їх ногами викладені з окремих мозаїчних пластинок. Постаті врубелівських апостолів немов викарбовані з мармуру і нагадують скульптурні твори Мікеланджело. Об'ємність фігур підкреслює увігнута напівциркулярна поверхня склепіння, на якому розташована композиція.

Незвичайною є краса колористичної гами одягу святих. Загальний білий тон хітонів випромінює різнокольорову палітру перламутру річкової мушлі. Білий колір – символ Бога Отця і чистоти Істини, колір, який містить у собі розкішну барвисту гаму – сім відтінків

спектру. У природі розкладання білого кольору на відтінки ми спостерігаємо під час заломлення струменів дощу сонячними променями – веселка і є розкладанням білого кольору на сім відтінків. М. Врубель, за твердженням лікарів, що вивчали його творчість, на відміну від звичайних людей мав феноменальну здатність бачити десятки відтінків білого кольору. Але перш за все це, поза усілякими сумнівом, дивовижний дар талановитого майстра – дар від Бога. На ці невидимі для звичайного людського ока відблиски художник розподілив колір вбрання апостолів, який можна порівняти з оркестром відтінків, з живописною симфонією, залежно від освітлення, що спалахує різнокольоровими відблисками. Такий ефект створює видимість сяяння, подібного до сяяння Фаворського Божественного світла, що з'явилося над апостолами під час Преображення Ісуса Христа на горі Фавор.

Згідно з християнською ісихатською традицією істинне Богопізнання зосереджується у спогляданні Божественного світла, що наповнює людину. Світлова інформація, фотодосія, є посередником між трансцендентним Богом і видимими рівнями буття. Саме таке Божественне світло випромінює врубелівська палітра містико-символічної композиції «Зішестя Святого Духа».

Одяг центральної постаті Богородиці вирізняється блакиттю хітона (синій колір неба – символ Богородиці, ніжно-фіолетовий – один з відтінків пурпуру, символу царственності). Мафорій на Її голові органічно поєднується з перламутровими переливами вбрання апостолів.

Обличчя Христових посланців, уражених дивовижною подією, виражають складний емоційний стан. Відчувається колосальна, однак, у той же час, благородно-стримана експресія, екзальтація. Величезні, властиві візантійському стилю живопису очі апостолів підкреслюють зосереджений психологізм моменту.

Деякі з персонажів відверто нагадують сучасників М. Врубеля [3]. Богородиця схожа на молоду фельдшерку Марію Федорівну Єршову (вона жила в сім'ї Прахових і наглядала за часто хворобливою Емілією Львівною – дружиною професора Прахова). Серед змальованих – археолог М. Гошкевич (другий ліворуч від Богородиці) в образі апостола Марка; він велично стоїть, через хвилювання притискає руку до грудей. Священника Кирилівської церкви П. Орловського зображено в образі апостола Матвія, його обличчя в глибокому роздумі, з високим відкритим чолом та довгою сивою бородою, відмічене аскетизмом (третій ліворуч від Богородиці). Професор А. Прахов в образі апостола Якова, з рудим волоссям і бородою, молитовно здійняв очі до піднебесся. Протоієрей Софійського собору П. Лебединцев, відомий дослідник київських святинь, змальований другим праворуч від Богородиці – це мудрий Старий, що завмер у величавому спокої. Слід зазначити, що всі перелічені – яскраві представники інтелектуальної еліти свого часу, відомі дослідники і цінителі київських християнських древностей, люди глибокої духовної культури. Молодий апостол, змальований третім ліворуч від Марії, має безперечну схожість з самим М. Врубелем. Згідно з іконографічними канонами третіми від Богородиці, ліворуч, завжди змальовують апостола Луку. Відомо, що Лука був не лише апостолом і євангелістом, але й іконописцем, якому належить перший живописний образ Богоматері, в християнській традиції його вважають автором відомої ікони «Богоматір Володимирська». Символічно, що М. Врубель свідомо зображує себе на місці Луки, тобто на місці художника-іконописця.

Цей апостол вирізняється на тлі інших. Уражений внутрішнім осяянням у сприйнятті Святого Духа, він підвіся: його руки, з тремтливими від хвилювання пальцями, в духовному пориві притиснуті до грудей, чорне волосся, що обрамляє бліде проникливе обличчя, локонами опускається на плечі. Якщо у інших апостолів очі широко відкриті або напівприкриті, то цей персонаж зображений із закритими очима. М. Врубель, наділяючи героїв своїх живописних творів величезними широко розкритими очима, немов намагається зазирнути в їх душу. Зрозуміти, розгадати, розкрити душу людську – один з головних аспектів врубелівського творчого пошуку. Змальовуючи себе із закритими очима, художник, ймовірно, показує своє сприйняття Божественного світла через власну душу.

Завершується композиція зображенням Царя-Космосу. Старий, з красивою сивою бородою, в короні, прикрашеній коштовним камінням, зі здійнятими у піднебесся ру-

ками, немов підтримує цю грандіозну монументальну композицію. Символічний образ Царя-Космосу у візантійській іконографії персоніфікує темну, неосвічену частину людства – до неї апостоли різними мовами понесуть світле християнське віровчення. Не випадково розкриті долоні Старого згорнуті вгорі композиції. Від Бога Отця, Ісуса Христа, Святого Духа, через просвітлених апостолів, відкритими піднебессю долонями Цар-Космос сприймає Божественну благодать, що сходить у вигляді язиків полум'я «П'ятдесятниці». Фоном для зображення Старого служить архітектурна композиція – контури готичного і східного, схожого на мінарет, будинків. Присутність різностильових, характерних для різних географічних регіонів архітектурних споруд, символізує сторони світу – північ, південь, захід, схід. За всіма цими напрямками відправляються апостоли, щоб розповсюджувати віровчення Ісуса Христа мовам і народам.

На стовпах, які підтримують арку і склепіння з композицією «Зішестя Святого Духа», відтворені постаті двох пророків – Мойсея та Іллі, причому зображення голови Мойсея виконано М. Врубелем, решта постаті Мойсея і все обличчя Іллі, ймовірно, належали пензлю когось з «мурашківців». Це ті самі пророки, яких апостоли побачили поряд зі своїм Учителем на горі Фавор під час Преображення Господнього. Присутність поряд з «П'ятдесятницею» зображень старозавітних пророків символізує зв'язок Старого і Нового Завітів, спадкоємність нової християнської релігії. А наявність образів пророків Мойсея та Іллі, учасників і свідків Фаворського дива, акцентує таємничий сакральний зв'язок «Преображення» і «П'ятдесятниці». Преображення Господнє, так само, як і Зішестя Святого Духа, супроводжується появою Божественного вогняного світла, тобто, ці події пов'язані видимими ознаками, які ведуть до пізнання Бога.

Розташування композиції на величезній площі напівсферичного склепіння хорів, на відміну від традиційного площинного розміщення цього сюжету, залучає глядача до започаткованої події. Експресивна напруга дивовижного моменту наповнює Святим Духом не лише зображених апостолів, але і робить глядача причетним до дива.

Композиційна побудова сюжету своєю графічною формою дивовижно нагадує головний убір християнських ієрархів – митру. Один з багаточисельних символічних прообразів митри – страсний вінець Ісуса Христа. У розглянутому випадку цей символічний вінець немов сплетений з образів учнів Христа – апостолів, які своїм подвижницьким служінням продовжили мученицький подвиг Учителя. Немов би виткана з одягу апостолів, митра білого кольору завершується золотою короною з тринадцяти вогнених зубців, які зверху сполучені небесною сферою. Вінчає митру зображення голуба – Духа Святого. Згідно із церковними канонами, біла митра обов'язково одягається під час хиротонії – посвяченні в сан єпископа. У цьому випадку також відбувається своєрідне посвячення апостолів в єпископський сан. Золота митра – це і символ створеної апостолами Вселенської Церкви, а поєднання білого і золотого – символ Царства Небесного. Далі згідно з композиційною побудовою митра вінчає образ Царя-Космосу, символізуючого неосвічені племена і народи, і, відповідно, посвячує ці народи у християнство.

У цьому цілісному за композиційною побудовою і ретельним лаконізмом живописному творі яскраво простежується особливий врубелівський декоративний модерн.

Художній синтез християнської, історичної і символічної проблематики композиції виявляється і у передачі простору, пластиці постатей, способі вираження емоційного світу персонажів цього чудового твору, показує глибокі пізнання автора у християнській іконографії, символіці, відкриває таємничий, до кінця не розгаданий духовний світ М. Врубеля.

1. Открытие фресок Киево-Кирилловской церкви XII века, исполненное 1881 и 1882 гг. А. В. Праховым. – С.Пб., 1883. – 13 с.

2. Гомберг-Вержбинская Э. Г. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – Ленинград; М., 1963. – С. 280.

3. Там само. – С. 282–283.

4. Вениамин, архиепископ. Новая скрижаль, или объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварях церковных. – С.Пб., 1857. – 188 с.

**В'ячеслав Шуліка  
(Харків)**

## **ВІТРАЖНИЙ ІКОНОСТАС МАЙСТЕРНІ ФРАНЦА-КСАВЕРА ЦЕТТЛЕРА В ХАРКОВІ**

*У 1905 році для домової церкви видавництва газети «Южный край» фірма Ф.-К. Цеттлера виконала вітражний іконостас. Це єдина вціліла вівтарна перегородка на теренах колишньої Російської імперії, виготовлена в цій техніці. Іконостас є цікавим як пам'ятка мистецтва доби модерну, у якій поєднано флоральні елементи декоративного напрямку цього стилю та візантійська побудова іконографічної програми. Ескіз інтер'єру домової церкви дозволив зробити реконструкцію його первинного вигляду. Автор дослідження робить припущення, що харківським автором проекту іконостаса міг бути О. Бекетов.*

**Ключові слова:** іконостас, Харків, Цеттлер, Юзефович.

*The subject matter of the present article is the stained glass Iconostasis, which was created in the Zettler's workshop, for house church of the publishing company 'Yujniy Kray' (Southern Region) in 1905. It is only the last example of the preserved Iconostasis in the Russian Federation, made in such style and media. The Iconostasis was made in the style of art nouveau. The composition combines some floral elements of the style and compositional structure of the Byzantine style. The author of the article after perusal of the sketch of the house church interior makes a suggestion about the original interior design. He also assumes, that the author of the Iconostasis might be Kharkov architect A. Beketov.*

**Key words:** Iconostasis, Kharkiv, Zettler, Yuzefovich.

Іконостас, про який піде мова в цій публікації, був створений 1905 року мюнхенською фірмою Ф.-К. Цеттлера для домової церкви Святого Миколая. Замовником іконостасу був власник харківської газети «Южный край» книговидавець О. Юзефович [2; 12]. На відміну від інших домових церков Харкова, ця не стала загальновідомою та не описана в літературі початку ХХ ст. З приходом радянської влади в Харків та ліквідацією газети (1918) домову Свято-Миколаївську церкву було закрито [22]. Згідно з усними переказами, після закриття церкви іконостас зберігався в одному з музеїв Харкова, де пам'ятка зазнала значних пошкоджень. У 1943 році іконостас передали до Свято-Усікновенського храму Харкова. Зі слів настоятеля храму протоієрея Ярослава Бовтюка, його принесли до храму парафіяни. Вітражну конструкцію встановили лише в 1970-х роках.

Харківський вітражний іконостас має свою дослідницьку традицію. Уперше ця пам'ятка зацікавила викладачів Харківської державної академії дизайну і мистецтв (далі – ХДАДМ) проф. Г. Тищенко [12], а згодом А. Федосієнка, який брав участь у реставрації цокольного ряду іконостасу [14–16].

У 2007 році, до ювілею Свято-Іоанно-Усікновенського храму Харкова, була видана монографія про його історію [2]. У підготовці розділів, присвячених внутрішньому оздобленню та архітектурі храму, брав участь і автор цієї статті, проте після ряду редактувань епархіальних журналістів, здійснених без участі автора, опублікований у виданні текст багато в чому втратив науковий інтерес.

У 2009 році іконостасом зацікавилися науковці за межами Харкова. Львівська дослідниця Р. Грималюк у своїй статті, присвяченій харківському вітражному іконостасу [3], описала історію фірми Ф.-К. Цеттлера, провела порівняльний аналіз харківського та вітражного іконостасу в Царському Селі під Петербургом (не зберігся). Варто зазначити, що донедавна іконостас із Царського Села вважався єдиною вітражною вівтарною перегородкою в Російській імперії, що відома науці. Львівська дослідниця, пов'язуючи обидва іконостаси, висунула гіпотезу про єдиного автора проекту обох пам'яток, назвавши автором картонів іконостасу із Царського Села проф. М. Кошелева. Розглянувши пізні доповнення іконостасу, Р. Грималюк захопилася встановленням особи

майстра, віднісши, зокрема, ікони «Св. Іоанн Предтеча» та «Харківські святителі» (свв. Афанасій та Мелетій) до творів фірми Ф.-К. Цеттлера післявоєнного періоду, що цілком виключено. Також про харківський вітражний іконостас згадує у своїй статті російська дослідниця Т. Княжицька (Санкт-Петербург), вказуючи на унікальність цієї пам'ятки, аналогії якої не збереглися [5].

Харківський вітражний іконостас виконаний у стилі модерн. Він складається тільки з намісного ряду. Праворуч від Царських врат поміщена ікона Спасителя. Христос репрезентований в іконографічному типі Пантократор з відкритим Євангелієм у лівій руці, кодекс відкритий на 11 главі (28 вірш) Євангелія від Матвія: «Придите ко мне вси труждающіеся и обремененни и аз упокою вы. Возмите иго Мое на себе и научитесь от Мене». Цей текст Євангелія в іконографії Христа традиційно асоціюється з образом Христа-Судії. Про правильність такого трактування образу Спасителя в цьому іконостасі свідчать і зображення херувимів, з яких наче виникає постать Пантократора. Зображення херувимів співвідносять цю ікону з іконою «Спас у силах» – образом Другого пришествя Спасителя.

Образ Пресвятої Богородиці, розміщений ліворуч від Царських врат, композиційно доповнює ікону Спасителя, але він має інше богословське навантаження. Богородиця з Богонемовлям репрезентована в іконографічному типі Одигітрія-Перевлепта і є зображенням чудотворної Афонської ікони Скоропослушниці. Свою назву ікона отримала за швидке виконання прохань, що їх православні християни висловлювали Богородиці у своїх молитвах та отримували бажане через її образ. Не випадково в іконостасі поєднані ікони Христа-Пантократора і Богородиці-Скоропослушниці. Херувими, як і на зображенні Христа, займають нижню частину ікони Богородиці, але в цьому випадку мають інше смислове навантаження. Тут простежується зв'язок зі старозавітним символом Пресвятої Богородиці – Ковчегом Завіту; він є прообразом Богородиці, тому що в ньому містився Закон, а в утробі Богородиці – Законодавець. Не випадково в іконографії ряду старовинних Богородичних образів, обабіч Богородиці розміщували двох херувимів, за аналогією до кришки Ковчега. У такий спосіб встановлювався зв'язок між Богородицею та її старозавітним символом.

Ліворуч від Богородиці, за дияконськими вратами, розташоване зображення св. Миколая Чудотворця на повен зріст, за ним – зображення сімейних святих Юзефовичів (св. пр. Наума і св. пр. Олександра) з розгорнутими хартіями. Під зображеннями святих є клеймо майстерні: К. В. HOFGLASMALEREL F. X. ZETTLER. MUNCHEN. 1905. На Дияконських вратах іконостасу представлені архангели Михаїл і Гавриїл та херувими.

Розкішно декороване тло вітражних ікон також має символічне навантаження. У ньому простежується символ мушлі. Зародження в надрах мушлі перлини від удару блискавки – небесного вогню, що зійшов на море і на тіло мушлі, – уподібнювалося втіленню Бога [21].

Коли вітражний іконостас передали до Свято-Усікновенського храму, з'ясувалося, що вівтарна перегорода, призначена для невеликої домової церкви, не може до кінця перегородити простір, утворений аркою віми. Іконостас доповнили двома секціями – храмовою іконою св. Іоанна Предтечі (праворуч від ікони Спасителя) та двофігурною іконою святих покровителів Харкова – свв. Афанасія (Патілара) Константинопольського та Мелетія (Леонтовича), архієпископа Харківського й Охтирського. Нові секції іконостасу лише імітують вітраж. Таким чином, іконостас, завдовжки 500 см і заввишки 320 см, був подовжений до 830 см. Над Царськими вратами зобразили Тайну вечерю симетричного ізводу (пізня вставка).

Над іконами намісного чину розміщено херувимів, укомпонованих в шоломоподібні завершення (вірогідно, пізніше доповнення), які увінчані хрестами.

Цоколь іконостасу прикрашений геометричним та рослинним орнаментами. У центрі цоколя кожної секції є розетка з рівностороннім плетеним розквітлим хрестом – символом Воскресіння.

На ескізі інтер'єру Свято-Миколаївської домової церкви О. Юзефовича [8] видно, що іконостас проектувався як однорядний і складався з трьох врат та чотирьох ікон. Ескіз

не показує розташування ікон в іконостасі, проте, якщо зіставити ескіз із сучасним станом іконостасу, то стає очевидним, що всі чотири ікони збереглися. Праворуч від південних воріт містилася храмова ікона св. Миколая, ліворуч від північних воріт – ікона свв. Олександра та Наума. Завдяки порівнянню сучасного вигляду іконостасу з ескізом інтер'єру Миколаївської церкви зрозуміло, наскільки теперішній його вигляд відрізняється від первісного авторського задуму. На жаль, зовсім невідомо, як точно задум інтер'єру, відображений на ескізі, було втілено в життя.

Будівлю найбільшої провінційної газети імперії «Южный край» (вул. Сумська, 13), у якій розміщувався храм Святого Миколая, було зведено на початку ХХ ст. академіком архітектури О. Бекетовим у традиціях еклектики [22]. Проте частина будівлі (верхні поверхи), де безпосередньо розташовувався храм, перегукується з базилікою, яка має підвищений центральний неф. Саме в цьому підвищеному нефі, який являє собою окремий поверх, містився храм Святого Миколая. Він мав базилікальну структуру з одним нефом, який закінчувався вівтарною частиною. Архітектура храму, імовірно, і продиктувала ідею вирішення інтер'єру в готичному стилі. На ескізі інтер'єру видно тонкі пілястри, що підтримують стрілчасте склепіння та кругле вікно в центрі, вірогідно, також задумане як вітражна конструкція. У центрі вікна, яке викликає асоціації з вікном-розою готичного храму, розміщувався лик Спасителя. Можливо, це вітражне вікно було одночасно й завівтарним образом. Таким чином, храмовий простір домової церкви Юзефовичів перекликається з готичним храмом стрілчастими склепіннями та вітражами. Цим, мабуть, і був продиктований вибір такої незвичної для іконостасу православного храму техніки виконання, як вітраж. Доцільно зауважити, що силует іконостасу не наслідує готичних форм, а наближається до іконостасів неовізантійського стилю.

Іконостас храму Святих Іюліана та Іллі в Царському Селі, який також виконаний у майстерні Ф.-К. Цеттлера, незважаючи на ідентичність матеріалу, не може бути прямим попередником харківського іконостасу, як це стверджує Р. Грималюк. Так само й авторство проф. М. Кошелева не можна вважати незаперечним. Обидва іконостаси вирішені в різній стилістичній традиції і відрізняються не тільки за композицією, а й за загальним задумом. Суцільне скління арки віми храму в Царському Селі мало б викликати асоціації з високим іконостасом XVI–XVII ст. Про це свідчать вітражні завершення ікон у вигляді шатрових куполів з маківками та характерна форма Царських врат з п'ятилопатевою короною. Навіть арка, складена з медальйонів з херувимами, наслідує херувими, які вінчають іконостаси Московії в XVII ст. Зображення хреста з написом «Симъ победиши», розміщене в арці, мало підкреслювати аналогію між християнськими імперіями Візантії та Росії, де російський імператор – новий Константин. Не випадково храм будували, як пам'ятник коронації імператора Миколи II. Іконостас підкреслював державну доктрину симфонії священства та царства [4].

Іконостас домової Свято-Миколаївської церкви в Харкові, навпаки, вирішено у вигляді низької однорядної вівтарної перегороди, яка майже не приховує вівтаря. Загальний силует іконостасу, утворений трьома напівциркульними арками воріт, викликає асоціації з куполами візантійських храмів. Візантійську орієнтацію іконостасу підкреслюють низькі Царські врата без зображення Благовіщення. Сучасне зображення Благовіщення є пізнішою вставкою. Так само, судячи з ескізу інтер'єру, над Царськими вратами не було передбачене розміщення ікони Тайної вечері, яка була відсутня і у візантійських іконостасах-темплонах. На ескізі немає ікон, що входять в іконостас, промальовані тільки фігури з німбами (архангели?) у дияконських вратах, які зроблені високими.

Окремим розділом дослідження харківського вітражного іконостасу є питання авторства проекту. Малоімовірно, що автором проекту вітражних вівтарних перегород як у Царському Селі, так і в Харкові є проф. М. Кошелев [3]. Про це свідчить занадто велика стилістична різниця між двома пам'ятками. Крім того, Харків на початку ХХ ст. мав своїх художників та архітекторів, які були визнаними і роботи яких мали достатній

попит. Неодноразово трапляються факти, які вказують на те, що іконостаси Харкова (або Слобожанщини) проектували харківські архітектори, а виготовлені вони були за межами губернії або навіть країни. Прикладом такої творчої співпраці був іконостас Спаської домової церкви Харківського комерційного училища (1893 р., не зберігся). Автором проекту храмової будівлі та іконостасу був О. Бекетов, а виконавцем столярних робіт – Білгородська майстерня Є. Гетьмана [17]. Ще один приклад, але вже міжнародного співробітництва – іконостас харківського храму Трьох Святителів, виконаний за проектом харківського архітектора В. Покровського 1915 року в Італії [7]. Тому припущення, що автором проекту іконостасу домової церкви Юзефовичів є харківський архітектор, не здається малоімовірним. Слід звернути увагу і на той факт, що автором проекту Спаської домової церкви Харківського комерційного училища та її іконостасу і будівлі, де рзташовувалася домова церква Юзефовичів, був архітектор О. Бекетов, який до 1905 року був уже визнаним фахівцем не тільки у світській архітектурі, але й у храмовій. Отже, інтер'єр домової Свято-Миколаївської церкви міг спроектувати саме він. Звичайно, це припущення вимагає подальших досліджень.

Після того, як іконостас перенесли до Свято-Іоанно-Усікновенського храму, були здійсненні значні переробки. Якість деяких нових вставок наштотувала Р. Грималюк на думку про їх німецьке авторство [3], однак у реставрації та переробці іконостасу брали участь саме українські майстри, утім, різного рівня професійної підготовки. Під час бесіди автора цієї статті з настоятелем храму протоієреєм Ярославом Бовтюком, було порушено питання авторства нових секцій та елементів іконостасу. Настоятель храму не назвав точної дати ремонтних робіт. Імовірно, роботи продовжувалися тривалий час і проводилися на рубежі 1970–1980-х років. Про дату проведення робіт свідчить ікона св. Мелетія, який був канонізований у 1978 році. Імен виконавців робіт протоієрей Ярослав не запитував, щоб не накликати на них переслідування КДБ, яке жваво цікавилася ремонтними роботами в харківських храмах. Проте було з'ясовано, що нові секції іконостасу виконали в Києві майстри Київського творчого комбінату «Художник», а декоративні розетки цоколя іконостасу – студенти Харківського художньо-промислового інституту (далі – ХХПІ, нині – ХДАДМ). Усі нові вставки є імітацією вітража.

1. *Багалеї Д. И.* История города Харькова за 250 лет его существования (1655–1905) : ист. монография: в 2 т. – Репринт. изд. – Х. : 1993. – Т. 2.
2. *Бовтюк Я. прот.* История Свято-Иоанно-Усекновенского храма. – Х. : Харьков, 2007. – С. 32–42.
3. *Грималюк Р.* Вітражний іконостас Свято-Івано-Усікновенського храму у Харкові // Вісник ХДАДМ. – Х. : ХДАДМ, 2009. – №11. – С. 22–35.
4. *Катсон Н. Л.* Симфония священства и царства. Неовизантийская алтарная преграда в духовной культуре Российской империи // Иконостас / сост. А. Лидов. – М. : Прогресс – Традиция, 2000. – С. 689–706.
5. *Княжицкая Т. В.* Витражи в православных храмах России XIX – начала XX вв. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.sloboda.orthodoxy.ru/window.html>.
6. *Лейбфрейд А. Ю.* Харьков. От крепости до столицы. Заметки о старом городе. – Х. : Фолио, 1998.
7. *Лизан Иоани (прот.).* Трёхсвятительская церковь в Харькове. Сведения, мысли, информация по истории и архитектуре. – Х., 1999.
8. Православные храмы и монастыри Харьковской губернии 1681–1917 / сост. А. Парамонов. – Х. : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007.
9. *Припачкин И. А.* Иконография Господа Иисуса Христа / И. А. Припачкин. – М. : Паломник, 2001.
10. *Редин Е. К.* Церкви г. Харькова // Сборник статей, материалов и документов, посвященных 140-летию со дня рождения Е. К. Редина. – Х. : Райдер, 2003. – С. 13–49.
11. *Сизоненко Т. Д.* О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса // Иконостас / сост. А. Лидов. – М. : Прогресс – Традиция, 2000. – С. 501–517.
12. *Тищенко Г. В.* Иконостас церкви Иоанна Предтечи в Харкові // Науково-методична конференція професорсько-викладацького складу та аспірантів інституту за підсумками науково-творчої роботи за 1994 р. – Х. : ХХПІ, 1995. – С. 82–84.
13. *Успенский Л.* Богословие иконы православной церкви. – М. : Изд. западноевропейского экзархата. Московский патриархат, Паломник, 2001.

14. Федосеєнко А. И. 150-летие храма Усекновения Иоанна Крестителя // Вісник ХДАДМ. – Х. : ХДАДМ, 2007. – № 4 – С. 194–201.
15. Федосеєнко А. И. Убранство и иконостас Храма Усекновения главы Иоанна Крестителя: исследования и реставрация // Ватерпас. Архитектура, дизайн, строительство. – К. : Ватерпас, 2002. – № 3 (40). – С. 52–55.
16. Федосеєнко А. И. Центральный иконостас Храма Усекновения Иоанна Крестителя // Дизайн-освіта 2007: головні вектори розвитку вищої освіти в контексті болонського процесу. – Х. : ХДАДМ, 2007. – С. 153–155.
17. Филевский И., свящ. Церковь святого и нерукотворного образа Христа Спасителя Харьковского коммерческого училища императора Александра III. – Х. : Типография Зильберберга, 1896.
18. Харьков: его прошлое и настоящее в рисунках и описаниях / сост. А. Н. Гусев. – Х. : Типография Адольфа Дарре, 1902. – 246 с.
19. Харьков: путеводитель для туристов и экскурсантов. – Х. : Типография И. А. Аничкина, 1915.
20. Шалина И. А. Вход «святая святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас. – С. 52–71.
21. Шалина И. А. Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография // Иконостас. – С. 559–590.
22. Шкодовский Ю. М. Харьков вчера, сегодня, завтра. – Х.: Фолио, 2002. – С. 112.

**Людмила Федевич  
(Суми)**

## **ІСТОРІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ГЛИНСЬКОЇ ГОНЧАРНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНІ РОМЕНСЬКОГО ЗЕМСТВА В КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУР ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Глинська гончарна навчальна майстерня Роменського земства (пізніше – Глинська інструкторська школа з гончарного виробництва) – один з новостворених художніх навчальних закладів України початку ХХ ст., діяльність якого була спрямована на відродження та творчий розвиток національних традицій, що відповідало загальноєвропейським тенденціям мистецького напрямку модерн (або ар нуво).*

**Ключові слова:** глинська кераміка, народні ремесла, традиції, відродження, тенденції, вишивка, модерн.

*Hlinsk pottery study workshop of Romny zemstvo (later – on Hlinsk instructor school of pottery production) is one of new art schools in Ukraine at the beginning of the XX century. Its activity was directed towards the renaissance and creative development of national traditions in accordance with All-European tendencies of the Modern art branch, or Art Nouveau.*

**Keywords:** Hlinsk ceramics, folk handicrafts, traditions, renaissance, tendency, embroidery, the Modern art.

Глинська гончарна навчальна майстерня Роменського земства<sup>1</sup> – один з новостворених художніх навчальних закладів Лівобережної України початку ХХ ст., діяльність якого була спрямована на відродження та творчий розвиток національних традицій, що відповідало загальноєвропейським тенденціям мистецького напрямку модерн.

Заснований 1900 року заклад працював під різними назвами. Спочатку – це Глинська гончарна навчальна майстерня Роменського земства (відповідний штамп на посуді – ГГУМ-РЗ). У 1909 році його було реорганізовано в школу інструкторів з гончарного виробництва, підпорядковану урядовій інституції – Головному управлінню землевпорядкування і землеробства (вироби Глинської інструкторської школи позначалися відповідними написами, ритованими в тісті – ГИШ або ГГИШ, іноді ИШ). У 1918 році заклад знову було реорганізовано, тепер уже в художньо-керамічну школу при наркоматі освіти України, а з 1921 – підпорядковано Роменському повітовому раднаргоспу. У 1923 році школа працювала при Роменському повітовому відділі народної освіти під назвою Глинська керамічна профшкола (пізніше перейменована як Глин-

ська технічно-керамічна профшкола). Від 1930 року школу реорганізовано у Глинський скляно-фарфоровий технікум і підпорядковано «Союзстеклофарфору», у 1932 – аналогічному відомству України. На жаль, 1933 року технікум було ліквідовано. І хоча нижче мова йтиме тільки про два перші періоди в роботі закладу, варто зауважити, що суттєвих змін у стилістиці вироби 1920–1930-х років не зазнали.

Як відомо, на Україні кінець XIX – початок XX століття – це час бурхливого розвитку промисловості і разом з тим – дбайливо-шанобливого ставлення до ручної праці, романтизації минулого, це час відродження несправедливо занедбаних традиційних народних ремесел (зокрема, гончарства), усвідомлення необхідності їх розвитку на високому професійному рівні. Саме в цей період почали активно діяти різноманітні навчальні майстерні, що ставили собі за мету як поліпшення умов праці вже існуючих кустарних промислів, так і відродження національних традицій у народному мистецтві. Особливо плідну діяльність було розгорнуто на Полтавщині<sup>2</sup>.

Досі процес відродження традиційних ремесел розглядався в річищі діяльності місцевих губернських та повітових структур (наприклад, земств), скерованих з центру (С.-Петербург). Не заперечуючи вирішального значення місцевих ініціатив і зусиль з налагодження роботи професійних майстерень і шкіл, варто подивитися на ці мистецькі явища з позицій неперервності художніх тенденцій у межах європейського простору та усвідомити їх як своєрідне продовження інновацій, започаткованих, наприклад, англійськими художниками Джоном Раскіним та Вільямом Морісом, котрі ще у другій половині XIX століття вперше підняли бунт проти шаблону промислової продукції та безкінечної імітації стилів минулого. І це цілком логічно, якщо згадати, що у Європі розвиток декоративного мистецтва епохи модерну на ранніх етапах почасти був пов'язаний зі спробою відродження художньо-ремісничих майстерень.

Трохи пізніше ці процеси охопили й терени України. За зразок слугували майстерні В. Моріса (1861) та «Виставкове товариство мистецтв і ремесел» (1888) в Англії, «Об'єднані художньо-ремісничі майстерні» (1897) і «Німецькі майстерні художніх ремесел» (1899) у Німеччині, майстерні в Абрамцеві (1882) і Талашкині (1900) в Росії. Головною, так би мовити, рушійною силою стильових та формотворчих процесів у цих майстернях був інтерес до національної культури своїх країн періоду їхнього найвищого розвитку (в Англії та Німеччині – до мистецтва Середньовіччя, в Україні – до мистецтва Київської Русі і (особливо!) епохи бароко, яка визначила декоративність як одну з найприкметніших ознак українського художнього мислення). Показовою в цьому сенсі є й історія діяльності Глинської гончарної навчальної майстерні – повчальний приклад того, якими шляхами йшло та якими зусиллями давалося відродження української національної культури.

Необхідно зауважити, що відмінність в організації роботи майстерень у країнах Західної Європи та в Україні була досить суттєвою: першими опікувались переважно приватні особи, а другими – держава<sup>3</sup>. Безумовні успіхи в роботі гончарної майстерні Глинська, створеної зусиллями Роменського земства, справді привернули увагу уряду. Починаючи з 1909 року, майстерня була реорганізована у школу інструкторів з гончарного виробництва (до речі, єдину на території колишньої царської Росії), в якій заняття почали проводити за ухваленою земськими зборами та Головним управлінням землевлаштування і землеробства (С.-Петербург) програмою, що передбачала трирічний курс навчання з обов'язковим вивченням не тільки практичних, а й теоретичних дисциплін. До розроблення програми були залучені найкращі спеціалісти своєї справи: завідувач майстерні А. Гофман, котрий отримав освіту за кордоном, та запрошений зі столиці консультант професор А. Соколов – видатний учений, знавець гончарного виробництва, під постійним турботливим наглядом якого перебувала майстерня від початку свого створення<sup>4</sup>.

До курсу обов'язкового теоретичного вивчення входили: неорганічна хімія з лабораторними аналізами в обсязі досліджень силікатів та їх сполук, мінералогія з геологією, керамічна технологія, а також загальноосвітні предмети. На практичні заняття відво-

дилися: добування та сортування глини, її обробка та приготування для формовки, відливки; приготування кольорових мас, ангобів та глазурей, а також виготовлення гіпсових форм для оздоблення різноманітних виробів і посуду. Цей рівень навчання могли забезпечити майбутнім інструкторам залучені професором А. Соколовим до роботи у Глинську висококваліфіковані спеціалісти, які здобули освіту за кордоном (Є. Більфельд, А. Реріх)<sup>5</sup>.

Однак духовними наставниками й своєрідними носіями нових ідей в Україні були на той час не стільки міністерські чиновники та висококваліфіковані спеціалісти, скільки збирачі та популяризатори українських старожитностей – відомі художники Сергій Васильківський, Микола Самокиш, Опанас Сластьон, брати Федір та Василь Кричевські; науковці Микола Макаренко, Микола Сумцов, Григорій Павлуцький та ін., котрі, зокрема, працювали над створенням нової української орнаментики на основі старих зразків. Прямий і безумовний вплив вони мали й на Глинську гончарну майстерню. Відомо, наприклад, що М. Макаренко, будучи на розкопках Глинського городища, сам розписував кахлі в бароковому стилі.

Значна частина різноманітного асортименту виробів Глинської керамічної майстерні нині представлена у фондах Роменського краєзнавчого та Сумського художнього музеїв, а також у приватній збірці Лесі Зинов'євої (м. Москва). Саме ці колекції дали можливість простежити закономірності використання тих чи інших форм та орнаментів протягом усього періоду існування школи, де виготовляли високохудожні, своєрідно орнаментовані кольоровими ангобами й поливами твори (вази, глеки, куманці, анімалістичні посудини, кахлі тощо – усього понад 70 найменувань), що мали ознаки того вишуканого стилю української кераміки початку ХХ століття, який став можливим лише завдяки цілеспрямованим його пошукам.

Уже за першого перегляду вироби школи справляють враження ансамблю, вирізняються стилістичною єдністю та самобутністю, незважаючи на те, що зазнали різноманітних історичних впливів. Так, впливи місцевого народного гончарства (у Глинську існувала давня гончарська традиція, яка у ХVІІ ст. створила передумови для виникнення цехової організації праці) особливо відчутні при виборі форм – це модифіковані горщики, глечики, макітри, куманці, барила тощо; помітні впливи античного мистецтва (алюзії амфор, гідрій, кратерів) й давньоруського стилю (чаші-братини, керамічні писанки). У виборі ж орнаментики надано перевагу бароковим ремінісценціям.

Належне місце займав тут і новий на той час стиль, що отримав назву «модерн», або «ар нуво»<sup>6</sup>. На нашу думку, саме завдяки впливові ідей цього європейського стилю стала можливою практика поєднання ручної праці і новітніх технологій в українському народному гончарстві. Не випадково найбільше визнання нової глинської кераміки припадає на 1910-ті роки, коли школу інструкторів з гончарного виробництва запрошують до участі у престижних виставках у Києві та Петербурзі<sup>7</sup>.

Деякі наші сучасники вважають, що для наслідування учням гончарних майстерень «нав'язували» зразки із використанням орнаментів ХVІІ–ХVІІІ ст., а керамічні вироби пропонували декорувати мотивами барокових вишивок. Щоправда, є автори, які розвиваючи цю думку, стверджують, що «зацікавлення періодом підйому українського мистецтва епохи бароко відбивало й суспільно-політичні умови в країні кінця ХІХ – початку ХХ століть. Окрім того, воно пов'язане з модерном, одним із проявів якого було використання національних форм архітектури та декоративно-прикладного мистецтва і новаторське ставлення до традицій»<sup>8</sup>.

Упереджене ставлення до наслідування традицій епохи бароко суттєво змінив А. Макаров, який, зокрема, зазначив: «... якби мистецтво бароко не мало б жодних інших заслуг перед українським мистецтвом, воно все одно посіло б почесне місце в його історії лише тому, що саме йому судилося найповніше передати притаманний українському національному характерові потяг до святковості, поетичності, смак до яскравих барв, рясного рослинного орнаменту і, що не одразу впадає в око, відтінок легкої задуми, ледь відчутного суму...»<sup>9</sup>

І справді, твори Миргородської, Опішненської, а особливо Глинської гончарних шкіл відбивають риси барокової піднесеності, пишності, небуденності, що вирізняє полтавську кераміку серед інших гончарних осередків України. У свою чергу глинську кераміку з ряду полтавських осередків вирізняють дбайливо заповнені кольоровими ангобами або емалями площини орнаменту та чіткі контури малюнка, виконані технікою ритуння по сирому черепку.

Природні рослинні форми, що зустрічаються в розписах глинської кераміки початку ХХ ст., неначе пройшли подвійну стилізацію: одну в XVII–XVIII ст., коли старшинські майстрині-вишивальниці пристосовували до українських звичаїв і смаків іранські, турецькі та європейські зразки, а другу – на початку ХХ ст., коли барокові орнаменти «лягали» на розписну кераміку Полтавщини, зазнаючи змін, зумовлених особливостями матеріалу та естетичними смаками ар нуво.

Варто навести тут висновки дослідниці української старшинської вишивки Віри Зайченко з Чернігова, щоб порівняти їх орнаментуку з розписною глинською керамікою. Простежуючи еволюцію вишиваних орнаментів XVII–XVIII ст., авторка умовно поділяє їх на три підгрупи: до першої схеми відносить орнаменти у вигляді ламаної лінії, утвореної довгим зубчастим листям, з розміщеними у заглибленнях мотивами ананаса, винограду (іноді калини); до другої – переважно гранат у поздовжньому або поперечному розтині, оточений листям і пуп'янками; до третьої – гірлянди та композиції з букетів<sup>10</sup>.

Орнаменти ж глинської кераміки, включаючи й вищеописані схеми, набувають мистецької самостійності та самобутності, оскільки своєрідно адаптовані до різноманітних керамічних форм. Флореальні (фітоморфні) мотиви об'єднані тут не тільки у фризи, а, наприклад, у букети чи гілки, зібрані у вінки, проростають деревом або лягають суцільним заповненням на соковиті форми. Здавалось би, адаптувати смуги орнаментів старшинських лиштв до керамічних розписів досить просто. Однак метод цитування, характерний для періоду історизму, переосмислювався майстрами наступної епохи модерн: у цей час переважали творчі підходи до використання типових, віками відпрацьованих орнаментальних форм.

Для переконливості наведемо декілька паралелей. Досить поширеним орнаментом на керамічних виробках є фризовий розпис на тулубі чи плечах ваз, глечиків, джбанів, горщиків тощо. Порівняймо, наприклад, розпис на світло-блакитній вазі з двома ручками (РКМ, КСП-356) та старшинську вишивку (СХМ, Т-315). Усвідомлюючи, що амфороподібна форма диктує свої вимоги, майстер (П. Іванченко) логічно звужує на шийці та розширює на округлих боках орнамент, зберігаючи його основні мотиви – стилізовані тюльпани (або «дзвони») у поздовжньому розтині, що ритмічно розташовані на широкій частині корпусу, та восьмипелюсткові квіти з бутонами, які розміщені на похилих плечах. Данина часу – ледь помітна еkleктика: включення геометризованого орнаменту на широких вінцях посудини. Як бачимо, прямого копіювання мотиву вишивки тут немає.

Порівняємо ще один фрагмент старшинської вишивки (СХМ, Т-166) з фризовим орнаментом на чаші з приватної колекції Л. Зинов'євої. Вельми популярний у вишивці мотив «гранатове яблуко» в розписах на кераміці зустрічається не часто. Автор розпису уникає подробиць, характерних для вишивки, узагальнюючи деталі, а іноді й відмовляючись від них. Адаптацію мотиву зроблено з урахуванням його символічного значення. Очевидно, подібні напівсферичні широкі чаші використовували для церковних потреб, і орнамент гранатового яблука, який нерідко зустрічався на вишитих підрясниках священнослужителів XVII–XVIII ст., абсолютно логічно зайняв своє місце на культовій посудині.

Популярний мотив барокових вишивок «ананас» (СХМ, Т-164) іноді творчо інтерпретується в українському мистецтві як виноградна лоза або калина і досить часто зустрічається в розписній кераміці початку ХХ ст. Прикладом може бути орнамент «вінок» на куманці з колекції Л. Зинов'євої. Ураховуючи форму посудини, автор «закручує» гнучку гілку навколо дископодібного корпусу куманця, дещо розріджує орнамент,

щоб акцентувати увагу на головних його компонентах – стилізованому гроні винограду і квітці-дзвонику.

Цікава трансформація відбулася з квіткою лотоса в розписах глиньської кераміки. Як відомо, першим, хто звернув увагу на цей мотив у старшинських вишивках, був А. Міллер. Об'єктом його дослідження стала переважно монохромна вишивка з мотивом дерева, в якому часто зустрічається квітка лотоса<sup>11</sup>. Аналізуючи трансформацію мотиву «лотос» та інших пишних форм східного орнаменту в квіти, що часто зустрічаються в українському народному мистецтві, Т. Кара-Васильєва зауважує, що вони набувають своєрідної місцевої інтерпретації<sup>12</sup>. Так, наприклад, в орнаменті «дерево» на керамічній тарелі з Глинська (РКМ, КСП-287) поєднано дві стилізації лотоса. Одна квітка – в центрі, темно-коричнева, збоку – нагадує корону або віяло, шість інших – бокові, синьо-коричневі, з зеленою серцевинкою, зверху – нагадують повні рожі. Тут хоч і прослідковується чітко виражена симетрія, підтримана великими жовтими семипелюстковими квітами та листям, однак застиглості та сухості в зображенні не спостерігається, навпаки, за рахунок гнучкості розгалужених стебел, які закінчуються важкими темними квітками, підсилюється його динамізм.

Життєдайною силою наділяється з давнини такий елемент орнаменту, як шестипелюсткова розетка. Його витoki набагато глибші, ніж період бароко. Особливо чітко орнамент виявив себе в народному різьбленому дереві від Слобожанщини до Гуцульщини. Застосовувався цей зірчастий елемент і в барокових вишивках (СХМ. Т-170), а пізніше аналог зустрічаємо й у розписах кераміки: наприклад, глиньська чаша на ніжці церковного призначення (РКМ, КСП-225). Поряд на фото подано кашпо (РКМ, КСП-250) з характерним для модерну лінійним орнаментом, який дещо контрастує з дрібними мотивами розпису чаші. Але саме такі «протириччя» становили суть часу, коли бурхливо оновлювалось українське народне мистецтво. У модернізованих виробках Глинської школи використання народних форм (горщики, макітри, куманці), ошляхетнених і збагачених поліхромними квітковими або монохромними флореальними орнаментами, сприймається як цілком логічне явище.

Натомість у фігурних посудинах новаторство, на перший погляд, видається дещо чужорідним. Хоча традиційні гончарні зоо- та антропоморфні форми, якими послуговувались у побуті та обрядах місцеві жителі – посудини «барани», «леви», «баби», залишаються майже не зміненими, однак нові декоративні вази зазнають характерних для модерну змін: видовжені пропорції, переосмислена образність, станкова скульптурність. Прикладом можуть слугувати дві орнітоморфні вази. Одна з них – зелена, майже конічна, верхня частина якої нагадує голову сови з піднятими крилами (РКМ, КСП-175), а друга – чорна, грушоподібна, з двома розміщеними тет-а-тет рельєфними пташками-ластівками, голівки та крила яких надають вазі вишуканого скульптурного силуету (РКМ, КСП-176). Ці, здавалося б, «чужі» станково-декоративні, не утилітарні форми при пильному спостереженні досить характерні для Глинська початку ХХ ст., можливо, саме тому, що в їх основі лежать традиційні народні прийоми ліплення (накладні очі, глибоке ритуння) та формотворення (традиційні грушоподібні глечики-совки). У свою чергу новий підхід до традиційних фігурних посудин виявився у гіпертрофованих формах: надто мала голівка у посудині «баран» порівняно з великим спрощеним циліндричним тулубом (РКМ, КСП-163) та надто видовжені пропорції посудини «баба» (РКМ, КСП-174).

Підсумовуючи сказане, хочеться зазначити, що погляди на творче поєднання традицій та новацій у народному мистецтві взагалі, а зокрема, на використання у розписах полив'яної кераміки елементів вишитої орнаментики, що органічно вписується в декоративні форми посуду, змінилися: експерименти, характерні для періоду модерн, сприймаються нашими сучасниками як класичні прояви українського гончарства початку ХХ століття. Вдалі чи невдалі спроби наших попередників підняти народне мистецтво на новий щабель, відродити його через навчання у майстернях, подібних до Глинської художньо-керамічної школи, стали для нас яскравим прикладом для наслідування.

- <sup>1</sup> Колишня Полтавська губернія, нині Роменський р-н Сумської обл.
- <sup>2</sup> Згадаймо хоча б Дігтярівське земське ремісничє училище – першу професійну школу на Полтавщині (заснована 1878 р.), Миргородську художньо-промислову школу ім. М. В. Гоголя (заснована 1896 р.), Опішненську гончарну майстерню (заснована в 1894–1900 рр.) та багато інших.  
Див.: Жук Н. В., Пустовіт Т. П., Фісун М. А., Ханко В. М. Наш рідний край: з історії освіти на Полтавщині в дореволюційний період. – Полтава, 1991. – Вип. 12.
- <sup>3</sup> Це пояснює, наприклад, чому в Глинській майстерні навчання гончарів велося безкоштовно, а на її утримання виділялися суми з державної та місцевої казни, і чому в новостворену майстерню були призначені фахівці з російських підприємств (з фаянсової фабрики Кузнецова та з Мальцовських склозаводів).
- <sup>4</sup> ДАСО. – Ф-961, оп. 1, спр. 195 (Програма Глинської учебної гончарної мастерской).
- <sup>5</sup> Див.: Овчаренко Л. Гончарні школи містечка Глинськ // Керамологічний журнал. – 2004. – № 1. – С. 123.
- <sup>6</sup> Термін «ар нуво» використовується у вужчому значенні: на позначення тільки однієї з течій мистецтва модерну – декоративно-орнаментального, або «флореального».
- <sup>7</sup> На II Всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі 1913 року Глинська школа інструкторів посідала чільне місце. Див.: Український відділ на Другій всеросійській кустарній виставці в Санкт-Петербурзі 1913 року // Ілюстрована Україна. – Л., 1913. – Чис. 11. – С. 5.
- <sup>8</sup> Див.: Клименко О. До питання про роботу Полтавського земства з гончарями Опішні // Українське гончарство: національний культурологічний щорічник. – К.; Опішне, 1993. – Кн. 1. – С. 421
- <sup>9</sup> Див.: Макаров А. М. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – С. 211.
- <sup>10</sup> Див.: Зайченко В. С. Вишивка козацької старшини XVII–XVIII ст. – К.: Родовід, 2001. – С. 12
- <sup>11</sup> Див.: Миллер А. А. Лотос в малорусском орнаменте // Труды XIV археологического съезда в Чернигове в 1908 г. – М., 1911. – Т. 2.
- <sup>12</sup> Див.: Українська вишивка: альбом / автор тексту та упорядник Т. Кара-Васильєва. – К.: Мистецтво, 1993. – С. 11.

**Умовні скорочення:**

СХМ – Сумський художній музей  
РКМ – Роменський краєзнавчий музей  
ДАСО – Державний архів Сумської області

**Галина Істоміна  
(Київ)**

## **МОДЕРН В ОРНАМЕНТИЦІ ТА ФОРМАХ НАРОДНОЇ КЕРАМІКИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ**

*У статті висвітлюються традиції народного мистецтва як невід'ємна частина процесу формування українського модерну. Цей стиль органічно ввійшов у народне мистецтво кераміки, поєднавшись з його орнаментальними мотивами та формами. На зламі XIX–XX ст. традиційне гончарство в західноукраїнському регіоні зазнало відчутного впливу мистецтва Австро-Угорщини («сецесіон»), Чехії та Польщі («сецесія»). Модерн проникав у народне гончарство через виставки, місцеві навчальні та виробничі заклади. Серед останніх виділялися Коломийська гончарна школа, майстерня у с. Товсте та фабрика Івана Левинського у Львові.*

**Ключові слова:** модерн, стиль, народна кераміка, західноукраїнський регіон.

*Traditions of folk art were an integral part of the formation of the Ukrainian Modern. On the other hand, this style came naturally into folk ceramics art and combined with its ornamental motifs and forms. At the turn of the XIX-th and XX-th centuries traditional pottery in the West-Ukrainian region was significantly heavily influenced by art of Austria-Hungary - "secession", and Czechia and Poland - "secessia." The Modern penetrated into folk pottery through exhibitions, local educational and industrial institutions. Among the last Kolomyia pottery school, the workshop in the village of Tovste and Ivan Lewinski's factory in Lviv were distinguished.*

**Key words:** Modern, style, folk ceramics, West-Ukrainian region.

Головною передумовою виникнення українського варіанта стилю модерн на західноукраїнських землях було захоплення народними художніми традиціями. У центрі уваги опинилося народне мистецтво гірських жителів Карпат. Останнє й пояснює виникнення такого явища, як «гуцульська сецесія».

В епоху модерну на Західній Україні однією з найпоширеніших галузей декоративно-прикладного мистецтва була кераміка. Творці нового стилю намагалися знайти засіб пристосування машинного способу виготовлення до прикладного мистецтва.

Для розвитку і підтримки гончарства в цей період на землях Західної України проводилися певні заходи зі створення товариств, спеціалізованих гончарних шкіл, організації виставок. Майстри багатьох гончарних осередків шукали нові форми посуду, які б відповідали новим тогочасним запитам.

Українські мистецтвознавці в 1880–1890-х роках, звертаючи увагу на зібрані етнографічні колекції, заявляли, що в основі нового стилю повинно бути народне мистецтво. Загальна крайова виставка 1894 року показала, що керамічні вази Дослідної станції при Політехніці й коминок, розписаний традиційними гуцульськими орнаментами, виконаний у Коломийській гончарній школі, втілюють засади народного мистецтва<sup>1</sup>.

1886 року при Львівській Політехніці було створено крайову керамічну станцію дослідів гончарного промислу. Завдяки її художнім консультаціям були створені гончарна школа в Коломиї (1876), пізніше – в с. Товсте (1886), Краєвий заклад у Поремб'є (біля Кракова, 1899). Станція допомагала становленню фабрик І. Левинського у Львові та Вернера в Глинську. Усі ці заклади перебували під художнім керівництвом професора Львівської Політехніки Юліана Захаревича, палкого прихильника українського народного мистецтва<sup>2</sup>.

У Львові тенденції модерну в галузі кераміки найпершими сприйняли Дослідна керамічна станція при Політехніці й фабрика будівельної та художньої кераміки І. Левинського.

Значний внесок у розвиток модерну в руслі народних традицій зробив Ю. Захаревич, який розробляв ескізи облицювальних плиток, кахлів, ваз для Дослідної керамічної станції при Політехніці. Ще 1897 року Ю. Захаревич видав альбом «Узори для кераміки. Зошит І». Останнім його твором став незакінчений проєкт павільйону Галичини з гуцульськими мотивами для Всесвітньої виставки в Парижі 1900 року<sup>3</sup>.

На фабриці І. Левинського під керівництвом Осипа Білоскурського у 1904–1908 роках та Михайла Лук'яновича в 1908–1914 роках виготовляли кахлі, облицювальну плитку, вази, підсвічники та ін.

Михайло Лук'янович закінчив гончарну школу у с. Товсте, де і працював до початку ХХ ст., а потім очолив мистецький рух за створення українського національного стилю у промисловій кераміці<sup>4</sup>.

1886 року у цьому ж селі за ініціативи М. Чачковського була заснована гончарна школа, яка була орієнтована на місцеві традиції народного гончарства (МУНДМ, інв. № К – 3693). У школі виготовляли різноманітну продукцію, яку збували на ярмарках і в крамницях Кракова, Львова, Тернополя<sup>5</sup>.

На фабриці І. Левинського великого значення надавали ручній роботі художника, у той час як там не бракувало машин.

У виготовленні виробів на фабриці І. Левинського орієнтувалися на народне гончарство даного регіону. Зберігалися традиційні для західноукраїнської кераміки форми, орнамент і основний колорит, який складався з зелених, жовтих та коричневих барв. Декор на виробих густішав, набував вигадливості та рафінованості<sup>6</sup>. При цьому стилізовані народні мотиви сполучалися з характерними для Модерну візерунками. Кольорова гама збагачувалася нетрадиційними синіми, фіолетовими, золотистими відтінками. Значною мірою це було пов'язано з пошуками І. Левинським нової технології: застосуванням нових хімічних сполук у поливах та введенням муфельного випалу, який відкривав шлях до експериментів.

На фабриці І. Левинського було випалено понад 150 теракотових статуєток, що представляли народні типи Східної Галичини. Їх авторами були Теофіл Джулинський та його дочка Олександра<sup>7</sup>.

Крім фабрики І. Левинського у Львові, майоліку, розписану стилізованими в дусі сецесії народними орнаментами, виготовляла майстерня братів Олександра і Якова Левицьких (фірма «Казимир Левицький»)<sup>8</sup>.

Важливим осередком була Коломийська гончарна школа, яка орієнтувалася на гуцульські орнаментальні традиції. З 1890 року починається справжній розквіт школи у зв'язку з приходом нової генерації викладачів (О. Клімашевського, С. Дачинського)<sup>9</sup>. У Коломийській гончарній школі було створено велику кількість керамічних взірців облицювальної плитки, кахлів.

Вироби Коломийської гончарної школи та фабрики І. Левинського були репрезентовані на Всесвітній виставці в Парижі (1900). Завдяки бурхливому розвитку засобів комунікації культурно-мистецький обмін став доступним для таких закладів.

У 1900 році Всесвітня виставка відзначалася особливою пишністю. Витрати на цю виставку були значно більші, ніж у попередні роки. Виставкові павільйони оздобили строкатим і складним декором, який створював фантастичний, ілюзорний світ, сконструйований з архітектурних кліше<sup>10</sup>.

У виставковому павільйоні майстри Коломийської гончарної школи представили вазу-амфору, миску й тарелі із зображенням гуцула та гуцулки. На Всесвітній виставці в Парижі 1900 року Коломийська гончарна школа була нагороджена почесним дипломом та золотою медаллю, які нині зберігаються у фондах Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського<sup>11</sup>.

У Коломії функціонувало торгівельно-промислове товариство «Гуцульська спілка промислова», яке допомагало народним майстрам збувати свої твори<sup>12</sup>. Діяльність спілки розвивалася в основному на базі Коломийського етнографічного музею, де були створені умови для зберігання речей, які мали художню цінність.

Товариство шанувало гончарне мистецтво (серед іншого) гуцульських майстрів, які мали не лише етнографічне, а й вагоме художнє значення. Для такої справи музей був місцем дуже вдалим, тому що широкий загал міг легко ознайомитися з виробами народних майстрів та придбати їх. Крім того, таким чином вдалося відкрити дорогу народному мистецтву Гуцульщини за кордон через зв'язки місцевих музеїв, а також контакти з музеями у Відні та в Лондоні<sup>13</sup>.

Творчі методи роботи гончарів, багатство форм та орнаментики народної кераміки разом із новими особливостями технології виготовлення та декорування виробів стали взірцем для учнів у школах гончарного мистецтва.

Випускники Коломийської гончарної школи працювали в більшості керамічних шкіл та навчальних майстерень інструкторами і викладачами, зокрема у гончарній школі с. Товсте на Тернопільщині, на керамічній дослідній станції у Львові, на фабриці І. Левинського, а також у східних областях – Миргородській та Кам'янець-Подільській художньо-промислових школах, у Глинській школі інструкторів гончарної справи, навчальних гончарних майстернях у селі Опішня та Умані.

Роман Баран зауважує, що одним із перших у школі, хто використав національний колорит в орнаменті облицювальної плитки, був Ю. Лебішак. За основу композицій ним узяті елементи народних орнаментів – ромби, хрести, стилізоване колосся пшениці, соняшник, мотиви вишивки, виконані в традиційній кольоровій гамі.

Кахля «Гуцул в капелюсі» виконана в 1890-х роках. Автором кахлі, можливо, був Кароль Славіцький (КМНМГ, інв. № КН-12545/8, КР - 2727). Поширеними на кахлях гончарної школи були й рослинні орнаменти (Інв. № КН-12545). У ній виготовляли навіть кахляні печі.

Заклад завжди спирався на традиції народної кераміки, проте різні зміни стосовно і організаційних засад, і керівництва впливали на художню орієнтацію школи, підштовхуючи до різноманітних, часто полярних, творчих пошуків<sup>14</sup>.

Коломийська гончарна школа в період розквіту модерного стилю використовувала типові гуцульські форми та орнаменти, надаючи їм правильних геометричних форм. Ця неодноразово розкритикована українськими мистецтвознавцями «циркульність», на думку автора, бере свій початок з віденських майстерень, із творчих пошуків їх керівників: Йозефа Гофмана та Коломана Мозера.

Віденські майстерні були засновані 1903 року як Товариство художників прикладного мистецтва. Не зважаючи на значний комерційний успіх, віденські майстерні зіткнулися з конфліктом стилю модерну: між ідеєю естетичної ексклюзивності, з одного боку, і прагненням зробити мистецтво доступним для широкого загалу, — з другого. Віденські майстерні виголошували, що для них не існує різниці між «високим» і прикладним мистецтвом, мистецтвом для заможних і бідних.

Одним із принципів віденських майстерень було гасло: «Краще працювати над одним предметом десять днів, ніж зробити десять предметів за день»<sup>15</sup>.

Вироби віденських майстерень зберігали в собі ознаки двох майстрів: ескізи виконувалися художниками, а виготовленням займалися ремісники. Гофман і Мозер, орієнтуючись на рух Морріса і Раскіна, втілили вимоги, висунуті в Англії десятиліттям раніше, але з розумним застосуванням машинної праці.

Йозеф Гофман розробив принцип геометричного узору, яким почали оздоблювати речі, відмовившись від фантастичного орнаменту. В той же час сітку з ліній не можна було звести до примітивної лінійності.

Серед випускників Коломийської гончарної школи того періоду послідовним прихильником геометричності був Йосип Баранюк.

Син Петра Баранюка — Йосип (1863—1942) — надавав перевагу геометричним циркульним мотивам, які пропагувалися Коломийською гончарною школою, додаючи рослинні елементи. Він у своїй творчості відійшов від зображень людських постатей та вигадливих композицій, які створювали його дід та батько. Якщо на кахлі «Придорожний хрест» (КМНМГ, інв. № КН — 5587, КР-1136.) Й. Баранюк ще вводить зображення птахів і рослинності, то інша кахля із зображенням хрестоподібного мотиву позбавлена дрібних елементів та відзначається каліграфічністю та «циркульністю» (КМНМГ, інв. № КН — 7139, КР-1598).

На зламі ХІХ—ХХ ст. традиційне гончарство в західноукраїнському регіоні зазнало відчутного впливу мистецтва Австро-Угорщини («сецесіон»), Чехії та Польщі («сецесія»). Проникав модерн у народне гончарство через виставки, місцеві навчальні та виробничі заклади.

Традиції народного мистецтва були невід'ємною частиною процесу формування українського модерну. Цей стиль став органічною частиною народного мистецтва кераміки, поєднався з його орнаментальними мотивами та формами.

<sup>1</sup> Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. — Л. : Центр Європи, 2005. — С. 29.

<sup>2</sup> Баран Р. До проблеми формування українського національного стилю в кераміці // Животоки. Статті. Есе. Розвідки. — Коломия : Народний дім, 1994. — Кн. 7. — С. 25.

<sup>3</sup> Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. — С. 30.

<sup>4</sup> Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ — середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. — Л. : Українські технології, 2005. — С. 172.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. — С. 116.

<sup>7</sup> Там само. — С. 117.

<sup>8</sup> Там само. — С. 118.

<sup>9</sup> Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні... — С. 172.

<sup>10</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — Köln : «Кёпеманн», 1996. — С. 74.

<sup>11</sup> Баран Р. До проблеми формування українського національного стилю в кераміці. — С. 25.

<sup>12</sup> Регор Ф. Из Коломыи в Косов // КС. — 1896. — Т. 54. — С. 301.

<sup>13</sup> Там само.

<sup>14</sup> Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні... — С. 172.

<sup>15</sup> Фар-Беккер Г. Искусство модерна. — С. 365.

**Віктор Ткаченко  
(Київ)**

## **МОТИВИ МОДЕРНУ В СУЧАСНОМУ ПИСАНКАРСТВІ**

*У статті розглядаються мотиви модерну в писанкарстві другої половини 90-х років ХХ – початку ХХІ ст. Вони пов'язані з використанням писанкарками технічних засобів, нових композиційних схем та орнаментальних вирішень.*

*Ключові слова: орнамент, писанка, інструмент, міф, модерн.*

*The article reviews modern motifs in Easter eggs painting in late 90-s of XX century – beginning of XXI century. The motifs are related to Easter eggs painters' employment of technical means, new compositional schemes and ornamental solutions.*

*Keywords: ornamental pattern, «pysanky», instrument, myth, modernist style.*

Відлуння модерну спостерігається у творах українського народного та професійного декоративного мистецтва і зберігається протягом тривалого часу (з кінця ХІХ ст. і майже до 70-х років ХХ ст.). Стиль модерн (у перекладі з французької – «сучасний») склався в умовах бурхливого розвитку капіталізму, у час загострення його протиріч, а також зростання національної самосвідомості народів Європи та Америки на зламі ХІХ–ХХ ст.

У другій половині 90-х років ХХ ст. – на початку ХХІ ст. значно збільшився інтерес до писанкарства. Цей період з повним правом можна вважати часом його відродження. Загалом в Україні в цей час поширився рух популяризації, вивчення особливостей писанкового розпису та відродження старовинних технік, навіть складу барвників [1]. Зокрема, зросла і кількість майстринь-писанкарок, які використовують у виготовленні великоднього яйця-писанки, окрім традиційних технік розпису та інструментів (писачків), різні технічні засоби. Це дає можливість значно урізноманітнити види писанок, а значить і їхнє орнаментальне оздоблення.

Сьогодні в Україні майстрині-писанкарки використовують писачки з електричним підігрівом воску. За кордоном, у США, Канаді, такі писачки відомі вже давно. Саме їх використання дає можливість значно краще і точніше прописувати лінії на шкаралупі яйця. Завдяки такому інструменту проводяться лінії різної товщини, а майстрині більш творчо підходять до вирішення тієї чи іншої орнаментальної композиції. Самі лінії є більш філігранними й робота писанкарки над твором мистецтва значно пришвидшується.

Дедалі більшого поширення набуває техніка виконання писанок, у якій майстрині поєднують використання писачків з травленням кислотою, а також допоміжні технічні засоби, зокрема натфелі, бормащини, свердлильні інструменти. Завдяки такому модерному поєднанню, ми можемо бачити писанки, які оформлені вже мережковим орнаментом, що є більш характерним для вишивки. Такі оригінальні писанки виконує майстриня-писанкарка з Київщини Л. Турукіна. Протравлені різнорівневі білі та кольорові писанки виготовляють переважно на гусячих, а тепер і на страусиних яйцях, бо вони мають значно товстішу шкаралупу, на якій краще проглядається рельєф і його можна зробити глибшим. Місця непокрите воском витравлюють до потрібного рівня, від чого малюнок робиться об'ємним [2].

Писанкарка з Луганщини Т. Коновал почала створювати мініатюри в темно-коричневому, бежевому та білому кольорах. Шар за шаром поверхня яйця вкрита воском, розписана орнаментами, занурювана в місткість із кислотою; писанка в місцях, не вкритих воском, світлішає, втрачаючи кольори, щоб наприкінці стати білою. Шкаралупа яйця в протравлених місцях тоншає, а малюнок стає рельєфним [3].

Однією з особливостей стилю модерн була орієнтація на органічні, природні форми, які проходять крізь усі рівні модерну. Зокрема, від ідей «філософії життя», тяжіння до природності в людині (наприклад у П. Гогена) до улюблених мотивів декору: лебеді,

павичі, метелики і бабки, іриси й лілеї, латаття, стилізовані окреслення хмар і хвиль тощо. До того ж, у модерні ми не зустрінемо традиційного жанру пейзажу або натюр-морту, де зображені квіти, дерева, тварини. Представника цього напрямку цікавить не природа в цілому, а окремі її частини: квітка, листя чи пташка, що їх взято як ізольований предмет. Умови їх існування не турбують художника.

Предмети та явища природи розумілися в модерні завжди в символістському, міфологічному плані. Лебідь привертала увагу вишуканою красою, алегорією приреченості («лебедина пісня»), павич ще в Давньому Єгипті вважався символом міста Сонця, часто фігурував у християнській іконографії біля райського дерева життя, викликав цікавість своєю екзотичністю. Орхідеї чи лілеї символізували трагедію, загибель, смерть. Дзвіночки позначали бажання; соняшники – сонячне сяйво, своєрідну жагу до життя; троянда, нарцис – тендітність, красу; дерево – символ древа життя, пізнання. Так само і в орнаменті писанкарства закладено символіко-семантичне значення: безконецник, меандр – повторення, вічність; дубовий листок – влада й авторитет, вишня, калина – символи дівочої краси, любові і щастя [4].

Популярними темами та сюжетами модерну були ідея росту, вияву життєвих сил, поривання, безпосереднього, несвідомого почуття, прямий вираз стану душі, пробудження, становлення, розвитку, молодості, весни. Усі ці сюжети та їх смислове навантаження є характерні і для писанкарства, як на початку ХХ ст., коли набув свого розвитку модернізм, так і сьогодні.

Увесь процес формотворення в модерні імітував природні форми. З принципом орієнтації на природні форми пов'язана й така особливість модерну, як саморозвиток форм. Гнуті, переплетені лінії й форми, що їх запозичено з рослинного світу, подають цей принцип самовідтворення, самостійного росту, внутрішнього руху ніби незалежно від бажання художника. Мистецтво модерну, зберігаючи впізнаваність зовнішніх форм, робить їх безтілесними, перетворює на орнамент, розташований на площині.

Тригвери, розетки-сонця, зірки, свастики, пташки, квіти – писанкарські малюнки-орнаменти, що дійшли до нас із сивої давнини. Усього їх – понад сто. Нині в них ми шукаємо більше мистецтво, а ніж магічний зміст. Процес виготовлення писанок цивілізувався, як бачимо, втративши первинність. Крім традиційних, зустрічаються й новітні візерунки. Виникає запитання: «Чи можна вносити нові елементи до споконвічних малюнків, і яку силу вони після цього матимуть? Наскільки такі роботи можна назвати писанками?»

Художники модерну також полюбили відтворювати та інтерпретувати мову чужих культур, пропускаючи всі явища крізь призму індивідуального «Я» (О. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст та інші); інтерпретувати чужий задум в інших видах мистецтва, наприклад, у книжковій графіці, декораціях, театральних виставах. Частіше за все образи в модерні видобуваються не безпосередньо з життя, а з мистецтва і несуть на собі тягар історико-художніх асоціацій. Звертаючись до першоджерел цілісно-поетичного сприйняття світу в міфі, казці, минулому, майстри модерну шукали закони художнього перевтілення реальності [5].

Так і сьогодні майстрині-писанкарки надзвичайно захопилися трипільською тематикою. Вони переводять орнаментальні мотиви трипільської культури у форми писанки, вибираючи елементи, що несуть якусь інформацію. Саме орнаментальні мотиви трипільської культури мають чи не найбільше хвилястих ліній. Зображення тварин, солярних знаків завжди виконані в плавному переході ліній синусоїдального плану. Сам орнамент на предметах трипільської культури створює в багатьох випадках враження руху вперед. Кольорова гама таких писанок коричнева і має всі відтінки вохри. На перший погляд, символіка, фактично, та сама, читабельна і зрозуміла: вогонь-вода, чоловіче-жіноче. Та слід зазначити, що в часи трипільської культури писанок не було, як доводиться про це читати та чути. У цьому випадку, слід говорити не про писанку, як таку, а про твір мистецтва, в основі якого – об'ємна форма яйця, площина, яка не дає можливості досягнути орнамент цілісно.

На вибір сюжетів та їх тлумачення в модерні дуже вплинув символізм. Для мистецтва модерну притаманна зацікавленість міфологічними персонажами та алегоричними мотивами. Міф, що виявився засобом переосмислення реальності, вимагав від художника потрійної умовності: самого міфу, історичної епохи та живописної мови. Німецькі, французькі, бельгійські символісти часто зображували сфінкса – ідеального героя для художників модерну, героя, що поєднав у собі жінку, птаха та лева. Популярними були кентаври, які втілювали ідею чоловічої сили. Для модерну було важливо, щоб міфологічний герой відзеркалював природну сутність людини [6].

На одній із виставок майстринями Т. Влененко і Л. Ктіторовою було продемонстровано серію писанок із давньоруськими мотивами. Різноманітні птахи, оригінальної форми хрести, Семаргли, Переплуті зі стін Софіївського собору, сторінок стародавніх книжок, з браслетів і колтів XI–XII ст. перейшли на яйце і утворили орнаменти, які теж не характерні для писанок, але водночас характерні для мистецтва модерну [7, с. 24].

Загалом, мистецтво традиційного народного писанкарства є консервативним, у якому століттями зберігаються незмінними магічні візерунки. А тому хочеться звернути увагу ще на один аспект у розвитку сучасного писанкарства. Маємо на увазі авторську писанку, на якій можливий необмежений політ фантазії. Усю композицію такої писанки не можна осягнути відразу, бо повертаючи яйце не видно, де початок і де кінець сюжету. Ця особливість є дуже цікавою не тільки для глядача, а й для художника, бо можна експериментувати з орнаментом, образами та кольорами. Для творчої писанки складно планувати цілу композицію. Улюбленими темами авторських писанок є інтерпретація архітектурних та рослинних мотивів, орнаментика Трипілля, фольклорно-декоративні композиції за мотивами народних розписів. Про їх високий рівень свідчить і далеке від натуралізму силуетне та контурне трактування рослинних та анімалістичних мотивів, а також благородство кольорових сполучень, чистота барв, сміливі тональні та кольорові контрасти. Майстрині відкидають зайву деталізацію, лишаючи саму основу, власне те, що найхарактерніше підкреслює саму суть предмета [8, с. 80–85]. Окрім того, натуральні форми рослин, тварин, людини застосовуються тільки в тих випадках, коли вони своєю реальністю не переважають інших складових частин орнаменту і не перешкоджають загальному враженню від нього. Тому в більшості випадків нам доводиться зустрічати натуральні форми в стилізованому вигляді, тобто натуральна форма зображена в головних рисах із завитками й прикрасами, що не відволікає увагу.

Сучасні авторські писанки – це живопис у мініатюрі. Духовний світ такого живопису виходить за рамки класично-традиційного писанкарства, але своїм корінням не заперечно сягає його. Як зазначила в інтерв'ю писанкарка О. Токарська: «улюбленими мотивами є традиційні. Проте, я більше люблю творчу інтерпретацію традиційних народних мотивів» [9].

Серед авторських писанок хочеться відзначити роботи Г. Коваленко. Сучасна писанка в її виконанні – це постійні експерименти й пошуки, часто це роботи, у яких гармонійно поєднані колір та композиція. Інколи рельєф, традиційні елементи, зображення тварин та птахів створюють чарівний сучасний візерунок, за яким помітно сформований стиль художниці. За кілька останніх років з'явилося багато писанок, виконаних на страусиних яйцях. Велика площа дозволяє створити композиції, які вражають насиченістю образів, ніби перед тобою захоплююча книга [10, с. 146].

Таким чином, у наш час певною мірою писанка втратила своє первісне значення. Вона зачаровує колористикою і творчою фантазією писанкарів. А фантазія безмежна і скільки творців – стільки й мистецьких витворів.

Щодо використання різних матеріалів, то на нашу думку, цікава знахідка щодо подачі самої писанки тільки підкреслить її красу. Комбінування різних технік, де першість надається саме восковій, має право на існування, як і не традиційні сюжети. Їх можна брати з величезної кількості мистецької спадщини, яку мають українці, не копіювати цілковито, а шукати способи подачі, показати своєрідне бачення, зберігаючи при

цьому цілісний образ, що є характерним для стилю модерну. Сучасна писанка більше розвивається як сувенірний виріб і як суто художній твір мистецтва. Тому такі вироби називати писанкою тільки через те, що вони мальовані на яйці є проблемно.

Отже, найяскравіше модерн втілюється у здобутках, що формують реальне середовище: в архітектурі, у декоративно-прикладному мистецтві. І орнамент тут виявився найбільш демонстративним і характерним втіленням нових тенденцій. Модерн став на якийсь час джерелом нової, уже ретроспективної моди. Сьогодні його спадщина – найцікавіший предмет вивчення, першовиток і наочна модель стильових шукань нашого століття, у тому числі й у писанкарстві.

1. Кара-Васильєва Т. Декоративно-прикладне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К. : Либідь, 2005. – 280 с. : ілюстр.
2. Ткаченко В. М. Українське писанкарство кінця ХІХ – ХХ ст. / В. М. Ткаченко – К. : Міленіум, 2006. – 77 с. : ілюстр.
3. Коновал Т. Писанкова абетка. Навчально-методичні нотатки / Т. О. Коновал. – К. : Світ Успіху, 2007. – 208 с.
4. Українська та зарубіжна культура: навч. посібник / М. М. Закович. – 3-тє вид., випр. і доп. – К. : Знання, 2002.
5. Неклюдова М. Г. Традиції і новаторство російських художників ХІХ століття / М. Г. Неклюдова. – М., 1991.
6. Сараб'янов Д. Стиль модерн / Д. В. Сараб'янов. – М., 1989.
7. Сяйво писанки // Народне мистецтво. – 2004. – № 1–2. – С. 24.
8. Загайська Р. Писанка: традиції та модерний дискурс / Р. Загайська. – Л. : Апріорі, 2009. – 164 с. : ілюстр.
9. Записав В. Ткаченко від Л. Токарської 27.09.2010 р. в Переяславі-Хмельницькому.
10. Загайська Р. Писанка: традиції та модерний дискурс.
11. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Селівачов. – К. : Редакція вісника «Ант»; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2005. – 400 с. : ілюстр.

**Зінаїда Косицька**  
(Київ)

## **ПРОЯВИ СТИЛЮ МОДЕРН У ВИТИНАНКАХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ СЕЛА СТРИГАНЦІ ТОВМАЦЬКОГО ПОВІТУ)<sup>1</sup>**

*У статті розглянуто колекції витинанок кінця ХІХ – початку ХХ ст. із с. Стриганці Товмацького повіту. Спостерігається вплив стилю модерн у появі нових мотивів: квітів маку, тюльпанів, плодів шипшини (?), нових елементів у вигляді прожилок на пелюстках, що стають вигнутими, майже як натуральні, а також використовуються фрагменти хвилястих та серпантинних ліній.*

**Ключові слова:** витинанки, стиль модерн, розета, ромб.

*The article is devoted to the vytynankas' collection in the end of XIX – in the beginning of XX cen. from village Stryganci, Tovmachivskyy district. We observe influence with modern style in the appearance of new reasons: poppies', tulips', hip'flowers; new elements in the shape of veins leaves which are nearly naturalistic, convex and curved. Also we can see these using in the wavyes and paper streamers fragment lines.*

**Key words:** vytynanka, style, modern, rhombus.

Українське народне мистецтво, що включає й мистецтво витинанки, на початку ХХ ст. розвивалося ще в рамках давніх традицій. І хоч самі витинанки як оздоби сільського інтер'єру з'явилися в побуті не так давно, порівняно з іншими видами мистецтва (від першої третини ХІХ ст.<sup>2</sup>), однак, сформувавшись на базі загальної схеми рукотворного доквілля, вони ввібрали в себе головні принципи, що були вже відшліфовані іншими ремеслами: стінописом, вишивкою<sup>3</sup>, килимарством.

На жаль, витинанки для настінного прикрашання домівок, як вироби з дешевого матеріалу – паперу, не могли довго зберігатися. Але все ж твори, датовані кінцем XIX ст., збереглися до наших днів і можуть прислужитися для цікавих зіставлень.

Важливим чинником у збереженні настінного декору в західних областях кінця XIX – початку XX ст. виявилися публікації українознавчих матеріалів у періодиці, зокрема відгуки<sup>4</sup> на експозиції господарсько-етнографічних виставок (Тернопіль – 1887 р., Львів – 1894 р., Краків – 1902 р., Львів – 1905 р., Бучач – 1905 р., Стрий – 1909 р., Коломия – 1912 р. та ін.), де серед різних ужиткових експонатів були представлені й паперові оздоби. Для нашого випадку особливо цінними видаються колекції села Стриганці Товмацького повіту<sup>5</sup>, оскільки безпосередня увага до осередку священика Софрона Левицького та педагога-етнографа Б. Заклинського створили на сьогодні унікальну можливість для порівняння на основі одного центру не лише окремих творів, а й великих декоративних композицій різних часів. Перша датована збірка із села Стриганці, укладена священиком С. Левицьким, була експонована на Тернопільській крайовій виставці в 1887 році (МЕХП, № ЕП-40809). Наступний альбом цього осередку датовано кінцем XIX – початком XX ст. (МЕХП, № ЕП-40808). Дарунки від Б. Заклинського оформлені в кількох альбомах: один з них 1904–1905 років (МЕХП, № ЕП-40801), решта – 1937 року (МЕХП, № ЕП-40803, 40804).

Розглядаючи оздоби різних періодів, зазначимо, що проміжок у п'ятдесят років (1887–1937) не надто позначився на схемах композицій, формі витинанок і насиченості мотивами, хоча певна тенденція до збільшення ажурності спостерігається. Однак виразно виявляється відмінність стилів і кольорів, що зумовлено впливом різних чинників, зокрема й відголосками модного в ті часи стилю модерн, або, як його частіше називали в західних областях України, – сецесії.

Ар нуво полонив Європу наприкінці XIX ст., а в Україні-Росії яскраво проявився на початку XX ст.<sup>6</sup>, згаснувши й започаткувавши собою наступні тенденції у різних видах мистецтва. Звичайно, шукати його безпосередні прояви у зразках хатнього декору тих років у далеких гірських обійстях сьогодні є справою майже не реальною. Та оскільки захоплення сецесією було тривалим, аж до кінця XX століття, спостерігаємо його відгомін у певних елементах народних паперових прикрас уже пізніше, як свого часу і стиль бароко вплинув на хатній стінопис України<sup>7</sup>.

Детальніше порівнюючи альбоми с. Стриганці (1887 р.; кінця XIX – початку XX ст.; 1937 р.), зосередимося на конкретних характеристиках.

На панно кінця XIX ст. із альбому священика С. Левицького «Узоры внутреннего украшения в хатах селянських народа русского в Галичине» (МЕХП, № ЕП 40809)<sup>8</sup> бачимо хрести, зірку, шпалерні композиції, що викладені невеликими витинанками-ромбами у чітких формах (рамена, промені, фризи, зигзаги). Здебільшого – це впритул наклеєні витинанки у три, рідше – один-два ряди. Часто використовується схема творення великих ромбів-центрів із чотирьох одинарних менших ромбів-витинанок, що також наклеєні один біля одного. Усі вони дво-, рідко – триколірні. Кожне панно оформлене в яскравих контрастах: червоне з чорним, червоне із зеленим, малинове з фіалковим тощо. Мотиви, які творять ажурність поля, здебільшого становлять лінійні зображення з потовщеннями – «стрілки»<sup>9</sup>, «косиці»<sup>10</sup>, зигзаги, аркоподібні елементи («баранячі роги») тощо.

Однотипні великі композиції початку XX ст. (50 см × 39 см) – фігури з альбому С. Левицького, а також нові схеми у вигляді підсвічника-«трійці» та «шахматки» вже набирають виразно витончених форм (МЕХП, інв. № 40808). Вони викладені також ромбічними невеликими витинанками, але цього разу лінії творяться лише однорядковими елементами (кутом до кута). Щоб виокремити плями композицій, майстер уже не використовує, як раніше, великих ромбів, скомпонованих із чотирьох однакових менших, а накладає на ці місця одинарні ажурні ромби досить великих розмірів. Усе це створює вишукану цільність. Навіть тоді, коли використана традиційна схема творення великого ромбу з чотирьох менших, вони всі розміщені з достатнім проміжком, що робить зображення ніби прозорим. Жодного разу в цій збірці витинанки не наклеєні сторонами впритул

одна біля одної (саме такий принцип характерний для панно 1887 р.). Усі візерунки тут викладені з достатнім простором, і цей принцип вносить додатковий художній ефект, а отже, надає композиціям легкості, що так властива творам стилю модерн.

Одне з панно цієї колекції – «Окраса образів у формі трійці» оформлене у вигляді поширеного в народному побуті однойменного підсвічника, у якого з обох боків від центральної осі (між середньою та бічними жилками) розміщені невеликі ікони-листівки: ліворуч – «Азь есмь Пастырь добрый!» (Ісус Христос з ягням на плечах), праворуч – зображення святого Йосифа з Ісусом-дитиною на руках. Ромбічні витинанки, що творять схему-розгалуження «трійці», викладені дугоподібними лініями, які дають «прочитання» підсвічника, ніби «гнутого» з металу, й зовсім не створюють виразно монолітного образу, здавалося, більш характерного для такого виду народних виробів. Виразні хвилеподібні дзеркальні рамена у деяких своїх частинах повторюють фрагменти модуля «удара бича»<sup>11</sup>, який разом із серпантинними лініями залишається чи не однією із головних ознак стилю модерн.

Настрій колекції творять м'які барви, що істотно відрізняють її від попередньої. На відміну від червоно-зелених, червоно-чорних, малиново-фіалкових, синьо-срібних чистих поєднань тут наявна ніжніша палітра. Із одинадцяти аркушів шість виконано в одному кольорі: рожевому, синьому, світло-фіалковому, блідо-зеленому. Інші п'ять укладено двома менш контрастними барвами – жовтий із сірим, бордовий з чорним, синьо-чорним із вохристою фольгою «під золото». Загальна атмосфера передає непліменіючу строгість і вишукане підсилення. Використання у даному випадку «легших» рожевих, блідо-зелених, світло-фіалкових кольорів на місці традиційно активних для народного мистецтва насичених червоних, зелених, синіх, чорних пояснюємо також впливом стилю модерн. Для порівняння варто нагадати й характерні кольори двох російських художників, які виразно виявили свій талант саме в стилі модерн, – М. Врубеля<sup>12</sup> та В. Борисова-Мусатова<sup>13</sup>: бузковий, рожево-фіалковий, приглушено-зелений.

Композиції хреста, «звізди», «трійці» з колекції 1937 року (МЕХП, інв. № 40804, 6 аркушів) порівняно з попередніми зразками видяються зовсім тендітними, ніби виконаними штрих-пунктирними лініями. Подібне враження створює не тільки використання малих за розмірами початкових ромбічних елементів (сторони 4–5,5 см) та розташування їх у схемах панно лише в один ряд, а й постійне чергування ажурних витинанок із витинанками, що мають прорізів значно менше. На кожному аркуші вкраплено також по декілька зовсім невеликих чотирипелюсткових квіток, що також впливає на творення «легкості» композиції. Головною характеристикою кольорової гами в цій збірці є використання дуже ніжних кольорів: ненасиченого фіалкового, ясно-синього, ніжно-малинового (монохромні композиції). І навіть панно з бордово-чорним та фіалково-чорним поєднаннями не вносять у загальний колорит різкості, а доповнюють однобарвні компонування виразним піднесенням через дуже незначне додавання чорного.

Найвиразніші вияви стилю модерн має зібрання паперових творів 1937 року під номером ЕП-40803/1-15 (МЕХП). Тут на великих картонах прикріплено ромбічні та розеткові витинанки в дуже простих схемах: сітка, коло з витинанок, горизонтальний фриз, що нагадує вишивку, тощо. Для нашої теми розглянемо лише частину – чотири композиції, оскільки не всі аркуші мають ознаки стилю модерн. На одному з картонів цієї колекції серед традиційних мотивів західних регіонів (стрілки, косиці, «баранячі ріжки») ми вперше на паперових оздобах західних регіонів бачимо кулясті плоди шипшини, високі тичинки з одинарними та парними голівками, вигнуті лінії, що фрагментами виразно повторюють «удар бича», хвилі пасма жіночого волосся тощо. Великі площини вирізаного паперу й достатньо виразні елементи залишених кругло-хвилястих форм одразу переводять звичний «різаний», ніби різьблено-рублений по дереву, стиль західно-українських витинанок у новий вимір, вимір стилю модерн. Тут, очевидно, спостерігаємо його прояви в поєднанні натурності й умовної декоративності. Ще один картон оформлено різновеликими розетами у вигляді чотирипелюсткових майже природних квітів, розташованих сіткою, де чергування великих і менших форм не творить сприйняття геометричного порядку. Характерна для модерну натуралістичність виявляється в даному випадку не

лише в такому почерговому розташуванні, а й в округлості вигнуто-овальних форм пелюсток та наявності різних прожилок по них, що для витинанок є новацією. Більшість великих розет-витинанок подібні до поперечних розтинів тюльпанів – квітів, що разом із соняхами, ліліями, орхідеями також стали своєрідними ознаками модерну<sup>14</sup>. У ритмах творів даного планшету найсильніше відчутне звучання модерну. Характерно, що аналогічні ромбічні твори осередку, створені 1887 року, здебільшого схожі на дрібно-ажурні ромбічні хрестики. У даному ж випадку м'які аркоподібні чи вигнуті на зразок квітів маку пелюстки з виразними великими розлогами вільними прорізами підводять витинанки дуже близько до стилю модерн, домінують сфокусованого на рослинній основі<sup>15</sup>.

В останній розглянутій композиції переважає жовтий колір – шість великих виразних розет. Принагідно зауважимо, що в кінці XIX ст. в Англії, у період розквіту стилю модерн, ціле десятиліття отримало назву «жовтих дев'яностих» за популярність саме цієї барви в новому напрямі мистецтва. У народних витинанках до цього часу, навпаки, жовтий колір використовувався дуже обмежено. Лише оздоба з фольги – «під золото» – у західних регіонах набули в ті часи певного поширення. Тому використання яскравих жовтих кольорів також можна вважати відгомонам стилю модерн.

Ще два планшети оформлено восьмирапортними розетковими витинанками у вигляді чотирипелюсткових квіток-ромбів. Розташовані елементи колом, посередині – виразна розета. Загальне компонування елементів точно відтворює схему укладення «звізди» 1887 року, де навколо невеликої центральної витинанки вінком-колом викладено вісім невеликих ромбів, що оточені далі також вісьмома, але вже великими ромбами, які й творять основні символічні промені. Через п'ятдесят років майстер, зберігаючи традиційне компонування, оточує центральну розету в одному випадку вісьмома, а в другому – уже десятьма витинанками, подібними до квітів. В останньому випадку для їх оздоблення використано ще й невеликі кружки-«крейцарики». Усі нові нюанси уподібнюють первинні елементи та загальну композицію з великою різнобарвною квіткою, що також, як уже зазначалося, відбиває спрямованість стилю модерн до світу рослин.

Так на прикладі паперових творів початку XX ст. із с. Стриганці Товмацького повіту, ми можемо простежити виразні ознаки модернізму в народному мистецтві початку XX ст. Нові мотиви – квіти маку, тюльпани, плоди шипшини, нові елементи у вигляді прожилок на пелюстках, самі пелюстки, що стають більш натуралістичними, вигнутими, а також комбіновані схеми з фрагментами хвилястих, серпантинних ліній засвідчують вплив на збережені зразки витинанок стилю модерн, що надовго полонив смаки багатьох професійних і народних майстрів.

<sup>1</sup> Тепер Івано-Франківська область.

<sup>2</sup> Станкевич М. Українські витинанки. – К., 1986. – С. 13.

<sup>3</sup> Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – К., 1966. – С. 70; Гургула І. Витинанки // Нова хата: журнал для плекання домашньої культури. – 1929. – Верес. – С. 3.

<sup>4</sup> Діло. – 1887. – № 67. – С. 2; Kurier Lwowski. – 1894. – N 223. – S. 1.

<sup>5</sup> Косицька З. Витинанки // Історія декоративного мистецтва України. – К., 2009. – Т. 3. – С. 210–212, ілюстр.

<sup>6</sup> Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво XX ст.: у пошуках «великого стилю». К., – 2005. – С. 38.

<sup>7</sup> Студенець Н. Стилістика бароко у стінописах Могилівщини (Подільське Придністров'я) // Українське мистецтвознавство: матеріали дослідження, рецензії: зб. наук. праць. – К., 2008. – Вип. 8. – С. 81.

<sup>8</sup> Див. Станкевич М. Українські витинанки. – С. 15; Косицька З. Витинанки. – С. 210.

<sup>9</sup> Селівачов М. Лексикон української орнаментики. – К., 2005. – С. 322.

<sup>10</sup> Там само. – С. 296. (Мотив «косиці» складають кілька елементів «стрілок», вирізаних одна біля одної в ряд.)

<sup>11</sup> Сараб'янов Д. В. Стиль модерн. – М., 1989. – С. 55.

<sup>12</sup> М. Врубель «Дівчинка на тлі персидського ковра» (1886), «Бузок» (1900).

<sup>13</sup> В. Борис-Мусатов «Весняний вечір». Ескіз панно (1900–1905), «Водоймище» (1902).

<sup>14</sup> Сараб'янов Д. В. Стиль модерн. – С. 55.

<sup>15</sup> Там само. – С. 30.

**Валентина Костюкова  
(Київ)**

## МОДЕРН У ВИШИВКАХ ГАННИ СОБАЧКО

*У статті висвітлено науково-методичні та практичні засади у відтворенні вишивок Ганни Собачко-Шостак. А також розглянуто стиль модерн в українському вишивальному мистецтві на прикладах творчих робіт цієї майстрині.*

*Ключові слова: вишивка, полтавська гладь, художня гладь.*

*Scientific basis and methods of depicting A. Sobachko-Shostak's embroidery are studied in this work. The article is dedicated to the Modern style in the Ukrainian embroidery arts that is illustrated with A. Sobachko-Shostak's creative works.*

*Key words: embroidery, Poltava sewing, Artistic embroidery.*

Українська народна художня вишивка – найбільш виразний декоративний художній вид прикладного мистецтва. Основна направленість цієї галузі носить прикладний характер, який тісно пов'язаний з повсякденним життям людини.

На початку ХХ ст. в Україні відбувалися процеси формування різноманітних художніх напрямів образотворчого мистецтва й активного співробітництва провідних художників-авангардистів з народними майстрами, їх звернення до символічної мови народної творчості. Ці взаємовпливи спричинили глибокі структурні видозміни, пов'язані з народженням цілого напрямку українського модерну та авангарду<sup>1</sup>.

Дослідження мистецьких стилів (особливо модерну) та їх впливів на українське мистецтво є актуальним. Останнім часом цю тему розглядають у плані творчої співпраці селянських майстрів з професійними художниками доби модерну й авангарду. Відповідно в цьому напрямі надруковано низку статей і збірників, влаштовано виставки. Цінним та невичерпним вкладом у вивчення і висвітлення стилю модерн у декоративному мистецтві є дослідження провідних мистецтвознавців, таких як: Т. Каравасильєва «Творці дивосвіту» (1984), «Українська народна вишивка» (1996), «Історія української вишивки» (2008), «Відтворені шедеври» (2009), «Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках "великого стилю"» (2005), Г. Коваленко, О. Екстер «Цветовые ритмы» (2001), З. Чегусова, М. Селівачов, Т. Романова, Л. Білоус, Є. Шевченко, О. Шестакова, С. Шестаков, О. Клименко та інші.

Митці, формуючи український варіант модерну, звертаються до часів героїчної епохи Гетьманщини XVII–XVIII ст., доби розквіту бароко.

Саме цей яскраво виражений національний стиль стає об'єктом наслідування і естетичних рефлексій. Водночас формування стилю з ретроспективною орієнтацією до героїчного минулого надає йому не лише змістовну паралель, ставши своєрідним історіософським двійником, парафразом, а також посилює ідеологічну спрямованість, працює на формування «української ідеї», збігається з соціально-політичними й культурними процесами за відродження і становлення національної культури<sup>2</sup>.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у Західній Європі, Росії та Україні відбуваються процеси народження та активного поширення нових художніх напрямів у мистецтві, зокрема стилю модерн, де орнамент стає одним із основних художньо-виражальних засобів. Перед майстрами відкриваються великі можливості для фантазій та імпровізацій. Оригінальне перефразування прототипів живої природи в структурі елементів композиції переплітається з об'єктивною деформацією форм, що часом загострена в художньо-декоративних творах до гротеску<sup>3</sup>. Майже головним засобом виразності стилю модерн є орнамент, у якому переважає стилізація рослинного характеру, доповнена гнучкими, ламаними, хвилеподібними лініями.

Насамперед згадані ознаки найбільш співзвучні сприйняттю у Лівобережній Україні, яка на той час входила до складу Російської імперії. Розвитку художніх промислів у цій частині України, а також формуванню стильових напрямів, зокрема модерну, сприяли навчальні заклади, організовані губернськими кустарними земствами. Це художньо-промислові школи та художньо-ремісничі майстерні, які допомагали адаптації промислів до умов того часу<sup>4</sup>. На базі майстерень відбувався тісний зв'язок між діяльністю професійних художників та народних майстрів.

Одним із найяскравіших прикладів такої творчої співпраці є робота в навчально-показовій майстерні, заснованій Анастасією Семигradoвою та художницею Євгенією Прибильською, а також унікальною і талановитою майстринею Ганною Собачко. Г. Собачко займає одне із особливих місць у розвитку української народної вишивки початку ХХ ст. Унікальність її композиційного вирішення, яскрава неповторність стилізації, індивідуальність власного трактування орнаментики, багатство колірної гами свідчать про надзвичайно дивовижний талант, яким володіла майстриня.

У 1909 році в с. Скопці Переяславського повіту А. Семигradoва заснувала «кустарний осередок», що мав певні кошти від земства. Уперше в Україні для художнього керівництва було запрошено художника-професіонала, Є. Прибильську, яка в 1910 році очолила майстерню. Є. Прибильська – талановита учениця видатного українського майстра живопису Петра Левченка, який навчав її в Київському художньому училищі до 1907 року<sup>5</sup>.

Осередок здобув славу не лише відтворенням взірців, а й створенням рисунків та ескізів сучасних художників: О. Екстер, Н. Давидової, Н. Генке-Меллер, К. Малевича та ін. Саме зі Скопців вийшли такі видатні народні майстри: Ганна Собачко, Параска Власенко, Наталія Вовк, Євмен Пшеченко, Василь Довгошия.

«Кустарний пункт Семигradoвої та Прибильської» представляв творчі роботи на Другій Всеросійській кустарній виставці (1913, Петербург – велика срібна медаль); Сільськогосподарській виставці (тоді ж у Києві – золота медаль за килимову та вишивальну справу); у Берліні 1914 року; на «Осінньому салоні» в Парижі 1914 року; на виставці «Сучасного декоративного мистецтва» зі Скопців і Вербівки в галереї К. Ф. Ламерсьє (1915, Москва)<sup>6</sup>. Крім основної діяльності навчально-показової майстерні, А. Семигradoва і Є. Прибильська приділяли особливу увагу молодим майстрам, сприяли прояву їхніх фантазій та імпровізацій, надаючи можливість розкрити новий талант.

Найталановитішою серед молодих майстрів була Г. Собачко.

«Селянка за походженням, що народилася у с. Скопці Полтавської губ., Ганна Собачко спершу займалася вишиванням за готовими візерунками. Згодом Є. Прибильська її відзначила як безсумнівно талановиту дівчину, вона почала малювати. Зробивши помітні успіхи, Собачко з весни 1914 заходила і біля власних композицій. Плідний вплив на її розвиток, що справила її культурна і обдарована керівниця Є. Прибильська, швидко виявився: Ганна почала розвиватися в конструкції композиції, у статиці й динаміці лінійних побудов»<sup>7</sup>.

Безперечно, Ганна виросла в середовищі народної культури, проте помітний і значний вплив на її творчість мали енергійні авангардистські пошуки декоративного трактування орнаменту її вчителя Є. Прибильської. У Г. Собачко є композиції, виконані під впливом настінного малювання. Проте форма та щільне заповнення площини орнаментальними елементами, безперечно, пов'язані з народними вишивками та килимами. Завдяки своїй наполегливості та працьовитості згодом у Ганни розкриється індивідуальний новий стиль трактування декоративних вирішень орнаменту, який дасть можливість сформувати школу народної декоративної вишивки, взірці яких вивчають насамперед студенти та провідні викладачі художньо-професійних навчальних закладів.

На виставці «Відлуння модерну в українському та декоративному мистецтві» (Музей українського народного та декоративного мистецтва, 27 червня – 10 жовтня 2007 р.) експонували досить багату збірку творів з ознаками стилю модерн, яка дозволила вперше

представити різноманітні пам'ятки – художню вишивку, декоративний розпис, кераміку, різьблення та інкрустацію по дереву, вибірку. Ознайомлення з раритетними творами знаних народних майстрів і професійних художників, як і з виробами маловідомих і невідомих авторів, у творчості яких віддзеркалилися новітні ідеї часу, викликали значний інтерес у фахівців та студентів Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука.

Саме ця виставка, яка експонувалася в МУНДМ, була дуже важливою, оскільки продемонструвала як безпосередньо твори шитва, так і ескізи, архівні матеріали і розкрила відповідно цей напрям у галузі вишивального мистецтва. Але на жаль, самих вишитих робіт залишилось обмаль, натомість є ескізи, фото та інші архівні матеріали, приватні колекції творів зазначеного періоду, що дають підстави відновити в матеріалі цей пласт декоративного мистецтва. Унаслідок цього виникла ідея створення найсмисливішого експерименту, на який наважилася доктор мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Т. Кара-Васильєва, яка є автором і куратором проекту.

Упродовж останнього десятиріччя вона як куратор разом із науковим консультантом проекту – доктором мистецтвознавства, завідувачем відділу російського мистецтва ХХ ст. Інституту історії та теорії образотворчого мистецтва Російської академії художеств (Москва) Георгієм Федоровичем Коваленком, відомим дослідником мистецтва авангарду, здійснили глибоку пошукову та наукову роботу в музеях України, Росії, вивчаючи приватні колекції, архівні матеріали. Крім того, Т. Кара-Васильєва, як найвідоміший в Україні знавець мистецької вишивки (підтвердженням цього є її фундаментальна книга-альбом «Історія української вишивки», що вийшла друком у Києві 2008 р.)<sup>8</sup> ретельно дослідила художньо-технічні особливості шитва гладдю, якою виконано твори митців. І тільки після мистецтвознавчих розвідок почався наступний етап, коли Тетяна Валеріївна в 2006 році долучила до проекту провідних викладачів кафедри художнього текстилю і моделювання костюма Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука. Саме після циклу прочитаних нею лекцій про українське народне й професійне мистецтво початку ХХ ст., ознайомила «бойчукістів» з ескізами вишивок у музейних фондах та приватних колекціях; і саме вона запропонувала відродити втрачені шедеври<sup>9</sup>. Реалізували цей грандіозний проект провідні викладачі художньої вишивки В. Костюкова, Л. Авдеева та І. Жураківська, а також студенти четвертого-п'ятого курсів 2007 року зі спеціалізації «художня вишивка».

Відтворенню шедеврів у матеріалі передувала науково-дослідницька практична робота. Ретельно досліджували та вивчали унікальну колекцію робіт Г. Собачко, яка зберігається у фондах МУНДМ.

Більшість творів задумували як ескізи для вишивки в техніці художньої гладі. Через це колір у розробці елементів орнаменту деяких творів нагадує стібки, накладені в різних напрямках, виявляючи всі деталі малюнка, передаючи свободу й експресію всього задуму. Тому для відтворення шедеврів у матеріалі відбирали ескізи, створені на початку ХХ ст., у яких проявлялися активні пошуки, неординарні підходи до вільного, живописного, експресивного, підвищеного до декоративного трактування орнаменту в стилі модерн.

Одні з таких відшитих творів це: декоративне панно «Квітка-редька» (1912 р., Г. 65\*55, ДР -2005), відтворене В. Костюковою та студентами КДІДПМД у 2008 році; декоративне панно «Рожевий орнамент» (1915 р., Г. 35\*41, ДР -2017), відтворене В. Костюковою в 2009–2010; серія малюнків для вишивки декоративних подушок (1935 р., г. 43\*44 ДР – 2067), (1935 р., Г. 41,5\*43, ДР – 2069), відтворені В. Костюковою в 2010 році; декоративна подушка «Риби» (1935 р., Г. 61\*43,5, ДР – 2078), відтворена Л. Авдеевою та студентами КДІДПМД у 2007 році.

Так, в ескізі декоративного панно «Квітка-редька» (1912 р., П., а., Г. 65\*55., ДР – 2005) основна композиція побудована на своєрідній складній рівновазі (гармонійне компози-

ційне вирішення організації всієї площини). Г. Собачко прекрасно стилізує квіти і листя, передаючи ці елементи в небачені дивовижно фантастичні форми, кожна пелюстка «на-низана» одна на одну, доповнена квітками-«пуп'янками», які плавними лініями проростають із вазона, ускладненого за конфігурацією. Основним акцентом твору є передача зовсім нової казкової квітки з великим «оком» у верхній центральній частині, яка зачаровує своєю магічністю. Вдале поєднання різних за розміром стилізованих фрагментів орнаменту надає цілності та декоративності площинному вирішенню.

Надзвичайно складної кольорової гами твір виконаний на світлому тлі, у змішаній техніці акварелі та гуаші, що підсилює ефект декоративності.

При відтворенні ескізу в технологічному вишиванні, найскладнішим етапом був художньо-професійний підбір ниток та тканини, чітке дотримання рисунка та розмірів. Тканину тонували рослинними фарбниками, щоб дотриматися ефекту «давнини». Неабиякої складності вимагав процес підбору ниток («муліне») для вишивання. Щоб передати гармонійне поєднання кольорової гами, доводилося поєднувати дві, або три кольорові нитки для вишивання, близькі за тональним співвідношенням. Кожний ескіз потребував різноманітних технологічних прийомів вишивання таких, як: «полтавська гладь», «стебловий шов» та інші. Багато спільних рис зафіксовано на основі побудови переважно асиметричних композицій – фантастичні стилізації дивовижних квітів, символічних птахів, декоративних риб, які об'єднуються в серію малюнків для вишивки декоративних подушок 1935 року. Основа композиційного вирішення вдало komponується в умовно наближені пропорції квадрата або кола.

Автор створила неповторну ритмічну гармонію, монументалізовані за формою компоненти, позначені експресивною виразністю численних фантастичних квітів, птахів та риб, доповнених вишуканим колоритом малюнка. Кожен ескіз відрізняється своєю індивідуальністю, виразністю, витонченістю, наповнений глибоким філософським змістом. Саме в цих творах дедалі сильніше відчувається вплив модерну.

Творчість Г. Собачко – це один із найяскравіших прикладів народного мистецтва, яке відреагувало на художній стиль (модерн) та мало певні адаптації і зміни, які є надзвичайно цікавими, маловивченими і дають можливість для подальшого науково-практичного дослідження та продовження вишивання і поповнення української колекції відтворених шедеврів.

<sup>1</sup> Кара-Васильєва Т. В., Чорноморець А. Д. Українська вишивка. – К.: Либідь, 2002. – С. 44–45.

<sup>2</sup> Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К.: Либідь, 2005. – С. 38.

<sup>3</sup> Шевченко Є. І., Шестакова О. І. Ганна Собачко-Шостак: мистецький альбом. – К.: Народні джерела, 2008. – С. 8–9.

<sup>4</sup> Романова Т. О. Круглий стіл «Стиль модерн у процесі розвитку українського народного та декоративного мистецтва» (на матеріалах виставки з колекції Музею українського народного декоративного мистецтва). – К., 2008. – С. 6–7.

<sup>5</sup> Чегусова З. Відроджені шедеври // FINE ART. – К., 2010. – № 1(10). – С. 109–112.

<sup>6</sup> Шудря Є. Подвижніші народного мистецтва. Бібліографічні нариси. Зошит 1. – К.: Ант, 2003. – Зош. 1. – С. 31–34.

<sup>7</sup> П(астух)ов П. У недр искусств // Куранты. – К., 1918. – № 4. – С. 11.

<sup>8</sup> Кара-Васильєва Т. В. Історія української вишивки. – К.: Мистецтво, 2008. – С. 318–339.

<sup>9</sup> Чегусова З. Відроджені шедеври. – С. 109–112.

# **РЕМІНІСЦЕНЦІЇ КІТЧУ В КУЛЬТУРНИХ ПРОЕКЦІЯХ**



# ВПЛИВ КІТЧУ НА ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО КІНОМИСТЕЦТВА

Тетяна Руда  
(Київ)

## ОСНОВНІ ЖАНРИ МАСОВОГО МИСТЕЦТВА

*Розглядається питання жанрового складу масової літератури та кіномистецтва. Масове мистецтво ХХ ст., як правило, дотримується жанрової «чистоти», що пояснюється і очікуваннями аудиторії, орієнтованої на примітивну прагматику, і глибоким зв'язком масових текстів з фольклором, із соцреалістичною художньою культурою. Водночас відзначається, що жанрова нормативність витримується переважно в стандартній масовій продукції і порушується у творах, що тяжіють до «фундаментального» і постмодерністського мистецтва.*

*Ключові слова:* масове мистецтво, жанр, жанрова нормативність, поліжанрові утворення.

*The question of genre of popular literature and cinema is considered in the article. Mass art of the twentieth century, usually adheres to the genre of «purity», which is due to the expectations of the audience focused on the pragmatics of primitive and to the deep connection of the mass texts with folklore, with the socialist realism art culture. At the same time it is stated that the genre normativity is maintained primarily in a standard mass production and disrupted in the works, gravitating to the «fundamental», and postmodern art.*

*Keywords:* mass art, genre, genre normativity, multi genre education.

Жанрова класифікація художніх творів — одна з найскладніших проблем теорії літератури та мистецтва. По-перше, досі вчені не дійшли остаточного висновку щодо того, за якими саме критеріями визначати жанр: формальними, тематичними, функціональними, тональними та ін. По-друге, у певні періоди посилюється міжжанрова взаємодія, спостерігається дифузія жанрів, з'являються поліжанрові утворення, і це, природно, утруднює класифікацію.

Для кожної мистецької епохи та напряму типові певні жанри. Так, у мистецтві та літературі європейської античності провідні жанри існували переважно в «чистому» вигляді (героїчна поема, трагедія, комедія, ода, елегія, ямб та ін.). Для класицизму також характерна «чистота» жанрів, серед яких провідними були трагедія, комедія, ода, епічна поема. Просвітництво збагатило жанрову систему «міщанською драмою», різновидами сатири, романтизм створив ліричну поему, ліричну драму, психологічний роман, літературну баладу (жанр запозичено з фольклору), а до того певною мірою розхитав жанрову визначеність творів, пропонуючи нові, змішані утворення. Тут ми зупиняємося на жанрах літератури й театрального мистецтва, в основі якого лежить словесний текст. Проте в образотворчому мистецтві, музиці також склалися свої системи жанрів з більшою чи меншою визначеністю та тенденцією до взаємопроникнення.

Якщо у ХІХ ст. перевагу здобули кілька провідних жанрів (у літературі, наприклад, кілька видів роману: соціально-психологічний, роман-епопея, сатиричний, історичний; новела, ліроепічна поема, різні форми ліричних віршів; у театральному мистецтві — так звана «середня» драма, комедія з її різновидами; в образотворчому мистецтві — портрет, пейзаж, жанровий живопис та інше, причому частина жанрів сформувалася в попередні періоди історії культури), то ХХ ст. представляє дуже строкату

картину. Уже в першій половині століття з'являються нові форми трагедії, сатирична комедія, своєрідний жанр розгорнутого есе (А. Франс, Е. Хемінгуей, А. Сент-Екзюпері), розвивається кінематограф і разом з ним – невідома доти кінодраматургія. Музичне мистецтво також характеризується розмаїттям форм; на зламі ХІХ і ХХ ст. як самостійна галузь формується естрада, а в США – джаз (на основі європейської та африканської музичних культур) зі своїми системами танцювальних і пісенних жанрів. І саме в цей час майже в усіх видах мистецтва все більшої ваги набувають так звані «легкі» жанри, які пізніше використовуватимуться масовою культурою.

У середині минулого століття проблема жанру стає особливо гострою у зв'язку з тим, що представники модерністської естетики, спостерігаючи розпад багатьох жанрів, зокрема драми, роману («театр абсурду», проза «потoku свідомості») почали взагалі заперечувати жанрову визначеність художніх творів.

Деякі жанри, проіснувавши певний проміжок часу, занепадають, іноді навіть відмирають, інші ж виявляють здатність до відтворення та дивовижну життєздатність (байка, новела, трагедія, комедія та інше). Іноді певні форми час від часу актуалізуються, демонструють спроможність відповідати новим художнім потребам і запитам (ода, сонет, пригодницький роман). «В літературі нема застиглих, раз і назавжди приписаних до певного роду жанрів: вони рухаються, обертаються навколо власних констант і домінант, але при тому збагачуються взаємодією з іншими або й повертаються на власні класичні кола» [5, с. 128].

Жанрова невизначеність художніх текстів властива не лише модерністським течіям ХХ ст., а й постмодернізму, що розвинувся в останні два десятиліття минулого століття. Одним з найвидатніших його витворів є роман У. Еко «Ім'я Троянди», що здобув величезну популярність, був екранізований. Д. Затонський справедливо зауважив: успіх цього твору можна «пояснити і тим, що наш автор створив *детектив*, багатий на жахливі і таємничі вбивства» [2, с. 7]. А те, що «цей твір витримав конкуренцію з “масовою” детективною літературою, можливо, пов'язане саме з його жанровою аморфністю, “поліфонічністю”»: «Адже “Ім'я Троянди” не тільки детектив, а й роман *історичний* (його дія віднесена до 1327 року), роман *жахів*, роман *інтелектуальний* (якщо бажаєте, *філософський*). Це, нарешті, ще й “*мемуари*” такого собі Адсона» [2, с. 8]. Але постмодернізм не лише тяжів до поліжанрових утворень на основі вже існуючих художніх форм, а й творив свої власні жанрові різновиди (так званий «нелінійний» роман, «гіпертекст», який можна прочитати за допомогою безлічі способів). Для нас тут важливо те, що не лише постмодернізм використовував жанри масового мистецтва, а й масове мистецтво на певному етапі почало (у окремих авторів) зближуватися з постмодернізмом, з «високою», «фундаментальною» культурою, ламаючи стандартні уявлення про «уніфікованість», «конвенційність» масових творів.

Але масове мистецтво ХХ ст., як правило, дотримувалося жанрової «чистоти», що була передумовою його популярності та комерційного успіху. На це звертає увагу, наприклад, В. Руднев: «Для масової літератури потрібний чіткий сюжет з інтригою та перипетіями і, що найголовніше, чітке членування на жанри. Це ми добре бачимо на прикладі масового кінематографа. Жанри чітко розмежовано, і їх не так багато. Кожний жанр є замкненим у собі світом зі своїми мовними законами, які в жодному разі не можна переступати, особливо в кіно, де виробництво пов'язане з найбільшою кількістю фінансових вкладень» [4, с. 223].

Учений небезпідставно вважає, що масова культура виникла внаслідок розвитку та зміцнення політичних демократій (і, звичайно, завдячуючи НТР та глобальному розвитку ЗМІ). У тоталітарних суспільствах вона практично відсутня (хоча, звичайно, окремі зарубіжні твори доходили до широкої аудиторії). Щоправда, мистецтво соцреалізму також називали «масовим», тобто розрахованим на найширші кола споживачів, однак культивована в країнах соціалізму література не мала нічого спільного з масовою культурою західного зразка. Хоча б тому, що маскульт може бути примітивним за змістом, однак має бути майстерно зробленим, інакше не гарантується

касовий успіх. Спільним між соцреалістичною й масовою літературою є, по-перше, орієнтація на величезну аудиторію, по-друге, консерватизм форми та жанрова «чистота». Соцреалізм створив у літературі свою систему жанрів з жорсткою ієрархією: вершиною вважався так званий «роман-епопея», нижче розташовувалися інші прозові й поетичні жанри та їхні різновиди. Це зумовлювало іноді парадоксальні наслідки: «молоді» та «новописемні» національні літератури, щоб засвідчити свою життєспроможність та ідейно-естетичну «зрілість», поспішали створити епопею (найчастіше історико-революційного змісту) там, де матеріалу вистачило б хіба що на оповідання. Натомість у кіно значних успіхів досягли комедії, що стали радянською класикою та здобули загальнонародне визнання («Свинарка і пастух», «Веселі хлоп'ята», «Цирк», «Королева бензоколонки» та інші). Культовими стали і деякі з нечисельних телесеріалів радянського періоду («Сімнадцять миттєвостей весни», «Ад'ютант його превосходительства», «Місце зустрічі змінити не можна»); про героїв цих фільмів склалися анекдоти, найвлучніші вислови перетворилися на прислів'я, перейшли в позатекстову реальність.

До речі, і кінокомедія, і телесеріал сьогодні займають значні місця в системі жанрів масового мистецтва. Переважно масові жанри розвинулися на основі форм, що виникли давно та мали довгий шлях розвитку. Хоча масове мистецтво є породженням сучасних мас-медіа і наслідком комерціалізації культури, коріння його сягає давніших часів. Здавна існувало мистецтво для обраних і мистецтво для широких верств народу (фольклор, балаган, лубок та ін.). І між ними не завжди проводили чітку межу.

До жанрів масової літератури належить роман у найрізноманітніших його модифікаціях: пригодницький (що склався ще в античний період), історико-авантюрний, любовно-еротичний, детективний (елементи якого можна виявити в багатьох текстах попередніх епох). У науковій літературі детектив, зазвичай, називають «жанром»: «Детектив – жанр, специфічний для масової літератури і кіномистецтва» [4, с. 111]. Але більше до нього підходить визначення «метажанр», оскільки він містить кілька різновидів формального й тематичного характеру: роман (фільм), повість, оповідання, телесеріал, детективна мелодрама, «іронічний», «еротичний» детектив, такі відгалуження, як трилер, шпигунський роман (фільм).

Дуже розповсюдженим жанром масового мистецтва є мелодрама, що займала одне з провідних місць у літературі й театрі XVII–XVIII ст. Мелодраматичні за змістом і тональністю є, наприклад, добре відомі нашому читачеві романи Данієли Стіл або Сідні Шелдона. Такі риси мелодрами, як чітко виражена антитеза добротності й аморальності, протиставлення розпусти і підступності сімейним чеснотам і цнотливості, щира симпатія до позитивних героїв, часто переслідуваних і пригночених (запозичені ще від античного роману, середньовічних романів у віршах, новели Відродження та міщанської драми), знайшли широке вираження в масовій культурі, оскільки відповідали запитам аудиторії, якій імпонували і примітивний психологізм, і обов'язкове щасливе закінчення. Кінематограф пропонує масовому глядачеві числені мелодрами: «Далекі горби», «Широке Саргасове море», екранізації романів Д. Стіл, С. Шелдона. Останнім часом телебачення пропонує цілу низку російських фільмів мелодраматичного характеру: «Рівняння з багатьма невідомими», «Ти в мене одна», «Інопланетянка» («фантастична мелодрама»), «Зірочка моя ненаглядна», «Моя мати – наречена» та ін. Мелодраматизм притаманний і багатьом телесеріалам, створеним у різних країнах за останні кілька десятиліть: від «Багаті теж плачуть», «Санта-Барбара» до «Обручки», «Кармеліти», «Одного разу буде кохання». Риси мелодраматизму зустрічаємо й у детективних романах (наприклад, у Т. Устинової), історико-пригодницьких романах і фільмах.

Твори масового мистецтва повинні бути конкурентоспроможними на ринку сучасної художньої продукції. Класика світової літератури та мистецтва не втрачає своїх адресатів, хоча іноді поступається місцем «легким» жанрам. Причини її життєздатності – найрізноманітніші: чисельні екранізації та інсценізації, які можуть дещо спростувати зміст літературного (фольклорного) першоджерела, але й пробуджують до нього

інтерес, спонукають до знайомства з літературною першоосновою. Навчальні програми середніх і вищих навчальних закладів обов'язково містять класичні зразки літератури, музики, образотворчого мистецтва. Зростаюча увага до національної культури в багатьох країнах також стає причиною звернення до класичної спадщини та сучасного фундаментального мистецтва. Свої шанувальники є й у модерних та постмодерних художніх текстах, що виражають різноспрямовані пошуки нових засобів інтерпретації реальності.

Проте масова культура, породжена сучасними ЗМІ та орієнтована насамперед на комерційний успіх, не може задовольнятися увагою окремих зацікавлених споживачів. Вона повинна підтримувати постійний інтерес «середньої» (не надто вибагливої) публіки. З цією метою щедро використовуються гостросюжетність, еротичні та порнографічні елементи, грубуватий гумор, епізоди з життя «вищого світу», привабливі герої, карколомні трюки каскадерів. І якщо певний «проект» здобув широку популярність, то з'являються нові версії або продовження вдалого сюжету. Ця практика має досить давню історію. Коли Артур Конан Дойль «вбиває» свого Шерлока Холмса руками зловісного Моріарті («Остання справа Холмса», 1893 р.), спалахнув серйозний скандал. Обурені читачі з чорними пов'язками на руках і з транспарантами «Конан Дойль – вбивця!» посунули вулицями Лондона, вимагаючи продовження історії свого улюбленого героя. Автор довгий час залишався невблаганним, але на початку ХХ ст. «реанімував» Холмса, продовживши цикл низкою оповідань, які пізніше утворили збірку «Повернення Шерлока Холмса». Сучасне масове мистецтво дає чимало подібних прикладів. Після появи бойовика «Міцний горішок» з незрівнянним полісменом-мачо Брюсом Уїллісом невдовзі виходить на екран «Міцний горішок-2» (знову така собі «різдвяна історія» з терористами, вибухами, бійками, трупами та хепі-ендом); пізніше глядачам пропонують ще одну, значно слабшу версію «Міцного горішка», що завершує серію. Те саме відбулося і з серією фантастичних фільмів «Чужий». Перший з них вразив публіку і моторошними епізодами зустрічі героїв з жахливим монстром, і технічним обладнанням міжпланетного корабля, і грою Сігурні Уївер. Наступні стрічки про таємничих «Чужих» були дедалі слабшими, і експлуатацію теми припинили. Те саме відбувається і з телесеріалами – славнозвісними «Ментами», «Бандитським Петербургом», «Комісаром Рексом» та іншими – фантазія творців поступово вичерпується, замінюються виконавці головних ролей, до яких глядачі вже звикли, втрачається напруженість сюжетів. Подібні історії відбуваються і з детективними романами, об'єднаними постаттю головної дієвої особи: Насті Каменської (О. Мариніна), Даші Васильєвої (Д. Донцова) та ін. Іноді причиною цього є відмова автора від типової детективної структури: «злочин, розслідування, розкриття» (з центральними персонажами: жертва, злочинець, детектив). Звичайно, талановиті детективники можуть детально прописувати тло подій: стереотипи культури й атрибути, повсякденне життя і суспільні відносини, закони та звичаї кримінального світу. Проте надмірне заглиблення в психологію персонажів, філософські роздуми, вкладені до вуст героїв, втрата динамізму дії (тобто вихід за межі жанрової специфіки детектива) стає причиною втрати інтересу сегмента читачів, націлених на «легке» читиво, орієнтованих на звичні ознаки обраного ними жанру.

«Термін “жанр”, що спочатку відсилав до різноманітних стилів літературного дискурсу (сонетів, трагедій, романів тощо), пізніше було поширено і сюди почали зараховувати всі типи усної або письмової комунікації... Різноманітні жанри характеризуються особливою структурою, граматичними формами або особливими зворотами, або формулами, що відображають комунікативну мету відповідного жанру» [1, с. 73–74]. Таке визначення жанру дає «Словарь семиотики». Жорсткі структурні умови тексту – одна з основних рис масової мистецької традиції, якій властиві також усталені мовні закони, конвенційність. «Характерна ознака масової культури, – пише І. Юдкін, – її наскрізна умовність, підкорення поведінки конвенціям» [6, с. 80]. Конвенційність виявляється і в чіткості та визначеності сюжету, і в поведінці персонажів, що поділяються

на втілення чеснот і «чорні» характери та мають поводитися відповідно до свого статусу й очікувань аудиторії. Конвенційною є і поведінка творців масового мистецтва: письменників (які мають влаштовувати презентації, виступати в ток-шоу, рекламуючи свою продукцію (у багатьох романах Д. Донцової іронічно обігруються ці ситуації), «зірок» кіно, відомих поп-виконавців.

Оскільки виробництво «маскультивських» творів поставлено на потік, то жанрова невизначеність тут небажана. Особливо це важливо для комерційного кінематографа, який найчастіше відмовляється від експериментів (якщо вони не є чисто технологічними). Адже продюсери та режисери не можуть ризикувати тим, що глядачі розчаруються у своїх сподіваннях. Масове мистецтво орієнтоване на примітивну прагматику, на індивідуумів переважно «споживацького» типу (хоча, звичайно, і витончений, інтелектуальний глядач або читач з метою розваги й релаксації можуть залюбки споживати цю продукцію).

Існує ще одна причина чіткого жанрового розмежування масової літератури та мистецтва. У ХХ ст. вони замінили собою традиційний фольклор, насамперед казку. Структурно фольклор побудований досить чітко. В. Пропп у 1920-х роках писав, що у фантастичній казці присутня одна й та сама структурна схема, яку можна формалізувати та представити в логічних символах. Він передбачив продуктивність запровадженого ним структурно-типологічного методу щодо інших жанрових різновидів казкового епосу, а також щодо літератури оповідального характеру. Проте вважав, що точні методи аналізу художніх творів «можливі і плідні там, де є повторюваність у великих масштабах» [3, с. 151]. Оскільки масова культура розрахована на той самий тип сприйняття, що й фольклор, вона може піддаватися формалізації. Тексти її побудовано за принципами казки, мотиви та сюжети, як правило, прив'язані до конкретних жанрів і постійно варіюються. Наприклад, у детективах часто зустрічається мотив пастки, у яку потрапляє злочинець («Пастка» П. Квентіна, «Лінда» Дж. Макдональда, «Шлюбний контракт Кентавра» Д. Донцової та інше), злочину, скоєного в замкненій ізсередини кімнаті (деякі романи Дж. Алекса), іноді злочинець є слабкою, начебто не здатною на вбивство людиною («Повернення на острови» П. Квентіна). У телесеріалах обігруються мотиви загублених і віднайдених дітей, тяжкої хвороби та чудесного зцілення, таємниці походження героя, уявної смерті («Багаті теж плачуть», «Санта-Барбара», «Чорний ворон», «Одного разу буде кохання», «День народження Буржуя» та інші).

Жанр масового мистецтва повинен бути впізнаний одразу, від перших рядків та кадрів, щоб споживач не був розчарований або збитий з пантелику. Фільм (роман) жахів залякує, лоскоче нерви; сюжет трилера має бути захоплюючим і моторошним, а герой відчайдушно прагне вирватися з небезпечної ситуації, долає зловісного ворога; детектив побудовано на таємниці злочину, яку герой-слідчий розкриває. Фільм-катастрофа змушує глядача усвідомити нікчемність своїх «дрібних» негараздів і бід порівняно зі стихійними катаклізмами (повінь, землетрус, виверження вулкану, цунамі, страшна буря), пожежами, техногенними катастрофами, причому ініціативний і безстрашний герой обов'язково рятує інших, ризикуючи власним життям.

Телесеріал, існуючий у багатьох жанрових різновидах, також пов'язаний з установкою масової культури на повторюваність: телереальність, що «вмирає» із завершенням серії, «відроджується» наступного дня, а мотиви «кочують» з одного твору в інший.

Жанрова «чистота» та нормативність витримуються переважно в стандартних, ремісницьких (хоча й нерідко майстерно зроблених) творах. Але існує значна кількість фільмів, романів, серіалів, що перебувають на «межі» масової та фундаментальної («високої») культури. Іноді вони перебирають на себе функції, не властиві типово масовій продукції. Є. Кононенко («Зрада») піднімає проблеми віднайдення етичних засад людського існування, ціннісних орієнтирів особистості. О. Мариніна, М. Леонов, П. Дашкова, Т. Устинова у своїх романах сатирично зображують світ політики, журналістики, напівкримінального бізнесу, розкривають злочинні дії, корупцію

в системі судочинства, міліції, спецслужб. Серед «нестандартної» масової продукції зустрічаються поліжанрові утворення: у більшості книжок Т. Устинової поєднуються детектив, трилер, любовний роман. Дж. Грішем створив оригінальний жанровий різновид «юридичний трилер», у якому героям протистоїть зловісна, невідома сила, проте вони викривають могутніх ворогів і руйнують їхні злочинні плани («Фірма», «Справа про пеліканів», «Клієнт»). Твори Б. Акуніна поєднують у собі ознаки і масового мистецтва, і постмодерних текстів (цитатність, ретро-стиль, обігрування класичних сюжетів – серія романів про Фандоріна, Пелагею, «Ф. М.»), письменник навіть запропонував оригінальний жанр «роман-фільм» (серія невеликих за обсягом романів під спільною назвою «Смерть на брудершафт» про маловідомі події Першої світової війни).

Таким чином, масова культура (у типових своїх виявах) прагне зберігати «чистоту» жанрів. Але вона не є абсолютно замкненою системою та здатна взаємодіяти з іншими шарами художньої культури, внаслідок чого жанрова стабільність і визначеність ослаблюються, натомість формуються нові оригінальні жанрові структури.

1. Бронуэн М., Фелицитас Р. Словарь семиотики. – М., 2009.
2. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. – К., 2000.
3. Пропп В. Я. Трансформация волшебных сказок // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – М., 1976.
4. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., 2001.
5. Ткаченко А. Мистецтво слова. – К., 1998.
6. Юджин-Рипун И. Н. Культура романтики. – К., 2001.

**Леся Кульчинська**  
(Київ)

## ЕКСПЛУАТАЦІЙНИЙ ФІЛЬМ ЯК ЕКСПЛУАТАЦІЯ КІТЧУ

*До проблеми кітчу в кінематографі існують два основні підходи – аналіз способів репрезентації кітчу в кіно та аналіз кінематографічного кітчу як такого. Мета дослідження – аналіз у цьому контексті особливого, на наш погляд, випадку «експлуатаційного фільму» як специфічного способу комерційної експлуатації масових соціальних (у тому числі расових, гендерних чи класових), естетичних та власне кінематографічних, зокрема жанрових, кліше, а також соціокультурних наслідків такої кінематографічної практики.*

*Ключові слова: експлуатаційний фільм, жанр, кітч, кліше.*

*There are two main research approaches to the problem of kitsch in the cinema – analysis of the modes of representation of kitsch in the cinema, and analysis of the cinematic kitsch as such. The point of the paper is to analyze in this context particular case of “exploitation film” as a specific way of commercial exploitation of the mass social (including racial, gender or class), esthetic, and cinematographic, particularly, generic, clichés, and socio-cultural consequences of such cinematographic practice.*

*Keywords: exploitation film, genre, kitsch, cliché.*

Поняття «кітч» є досить нечітким (тобто, навряд чи взагалі можна вести мову про певне фіксоване значення цього терміна, ми радше маємо справу з досить різноманітними способами його вживання), тому варто з'ясувати те його концептуальне наповнення, до якого ми будемо апелювати в контексті цієї статті.

Отже, відштовхуючись від характеристики кітчу, запропонованої Жаном Бодріярром (за його словами, «кіч є аналогом кліше»<sup>1</sup>, або «кіч визначається як ... копія, ... сте-

реотип»<sup>2</sup>), ми розуміємо під цим терміном такий різновид культурної продукції, що ґрунтується на використанні кліше та стереотипів. Для підтримки такого тлумачення можна навести також висловлювання Климента Гріндберга з його роботи «Кіч та авангард», згідно з яким «кіч є механістичним та діє за формулами»<sup>3</sup>.

Імовірно, таке трактування кітч може видатися дещо обмеженим (справді, запозичуючи в К. Гріндберга його спостереження щодо формальності кітч, ми водночас залишаємо за дужками його подальший розлогий аналіз цього явища, побудований на протиставленні кітч «справжньому мистецтву»). Проте варто наголосити, що таке обмеження дозволить досягнути нам максимальної прозорості викладу та, зокрема, уникнути небажаних у контексті наукової доповіді оцінювальних конотацій цього терміна та апеляції до таких обскурантистських категорій, як *справжність / несправжність* чи *естетична цінність*.

Водночас окресленого нами смислового поля поняття «кітч» цілком достатньо для продуктивного аналізу кінематографічної, зокрема кіножанрової, проблематики.

Власне, до проблеми кітч в кінематографі існують два основні підходи – аналіз способів репрезентації (зокрема, критичної чи іронічної) кітч в кіно та аналіз (зокрема, критичний) кінематографічного кітч як такого.

Повторюваність елементів, як відомо, є ключовою особливістю жанрового кінематографа. Так, одним з найпоширеніших та часто відтворюваних різними критиками є визначення жанрових фільмів як таких, «що, через повторення та варіації, розповідають знайомі історії із знайомими персонажами в знайомих ситуаціях»<sup>4</sup>. Тобто, як бачимо, стереотипність і клішованість, тиражованість певних «знайомих» форм є значною мірою основою жанрового кінематографа. Власне, у зв'язку із цим К. Грінберг у цитованому есе зараховує до категорії кітч всю без винятку кінематографічну продукцію Голлівуда. У цьому сенсі жанровий голлівудський кінематограф становить, очевидно, привілейований матеріал для аналізу кінематографічного кітч.

Об'єктом цього дослідження є категорія кінематографічної продукції, яку прийнято в кінознавстві називати «експлуатаційний фільм». На наш погляд, ця категорія фільмів у контексті проблеми кітч становить собою особливий випадок – є кінематографічною експлуатацією кітч. Проте для пояснення цієї тези необхідно окреслити передусім саме явище.

Отже, термін «exploitation film» уперше було вжито в 1946 році в журналі «Variety» щодо фільмів, «з поточною контроверсійною тематикою, яка може бути максимально ефективно використана в рекламі для отримання прибутків»<sup>5</sup>. У цій самій статті подібні фільми називають ще «таблоїдним кінематографом», оскільки їх виробники оперують тими самими комерційними стратегіями, що й таблоїдна (жовта) преса: звертаються до так званих «гарячих» тем і соціальних ситуацій, які посідають на даний момент чільне місце в масовій свідомості.

Сучасна американська кіноенциклопедія подає таке визначення «exploitation films»: «фільми, зроблені з приверненням мінімальної або й жодної уваги до якості чи мистецької вартості, але з розрахунком на швидкий прибуток, зазвичай за допомогою жорстких продажів та промоушн-технологій, з наголосом на сенсаційному аспекті продукту»<sup>6</sup>.

Обидва визначення чітко формулюють основну характеристику цього виду кінопродукції – орієнтація на максимальний прибуток з мінімальними витратами за рахунок насамперед рекламної кампанії. Реклама, як відомо, у кінобізнесі відіграє особливу роль у зв'язку з тим, що, купуючи квиток у кіно, глядач ніколи точно не знає, за що саме він заплатив гроші, і чи ця вирата виявиться виправданою. Відповідно, те, за що він платить – це передусім очікування, викликані рекламною обіцянкою. Отже, стратегія експлуатаційного фільму в цьому сенсі полягає в тому, щоб запропонувати глядачу максимально привабливу обіцянку, яка водночас може бути, принаймні частково, задоволена без особливих витрат. Очевидно, що масовий глядач очікує від кінематографа, як від будь-якої розваги, передусім задоволення. Відповідно саме до очікуваної насолоди апелює і реклама експлуатаційного фільму. Специфіка такої обіцяної

насолоди і визначає специфіку експлуатаційного кіно як кінематографічного явища. Адже у зв'язку з відсутністю доступних великим студіям бюджетів, виробники експлуатаційного кіно не можуть запропонувати своїм глядачам характерних для високобюджетних фільмів принад. Отже, вони повинні запропонувати щось інше. Тут фактично й закладено етимологію терміна: експлуатаційне кіно, на відміну від звичайного масового кінематографа, не інвестує у виробництво технологій глядацького задоволення, але радше експлуатує ті теми/сюжети, які, на думку глядача, уже ним (задоволенням) пронизані.

Хоч термін і виник тільки в 1946 році, фільми, які використовували описану у «Variety» комерційну стратегію, існували від самого початку кінематографа. Саме до категорії експлуатаційного кіно належить фільм «Торгівля людьми», який історики кіно нерідко називають першим повнометражним (його тривалість 74 хвилини) ігровим фільмом. На прикладі цього фільму можна досить виразно окреслити специфіку подібної кінопродукції. Для цього достатньо самої назви (її повна версія, яку можна побачити на рекламній афіші цього фільму, – «Торгівля людьми, або поки Нью-Йорк спить»; важлива також «жанрова характеристика» – «потужна фото-драма сучасності»). Адже саме в назві і криється основний комерційний потенціал – звернення до «сучасної контроверсійною теми», обіцянка екскурсу до «темних сторін» соціальної дійсності, але водночас і цілком поважна апеляція до «соціальної актуальності».

За свідченнями дослідника експлуатаційного кіно Д. Кера біле рабство було центральною темою протягом 30–40-х років ХХ ст. До фільмів, присвячених цій темі, належать такі, як «Раби в неволі» (1937), на його афіші обіцяють «нецензуровані секрети зловісних порочних скандалів Нації», разом із зображенням «дівчат, що потрапили в пастку життя в соромі»; «Спекуляція душами» (1936), з рекламним салоганом «вибух правди перед вашими очима» про «дівчат, ув'язнених хижим пороком»; «Дівчата з Центральної вулиці» (1936), що обіцяє «приголомшливий вирок безчесній тюремній комісії з умовно-передчасного звільнення».

Як бачимо, усі ці назви, разом з їхнім рекламним супроводом з пафосом апелюють до соціальних і національних почуттів аудиторії, обіцяючи викривальну критику замовчуваних, але «пекучих» проблем сучасного суспільства, забезпечуючи у такий спосіб своїм глядачам впевненість у тому, що перегляд подібних фільмів є гідним та корисним заняттям.

У такій апеляції до соціальної актуальності та наявності декларованого (на рекламних афішах) критичного пафосу і полягає, власне, основна специфіка експлуатаційного фільму раннього періоду. Але ключовий момент тут у тому, яку саме критику пропонують (обіцяють) глядачам ці фільми, точніше, що саме своїм об'єктом критики вони обирають.

Оскільки, як уже було зазначено, основа комерційної стратегії експлуатаційного фільму – це рекламна кампанія (включно з назвою, рекламною афішею та відповідним салоганом, де саме і міститься вичерпна характеристика висвітлюваної у фільмі «проблеми»), для того, щоб зрозуміти сюжетну / тематичну панораму цієї категорії фільмів, достатньо просто поглянути на їх афіші.

Так, скажімо, протягом 30–50-х років ХХ ст. поряд з темою «білого рабства», серед «найбільш гострих проблем», що опинилися в центрі уваги експлуатаційного кіно та відповідно його аудиторії – вживання марихуани, венеричні захворювання, проституція, аборти, «винні батьки», «проблемні підлітки», багата та розпусна молодь, злочинні угруповання (переважно жіночі), життя моделей. Починаючи з 50-х років, і далі впродовж 1960–1970-х років дедалі популярнішим «об'єктом критики» ставали представники різноманітних субкультур та меншин, зокрема «бітники», хіпі, нудисти, байкери, негри, транссексуали, божевільні, навіть жінки (які в подібних фільмах постають, зазвичай, у якихось «крайніх виявах» – або як ув'язнені жіночих в'язниць, або як члени злочинних жіночих угруповань, або просто як «небезпечні істоти»), сюди також можна зарахувати фільми про чужинців, зокрема ідеологічних (нацистів чи сталіністів), так

реотип»<sup>2</sup>), ми розуміємо під цим терміном такий різновид культурної продукції, що ґрунтується на використанні кліше та стереотипів. Для підтримки такого тлумачення можна навести також висловлювання Клімента Гріндберга з його роботи «Кіч та авангард», згідно з яким «кіч є механістичним та діє за формулами»<sup>3</sup>.

Імовірно, таке трактування кітч може видатися дещо обмеженим (справді, запозичуючи в К. Гріндберга його спостереження щодо формальності кітч, ми водночас залишаємо за дужками його подальший розлогіий аналіз цього явища, побудований на протиставленні кітч «справжньому мистецтву»). Проте варто наголосити, що таке обмеження дозволить досягнути нам максимальної прозорості викладу та, зокрема, уникнути небажаних у контексті наукової доповіді оцінювальних конотацій цього терміна та апеляції до таких обскурантистських категорій, як *справжність / несправжність* чи *естетична цінність*.

Водночас окресленого нами смислового поля поняття «кітч» цілком достатньо для продуктивного аналізу кінематографічної, зокрема кіножанрової, проблематики.

Власне, до проблеми кітч в кінематографі існують два основні підходи – аналіз способів репрезентації (зокрема, критичної чи іронічної) кітч в кіно та аналіз (зокрема, критичний) кінематографічного кітч як такого.

Повторюваність елементів, як відомо, є ключовою особливістю жанрового кінематографа. Так, одним з найпоширеніших та часто відтворюваних різними критиками є визначення жанрових фільмів як таких, «що, через повторення та варіації, розповідають знайомі історії із знайомими персонажами в знайомих ситуаціях»<sup>4</sup>. Тобто, як бачимо, стереотипність і клішованість, тиражованість певних «знайомих» форм є значною мірою основою жанрового кінематографа. Власне, у зв'язку із цим К. Грінберг у цитованому есе зараховує до категорії кітч всю без винятку кінематографічну продукцію Голлівуда. У цьому сенсі жанровий голлівудський кінематограф становить, очевидно, привілейований матеріал для аналізу кінематографічного кітч.

Об'єктом цього дослідження є категорія кінематографічної продукції, яку прийнято в кінознавстві називати «експлуатаційний фільм». На наш погляд, ця категорія фільмів у контексті проблеми кітч становить собою особливий випадок – є кінематографічною експлуатацією кітч. Проте для пояснення цієї тези необхідно окреслити передусім саме явище.

Отже, термін «exploitation film» уперше було вжито в 1946 році в журналі «Variety» щодо фільмів, «з поточною контroversійною тематикою, яка може бути максимально ефективно використана в рекламі для отримання прибутків»<sup>5</sup>. У цій самій статті подібні фільми називають ще «таблоїдним кінематографом», оскільки їх виробники оперують тими самими комерційними стратегіями, що й таблоїдна (жовта) преса: звертаються до так званих «гарячих» тем і соціальних ситуацій, які посідають на даний момент чільне місце в масовій свідомості.

Сучасна американська кіноенциклопедія подає таке визначення «exploitation films»: «фільми, зроблені з приверненням мінімальної або й жодної уваги до якості чи мистецької вартості, але з розрахунком на швидкий прибуток, зазвичай за допомогою жорстких продажів та промоушн-технологій, з наголосом на сенсаційному аспекті продукту»<sup>6</sup>.

Обидва визначення чітко формулюють основну характеристику цього виду кінопродукції – орієнтація на максимальний прибуток з мінімальними витратами за рахунок насамперед рекламної кампанії. Реклама, як відомо, у кінобізнесі відіграє особливу роль у зв'язку з тим, що, купуючи квиток у кіно, глядач ніколи точно не знає, за що саме він заплатив гроші, і чи ця вирата виявиться виправданою. Відповідно, те, за що він платить – це передусім очікування, викликані рекламною обіцянкою. Отже, стратегія експлуатаційного фільму в цьому сенсі полягає в тому, щоб запропонувати глядачу максимально привабливу обіцянку, яка водночас може бути, принаймні частково, задоволена без особливих витрат. Очевидно, що масовий глядач очікує від кінематографа, як від будь-якої розваги, передусім задоволення. Відповідно саме до очікуваної насолоди апелює і реклама експлуатаційного фільму. Специфіка такої обіцяної

насолони і визначає специфіку експлуатаційного кіно як кінематографічного явища. Адже у зв'язку з відсутністю доступних великим студіям бюджетів, виробники експлуатаційного кіно не можуть запропонувати своїм глядачам характерних для високобюджетних фільмів принад. Отже, вони повинні запропонувати щось інше. Тут фактично й закладено етимологію терміна: експлуатаційне кіно, на відміну від звичайного масового кінематографа, не інвестує у виробництво технологій глядацького задоволення, але радше експлуатує ті теми/сюжети, які, на думку глядача, уже ним (задоволенням) пронизані.

Хоч термін і виник тільки в 1946 році, фільми, які використовували описану у «Variety» комерційну стратегію, існували від самого початку кінематографа. Саме до категорії експлуатаційного кіно належить фільм «Торгівля людьми», який історики кіно нерідко називають першим повнометражним (його тривалість 74 хвилини) ігровим фільмом. На прикладі цього фільму можна досить виразно окреслити специфіку подібної кінопродукції. Для цього достатньо самої назви (її повна версія, яку можна побачити на рекламній афіші цього фільму, – «Торгівля людьми, або поки Нью-Йорк спить»; важлива також «жанрова характеристика» – «потужна фото-драма сучасності»). Адже саме в назві і криється основний комерційний потенціал – звернення до «сучасної контроверсійною теми», обіцянка екскурсу до «темних сторін» соціальної дійсності, але водночас і цілком поважна апеляція до «соціальної актуальності».

За свідченнями дослідника експлуатаційного кіно Д. Кера біле рабство було центральною темою протягом 30–40-х років ХХ ст. До фільмів, присвячених цій темі, належать такі, як «Раби в неволі» (1937), на його афіші обіцяють «нецензуровані секрети зловісних порочних скандалів Нації», разом із зображенням «дівчат, що потрапили в пастку життя в соромі»; «Спекуляція душами» (1936), з рекламним салоганом «вибух правди перед вашими очима» про «дівчат, ув'язнених хижим пороком»; «Дівчата з Центральної вулиці» (1936), що обіцяє «приголомшливий вирок безчесній тюремній комісії з умовно-передчасного звільнення».

Як бачимо, усі ці назви, разом з їхнім рекламним супроводом з пафосом апелюють до соціальних і національних почуттів аудиторії, обіцяючи викривальну критику замовчуваних, але «пекучих» проблем сучасного суспільства, забезпечуючи у такий спосіб своїм глядачам впевненість у тому, що перегляд подібних фільмів є гідним та корисним заняттям.

У такій апеляції до соціальної актуальності та наявності декларованого (на рекламних афішах) критичного пафосу і полягає, власне, основна специфіка експлуатаційного фільму раннього періоду. Але ключовий момент тут у тому, яку саме критику пропонують (обіцяють) глядачам ці фільми, точніше, що саме своїм об'єктом критики вони обирають.

Оскільки, як уже було зазначено, основа комерційної стратегії експлуатаційного фільму – це рекламна кампанія (включно з назвою, рекламною афішею та відповідним салоганом, де саме і міститься вичерпна характеристика висвітлюваної у фільмі «проблеми»), для того, щоб зрозуміти сюжетну/тематичну панораму цієї категорії фільмів, достатньо просто поглянути на їх афіші.

Так, скажімо, протягом 30–50-х років ХХ ст. поряд з темою «білого рабства», серед «найбільш гострих проблем», що опинилися в центрі уваги експлуатаційного кіно та відповідно його аудиторії – вживання марихуани, венеричні захворювання, проституція, аборти, «винні батьки», «проблемні підлітки», багата та розпусна молодь, злочинні угруповання (переважно жіночі), життя моделей. Починаючи з 50-х років, і далі впродовж 1960–1970-х років дедалі популярнішим «об'єктом критики» ставали представники різноманітних субкультур та меншин, зокрема «бітники», хіпі, нудисти, байкери, негри, транссексуали, божевільні, навіть жінки (які в подібних фільмах постають, зазвичай, у якихось «крайніх виявах» – або як ув'язнені жіночих в'язниць, або як члени злочинних жіночих угруповань, або просто як «небезпечні істоти»), сюди також можна зарахувати фільми про чужинців, зокрема ідеологічних (нацистів чи сталіністів), так

само, як і фільми про модні молодіжні розваги, на кшталт автомобільних перегонів чи вживання психотропних наркотиків.

Тобто дискурсивною основою переважної більшості експлуатаційних фільмів є передусім фігура відмінності. На це, зокрема, вказує і автор розгорнутого дослідження, присвяченого цій категорії кінопродукції, Ерік Шефер. На його думку, «якщо переважна більшість голлівудських стрічок була про американський ідеал гомогенності та всі ті речі, які об'єднують американську націю географічно, соціально та політично, то експлуатаційні фільми були про відмінність»<sup>7</sup>.

Причому варто наголосити, що в більшості випадків ідеться саме про відмінність між глядачем (принаймні тим глядачем, який передбачається фільмом чи до якого апелює рекламна кампанія) та, умовно кажучи, «іншим», буквально, кимось іншим, кимось, з ким глядач не ототожнюється, кому він себе протиставляє (характерно, що в рекламних слоганах дуже часто фігурує слово «вони»). Так, скажімо, серія фільмів, присвячених молоді, експлуатує так званий «розрив поколінь», ситуацію нерозуміння, відчуження між батьками і дітьми. Подібні фільми відповідно обіцяють відкрити батьками «шоковую правду» про спосіб життя покоління «сучасної молоді».

Так само фільми про марихуану чи кокаїн, популярні в 30-х роках ХХ ст., очевидно, призначені для аудиторії особисто з цими наркотиками не знайомої, оскільки апелюють знову ж таки до можливості «дізнатися» дещо «шокує» про тих, хто ці наркотики вживає.

І тут ми, власне, підходимо до нашої центральної тези щодо експлуатації кітчу. Адже, як це яскраво видно з рекламних афіш до відповідних фільмів, усі ці образи «іншого» є наскрізно кітчевими – стереотипними, клішованими.

У цьому контексті доречно звернутися до деяких розмірковувань К. Гріндберга. Згідно з його текстом «Авангард і кіч», особливістю кітчєвого мистецтва є відсутність в ньому новизни. На відміну від авангарду, кітч пропонує споживачу образи «готові до вживання», уже знайомі («кіч бере свою кров з резервуару накопиченого досвіду»<sup>8</sup>); сприйняття такого мистецтва не потребує додаткових зусиль, оскільки воно оперує розтиражованими, «масовими» когнітивними схемами.

Саме це ми і спостерігаємо у випадку експлуатаційного кіно. Проте стосовно останнього, можливо, важливішим є те, що подібні стереотипні образи є не просто основним матеріалом безпосередньо фільмів, але й ключовою рекламною приманкою (адже, як уже зазначалося, реклама є чи не основним компонентом експлуатаційного фільму). Ідеться, отже, про те, що комерційна стратегія експлуатаційного кіно передусім полягає саме в апеляції до суспільних і культурних стереотипів. Інакше кажучи, декларуючи на рівні рекламного слогана обіцянку «шокує» (подібні написи на рекламах експлуатаційних фільмів є найпоширенішими), на рівні назви, зображення та пояснювальних супровідних написів, реклама таких фільмів насправді обіцяє не що інше як підтвердження «вже відомого» – панівних у суспільній думці кліше щодо заявленої теми. Виявляється, що «шок» і стереотип у цій ситуації співпадають; кліше насправді володіє неабияким «шоковим» потенціалом.

Щоправда, слід уточнити значення слова «шок». Як уже зазначалося, основа реклами експлуатаційного кіно (як і будь-якої масової розваги) – це передусім обіцянка задоволення. Саме цю властивість рекламованого фільму, очевидно, і покликано анонсувати відповідне рекламне слово, підтвердженням чому є промовисті звабливі зображення, які переважно і супроводжуються обіцянками «шокує» (викриттів). Так, скажімо, обіцянка приголомшливої сміливої правди про наркотики часто супроводжується написами на кшталт «заборонені насолоди», а такі написи, як «невинна молодь – жертва наркотику» або «дорога до сорому» супроводжуються у свою чергу зображеннями напівгоголених дівчат і різноманітних «розпусних» розваг (що є «жахливим» наслідком його вживання).

Оскільки ключовою фігурою експлуатаційного кіно є «інший» («відмінний»), представник якоїсь відділеної від життєвого досвіду глядача «підозрілої» спільноти, мен-

шини чи просто іншого (відмінного від санкціонованого офіційною мораллю) способу життя, кліше чи стереотип є зазвичай єдиною доступною глядачу формою знання про нього. Точніше знання в цій ситуації радше підмінюється чутками, тобто домислами – проєкціями і фантазіями, які і складають зрештою тканину «стереотипів суспільної думки». У цьому контексті згадані експлуатаційні фільми, як і відповідні афіші, виразно демонструють, що сталою складовою більшої суспільних стереотипів, пов'язаних з фігурою «іншого» є саме підозри його в певних «заборонених насолодах». (Промовистим прикладом тут може бути серія фільмів, присвячених бітникам, що виникли як блискавична реакція на суспільну необізнаність, і водночас публічне несхвалення цієї нової та загрозової (з погляду так званих «моральних норм») субкультури. Власне, той набір стереотипів, що поширився в суспільстві на ґрунті такої войовничої необізнаності, ці фільми саме й експлуатують, пропонуючи глядачам підтвердження їхніх здогадів щодо представників цього «аморального молодіжного руху»).

Описану ситуацію якнайкраще характеризує психоаналітичний концепт, запропонований Жаком Лаканом («суб'єкт, що гадано насолоджується»), фігура, що за словами сучасного інтерпретатора Ж. Лакана, Славоя Жижека є ключовою в ідеологічному механізмі расизму та нетерпимості. Суть її полягає в тому, що іншому приписується певна «незаслужена, необмежена, жадлива насолода», яка насправді і є основним джерелом нашого роздратування, чи навіть ненависті до іншого (у випадку расизму), або ж причиною занепокоєння і так званої «моральної опіки» щодо іншого, метою якої є захистити його від цієї насолоди (прикладом чого є одержимість спасінням, скажімо, жінки чи дитини від «морального падіння»). Робота ідеології тут полягає в тому, що подібне роздратування, викликане «гаданою насолодою», оформлюється зазвичай у термінах «добра», «цінностей», «моралі» та відповідно загрози для них. Очевидно, що будь-яка нетерпимість, у тому числі і расова ненависть риторично обґрунтовується в цілком раціональних, «ціннісних» категоріях.

У випадку експлуатаційного кіно, основною приманкою і є обіцянка демонстрації подібних насолод, якими «гадано» володіє, анонсований у рекламі «інший».

Саме «шокуюче викриття» цієї насолоди, про яку глядач насправді давно «вже знав», і обіцяють йому образи рекламних плакатів. Таким чином, експлуатаційний фільм фактично експлуатує фантазійне підґрунтя соціальних кліше та стереотипів, пов'язаних з фігурами інакшості. Але, що важливо, звертаючи увагу глядача саме на це, не артикульоване на рівні офіційної риторики, фантазійне ядро його моральних суджень, він його тим самим виявляє. Апелюючи на рівні рекламної риторики до соціально легітимованого почуття морального обурення чи «занепокоєння», та водночас зваблюючи глядача обіцянкою доступу до «забороненої насолоди», яка насправді і є причиною такого «занепокоєння» (а не деклароване «моральне падіння» чи «загроза сучасності»), експлуатаційний фільм тим самим робить видимим сам механізм соціальної нетерпимості. Саме в цьому і полягає його важлива просвітницька функція, усупереч (чи радше завдяки) суцільній клішованості (що, зазвичай, вважається ознакою «вторинності»).

<sup>1</sup> Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М. : Культурная революция; Республика, 2006. – С. 144.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Гринберг К. Авангард и кич [Електронний ресурс] // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – Режим доступу : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch>.

<sup>4</sup> Grant Barry Keith. Film Genre. From Iconography to Ideology. – London : Wallflower, 2007. – P. 1.

<sup>5</sup> Clark Randall. At a theater or drive-in near you: the history, culture and politics of the American exploitation film. – New York : Garland Pub., 1995. – P. 8.

<sup>6</sup> Katz Ephraim. The Film Encyclopedia. – New York : Harper Collins Publishers, 2005.

<sup>7</sup> Schaefer Eric. «Bold! Daring! Shoking! True!». A History of Exploitation Films, 1919–1959. – Durham, NC : Duke Univ. Press, 2001. – P. 13

<sup>8</sup> Гринберг К. Авангард и кич.

Ольга Суліменко  
(Київ)

## «КОРОЛІ КІТЧУ» В ІСТОРІЇ КІНОКОСТЮМА ТА КІНЕМАТОГРАФ У БІОГРАФІЯХ КУТЮР'Є: ЦИРКУЛЯЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У МЕЖАХ ЕКРАННОЇ ТА ПОЗАЕКРАННОЇ РЕАЛЬНОСТЕЙ

*Статтю присвячено проблемі творення екранних образів та участі в цьому процесі художників кіно в період відчуження від усталених амплу та переосмислення традицій кіно-костюма. У відповідь на зміни в соціальній реальності відбувається трансформація архетипових образів кіноміфології. Саме в цей час до процесу кіновиробництва залучаються художники-модельєри, які успішно працюють в стилі кітч. Створенні ними вбрання для героїв фільмів стають визначними в історії кінокостюма. У статті встановлено зв'язок між виникненням явища, появою терміна «кітч» та його втіленням в елементах екранного образу, зокрема складових кінокостюма. Проілюстровано прикладами фільмів, у яких художники по костюмам зіграли ключову роль у створенні нових екранних образів (П. Рабан «Барбарелла», Ж.-П. Гот'є «П'ятий елемент», Ж.-Ш. Кастельбжак «Прет-а-порте» та ін.). Аналіз фільмів подано в контексті розгляду філософських, соціологічних та культурологічних концепцій тлумачення явища «кітч».*

**Ключові слова:** художній образ, кінокостюм, модельєри в кінематографі, кітч, «королі кітч», екранна та позаекранна реальності.

*The article is devoted to the problem of screen image creation and film designers participation in this process during period of rejection from stereotypical roles and rethinking of costume design traditions. Transformation of archetypical cinematic images became a response to changes in the social reality. At that time designers successfully working in the style of «kitsch» were involved to the process of filmmaking. Their clothing for movie characters became landmarks in the history of film costume design. The article describes relationship between the occurrence of the phenomenon, the emergence of the term «kitsch» and its embodiment in the elements of screen image, including components of film costume. Illustrated with examples of films in which the costume designer played a key role in creating a new screen image (P. Rabanne «Barbarella», J.-P. Gaultier «Fifth Element», J.-Ch. Castelbajac «Pret-a-porter», etc.). Analysis of the films is represented in the context of philosophical, sociological and cultural concepts of the interpretation of the phenomenon of «kitsch».*

**Keywords:** art image, movie costume, costume designers in cinema, kitsch, «kings of kitsch», screen and off-screen reality.

Про «королів кітч» в історії кінокостюма можна нічого не говорити. Достатньо продемонструвати кадр із фільму Пітера Грінуса «Кухар, крадій, його дружина та її коханець».

На задньому плані – картина голландського живописця «золотої доби» Франса Халса «Банкет офіцерів стрілецької роти св. Георгія» (1616), на передньому – головні герої стрічки, наші сучасники (1989). Художник по костюмах – один з так званих «королів кітч» французький модельєр Жан-Поль Гот'є. Використаний ним прийом добре відомий широкому загалу зі сторінок глянцевого журналу з фотоімітаціями робіт класиків образотворчого мистецтва. Проте відеоряд, що постає перед нашими очима у фільмі, різке від них відрізняється. Звісно, у випадку з журнальними ілюстраціями ми маємо справу з кітчем у «чистому вигляді», який повністю відповідає тлумаченню цього поняття Т. Адорно, К. Грінбергом, К. Келлером, А. Модем та іншими науковцями, які вважають його «вторинною культурою» або «симуляцією масової свідомості», а іноді й більш позитивно налаштованим щодо цього явища концепціям, наприклад, М. Кундери, О. Нердрума та Г. Броша, які сприймають його як «протидію скептицизму мистецтва», яка також «має власних геніїв». На противагу фотоімітаціям шедеврів світової

культури, наведений кадр з фільму навряд чи є прикладом ерзац-мистецтва й тому не підпадає під жодну зі згаданих вище концепцій. Отже, є над чим замислитися і про що вести мову, а саме: про феномен «королів кітч» в кінематографі та їх внесок в історію кінокостюма.

Передусім варто спробувати перекласти визначення «королі кітч» науковою мовою. Як відомо, «королями кітч» в публіцистиці прийнято називати видатних представників різних мистецьких галузей, для яких характерним і визначним є використання елементів псевдокультури у своїх творах, високохудожня імітація того, що, згідно із загально визнаними стандартами, прийнято вважати «поганим смаком» або відсутністю останнього. Маємо на увазі митців декоративно-прикладної галузі, а саме визначних модельєрів та кутюр'є, які у своїй творчій діяльності балансують на межі дозволеного та епатажу.

Умовно під кадром з фільму «Погане виховання» Педро Альмадовара, ідентифікуючи зображених на фото персонажів, можна зробити підпис: «Жан-Шарль Кастельбажак і Джон Гальяно, або Пако Рабан і Жан-Поль Готьє, або Доменіко Дольче та Стефано Габана, або Крістіан Лакруа та Юбер Живенши, або Роберто Кавалі та Вів'єн Вествуд в дитинстві – майбутні “королі кітч”, формування особистостей яких не було позбавлене впливу кінематографа. З того боку екрана на них впливають художні образи, які стають їх першими страхами та сексуальними фантазіями і надалі – ключовими образами колекцій та кінокостюмів.

З погляду психології, кітч подібний до латентного періоду, або періоду свідомого дитинства. Спеціалісти виокремлюють такі їх спільні риси, як сентиментальність, претензійність, грандіозність, нехитроумність, і наголошують на тому, що для кітч характерна прихильність до дитячих ідеалів. Усе це простежується в мистецькій діяльності згаданих вище модельєрів і відображається в їхньому внеску до створення екранних образів.

Кінокостюмам Жан-Шарля Кастельбажака притаманна дитяча сентиментальність. «Коли я був дитиною, – каже модельєр, – вів життя підлітка, а коли став підлітком – жив як дорослий. Отже зараз для мене настав час дитинства». Його улюблений кіно-твір з юних літ – анімаційний фільм «Бембі», який на думку Ж.-Ш. Кастельбажака, від перших кроків людини в пізнанні світу демонструє, що окрім захисту з боку батька та материнської ніжності, існує ще й небезпека. Один з костюмів для фільму «Прет-а-порте» (пальто, призначене для співачки Мадонни та фотомоделі Хелен Крістінсен) був створений ним із сорока іграшкових ведмедиків. Протест проти вбивства тварин задля створення одягу для людини, яка присвятила свою найкращу роботу герою мультфільму, не є штучним.

Дитячість Жана-Поля Готьє в створенні кінокостюмів має інший вияв: схильність до одягання ляльок, що відображено в його роботі над образом головної героїні фільму Люка Бессона «П'ятий елемент» – Лілу у виконанні Мілі Йовович. У неземному образі її персонажа зроблено акцент на штучності щодо земних істот, її рухи, міміка, жести інколи нагадують ляльку, яка ожила. Це підкреслюється створеними відомим модельєром костюмами, який неначе сповиває її, одягає по дитячому нашвидкуруч, у те, що потрапило на очі. Зазначене вище має певні витоки, пов'язані з кінематографом. Улюблений фільм Ж.-П. Готьє з дитинства, який надихнув його на роботу кутюр'є – «Жіноче ганчір'я» Жака Бекера (1945).

Сентиментальність Вів'єн Вествуд пов'язана з мрією маленької дівчинки про прекрасну шлюбну церемонію. Єдина її робота в кіно – весільна сукня для Кері (героїні Сари Джесіки Паркер у фільмі «Секс у великому місті»). Улюблений фільм – «Небезпечні зв'язки» (1959) Роже Вадіма.

Розглядаючи роботу кутюр'є над створенням кінокостюмів у контексті зв'язку явища кітч з періодом становлення особистості, неможливо залишити поза увагою формування сексуальної ідентичності та сприйняття жіноцтва майбутніми художниками по костюмах, а згодом його відображення у створенні екранних образів.

У процесі роботи над костюмами для фільму Вуді Алена «Енні Холл» Ж.-Ш. Кастельбажак відтворює символ фемінізму 80–90-х років ХХ ст. в особі головної героїні (актриса Дайан Китон). Образ нью-йоркської інтелектуалки з Манхеттена, яка існує в умовах руйнації надій на відродження лицарства та поступового зміщення гендерних ролей у суспільстві, підкреслено недбало розпущеним волоссям і чоловічим вбранням, ніби з батькового гардеробу.

Натомість створений Пако Рабаном образ Барбарелли в однойменному фільмі Роже Вадіма містить підкреслену жіночу сексуальність. Костюми, що склалися з конусоподібних прозорих бюстів, високих чобіт, шкіряних перетяжок, вузьких рейтузів, доповнювали фантастичний образ міжгалактичної експедиторки у виконанні Джейн Фонда, яка мандрує у пошуках любовних пригод. Її вбрання у фінальній сцені визнано найсексуальнішим кінокостюмом 60-х років ХХ ст.

Футуристичний, дещо збочений, гіпертрофований, іноді з елементами національної культури тип жіночої сексуальності демонструє Ж.-П. Готьє у своїх роботах над образами героїнь для фільму Педро Альмадовара «Кіка».

Тема соціалізації в процесі становлення особистості, її взаємодія з навколишнім світом, а конкретніше – так зване «життя вулиць», є джерелом натхнення та точкою відліку для Ж.-П. Готьє в його роботі над костюмами для фільму Жан-П'єра Жене «Місто загублених дітей». Сам модельєр зауважує, що він негативно ставиться до елітарної розкоші, своїх муз він знаходить на вулиці: консьєржка, проститутка, буржуазна дама, пуританка та ін.

Утім, варто зауважити на особливості модельєрів, які беруть участь у створенні екранних образів, що відрізняє їх від художників по костюмах. На відміну від останніх, вони працюють не лише в межах екранної реальності. Що стосується дизайнерів одягу, про яких ішлося, то у своїй професійній діяльності – створенні колекцій, які демонструються на подіумах, – вони виводять кітч з рангу імітації мистецтва на рівень мистецького стилю, що знаходить своє відображення в наукових текстах, які звертаються до розгляду проблеми виникнення феномену «кітч-арту». У рамках екранної реальності кожен з них використовує лише певний елемент, притаманний кітчу, який, зазвичай, має спільні риси з періодом формування їх особистості. Крім того, завдяки своїй діяльності поза межами кінематографа, зокрема в галузі текстильної промисловості, вони, як ніхто інший з учасників кінопроцесу, забезпечують матеріальний зв'язок глядача з кінопродуктом, надаючи йому можливість відчувати себе в образі улюбленого кіногероя й таким чином забезпечуючи циркуляцію, трансформацію або постійний кругообіг певних художніх образів у межах екранної та позаекранної реальностей.

1. Васильев А. Кино и мода // Этюды о моде и стиле. – М. : Глагол, 2007. – С. 436.
2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. – М., 1991.
3. Greenberg C. Avant-Garde and Kitsch // Art Theory and Criticism : an Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist, and Postmodernist Thought. – Jefferson (N.C.), 1991.
4. Leese E. Costume Design in the Movies : an Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers. – Dover Books on Fashion, 1991. – 176 p.
5. Ringwood B. The Craft of Costume Design // American Film. – 1992. – № 3. – P. 48.

**Олександра Шаповал  
(Київ)**

## **КІТЧ У КІНЕМАТОГРАФІ. ВЗАЄМОДІЯ КІТЧУ І КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

*Статтю присвячено висвітленню специфічних ознак кітчу в кінематографі. Об'єктом дослідження є цикл «Зоряні війни» (реж. Джордж Лукас). На основі підходу до комп'ютерних технологій як до художньо-технічної бази кінозображення дано характеристику стильовим особливостям кітчу в кіно.*

**Ключові слова:** кітч, комп'ютерні технології, кінематограф, фільм.

*This article lights up the specific features of the kitch in the cinematograph. The cycle «The Star Wars» (director George Lucas) is the object of the investigation. Here you can find the style peculiarity characteristic of the kitch in the cinematograph made on the base of the computer technologies as artistic-technological ground of the film representation.*

**Keywords:** kitsch, computer technologies, cinematograph, film

*Кітч механістичний і діє за формулами. Кітч – це підмінний досвід і підроблені почуття. Кітч змінюється відповідно до стилю, але завжди залишається вірним собі*

**Клемент Грінберг<sup>1</sup>**

*Кітч – це пристрасна форма вираження на всіх рівнях, а не слуга ідей... У кітчі майстерність – вирішальний критерій якості. Кітч служить самому життю і звертається до індивідуума*  
**Одд Нердрум<sup>2</sup>**

У кожен історичну епоху існували різні культури: інтернаціональна і національна, світська і релігійна, класична і сучасна, західна і східна. Сьогодні особливого значення набули так звані масова та елітарна культури.

Масова культура сформувалася одночасно із суспільством масового виробництва та вжитку. Радіо, телебачення, сучасні засоби інформації, а потім відео й комп'ютерні технології сприяли її поширенню. Масова культура розглядається як комерційна, оскільки твори мистецтва є в ній ніби предметами вжитку, які здатні приносити прибуток, якщо вони враховують смаки та запити масового глядача, читача, слухача.

Сьогодні чіткий поділ на інтелектуальне й масове мистецтво здійснити досить складно, особливо в кінематографі. Час від часу теоретики зіштовхуються з проблемою неможливості віднесення того чи іншого явища, твору до масової чи елітарної культури.

Поняття «кітч» з'явилося тоді, коли виникла масова культура й коли з'явилася можливість тиражувати твори цієї культури великими накладками. Це не лише килимки з лебедями та русалками, глиняні скарбнички для монет у вигляді кішечок або фарфорові пастух і пастушка. Сьогодні кітч поширився у світі та зачепив кожен галузь культури. Кіно й телебачення, з їх індустріальним тиражуванням продукції, якнайкраще сприяли його поширенню.

У цій статті спробуємо охарактеризувати таке явище, як кітч у кінематографі. Тривалий час вважалося, що кітч у культурі – це підробка, халтура, фальш; і належить він, безсумнівно, до масової культури. У цій статті буде досліджено, які особливості він має в кінематографі (на прикладі епопеї Джорджа Лукаса «Зоряні війни»). Буде також розглянуто, як саме кітч взаємодіє з комп'ютерною графікою, яка виникла приблизно в той же час, що й кітч, і має деякі схожі риси.

Матеріалом цієї статті є кітч та комп'ютерна графіка в кінематографі, використання комп'ютерної графіки в кітчі.

Об'єктом дослідження стала кіноопоєя Дж. Лукаса «Зоряні війни».

Наукова новизна статті полягає в системному аналізі кіноопоєї Дж. Лукаса «Зоряні війни», яка містить елементи кітч та створена з використанням комп'ютерної графіки. Концептуальна новизна дослідження визначається оригінальним теоретико-методологічним підходом до аналізу художніх проблем кінематографа, пов'язаних з такими поняттями, як «кітч» та «комп'ютерні технології».

Сьогодні спостерігається досить мало фундаментальних досліджень кітч в кінематографі, тому авторка спирається на загальні праці, які досліджують кітч у культурі. У своїй праці «Авангард і кітч» Клемент Грінберг досліджує відмінність між такими поняттями, як «авангард» і «кітч»; якщо авангард продовжує процеси мистецтва, то кітч підпадає під вплив мистецтва. Останній надає людям неприродні, підроблені переживання з більшою безпосередністю, ніж на це здатна елітарна культура. Автор стверджує, що кітч належить до масової культури, яка популярна серед нижчих прошарків суспільства<sup>3</sup>. Дійсно, під час перегляду кітчового фільму глядач не співпереживає героям, а отримує «готові» почуття із самого фільму. І саме ті, які вклав у картину режисер. Усе вже зроблено за глядачів. Залишилося лише насолодитися й відпочити, споглядаючи кітч.

Жан Бодрійяр у своїй праці «Суспільство вжитку. Його міфи і структури» розглядає питання виникнення кітч в культурі, чим це явище зумовлено і які його наслідки. Дослідник розуміє предмет кітч, як категорію «нікчемних» предметів, прикрас, аксесуарів, фольклорних дрібничок, усе, що швидко поширюється, особливо в місцях проведення дозвілля. Кітч запозичує різноманітні знаки з усіх сфер: минуле, нео, екзотика, фольклор, футуризм та інше, завдяки чому з'являється твір з безладної ескалації «готових» знаків. Ж. Бодрійяр вважає, що кітч – це категорія, яку важко визначити, кітч може бути скрізь: як у деталях, так і в цілому фільмі, у штучній квітці або в коміксі. Він визначається переважно як псевдооб'єкт, тобто як симуляція, копія, штучний об'єкт, стереотип; для нього характерна як бідність у тому, що стосується реального значення, так і надмірність знаків, алегоричних відтінків, екзальтація в деталях і насиченість деталями<sup>4</sup>.

Можна погодитися, що й у кінематографі кітч запозичує різноманітні знаки та символи, поєднує їх, проте не хаотично, а впорядковано. Режисери, у картинах яких є його елементи, наперед знають, що саме хочуть передати і донести до глядачів, і використовують осмислено ті чи інші вже відомі знаки та символи, надаючи їм нового смислу. Дійсно, як зазначає Ж. Бодрійяр, кітч може бути скрізь, фільм може одночасно містити кілька різних його елементів. Наприклад, він може бути присутній як у самій візуалізації кадру, у сюжетній побудові, колізіях, епізодах, так і в деталях, репліках героїв, костюмах. Сьогодні майже кожен фільм містить у собі певний елемент кітч, проте кітчевим може зовсім не бути.

Цікаво визначає поняття «кітч у кінематографі» В. Руднев у своїй праці «Словник культури ХХ століття». Він вважає, що кітч є зародженням і одним з різновидів пост-модернізму. Кітч – це масове мистецтво для обраних. Твір, який належить до кітч, повинен бути зроблений на високому художньому рівні і мати захоплюючий сюжет. Але це не справжній витвір мистецтва, а майстерна його підробка. У кітчі можуть бути глибокі психологічні колізії, але там немає справжніх художніх відкриттів<sup>5</sup>.

Деякі твердження справедливі й щодо кінематографа. Наприклад, кітчеві картини дійсно зроблені на високому професійному рівні, обов'язково мають захоплюючий сюжет, а також використовують елементи моди, невпинно слідкуючи за сучасністю та випереджаючи її. Проте такі картини не є підробкою під мистецтво. Кітч у кінематографі містить різноманітні алюзії та натяки на вже відомі знаки й символи. Проте це не підробка під щось, а створення самобутнього твору з майстерним використанням та перефразуванням вже відомих істин. Хоча за змістом кітч і не містить істотних відкриттів, проте на рівні форми відбуваються різноманітні експерименти та відкриття.

Існує припущення, що термін «кітч» походить від німецького *Kitsch* («халтура, створювати неякісні речі») або *Verkitchen* («дешево продавати, робити дешеві речі»), чи від

англійського *for the kitchen* – «для кухні». Це слово означає неякісне, низькопробне мистецтво для куховарок. Це зверхнє визначення зроблене тими, хто вважає себе представниками справжнього мистецтва, снобами, богемою, аристократією мистецтва.

Таке визначення етимології слова «кітч» зовсім не прийнятне для характеристики кітчю в кінематографі, протилежне йому. Кітчеві картини досить професійно і якісно зроблені, хоча й створено їх для широкого загалу. Визначення кітчю в кіно як «халтури», «неякісного твору» не коректне.

Кітч – це насамперед демократичне мистецтво. Тому в кожній країні воно має свої національні особливості. З часом кітч розвивається та запозичує деякі прийоми з великого мистецтва. Але це запозичення суто зовнішнє, поверхове. Насправді він досить консервативний за своїми ідейними позиціями, і тому в ньому завжди містяться риси соц-арту, тобто елементи, за допомогою яких відбувається маніпулювання свідомістю споживачів цього мистецтва. У кітчі завжди є елементи того, що подобається основній масі споживачів. Кітч завжди відповідає моді і використовує її у своїх творах. Це передусім сучасне мистецтво.

У кінематографі кітч з'явився приблизно в 70-х роках ХХ століття. Педро Альмодовар, Стівен Спілберг, Джордж Лукас, Емір Кустуриця – режисери, які першими почали використовувати його елементи в кінематографі. У стрічках цих режисерів чітко простежуються національні особливості та належність режисерів до тієї чи іншої країни. Сербський колорит Е. Кустуриці важко сплутати з іспанським темпераментом П. Альмодовара або ж з американською гостросюжетністю Дж. Лукаса. Кожен фільм цих режисерів містить яскраві самобутні елементи – маркери тієї чи іншої нації (не залежно від того, що саме розглядати: чи музику до фільму, чи героїв, чи атмосферу фільму в цілому). І варто зазначити, що режисери використовують у своїх картинах лише сучасні, модні елементи, які подобаються глядачам, що характерно для кітчю.

Приблизно одночасно з кітчем (у 70-х роках ХХ ст.) з'являється в кінематографі також і комп'ютерна графіка (перші спроби використання комп'ютера в кінематографі). Якщо розглядати й порівнювати такі явища, як «кітч» та «комп'ютерна графіка» в кіно, то можна знайти багато спільного. Наприклад, комп'ютерну графіку часто використовують режисери для створення ідеалізованого, надреального зображення. Світ комп'ютерної графіки ідеальний. Кожен предмет, персонаж у ньому підмальований, покращений, а кольори яскраві, нереальні. У кітчі можна також помітити, що режисери прагнуть покращити зображення, зробити його ідеальним.

Для кінематографічного кітчю характерні експерименти з візуальною частиною фільму, з кольором, композицією. Наприклад, Дж. Лукас у «Зоряних війнах» (особливо в першій, другій та третій серіях) використовує нереальні, занадто яскраві кольори, поєднує в кадрі складні комбінації суперечливих, протилежних відтінків і досягає цього за допомогою комп'ютерних технологій.

Неможливо уявити собі атмосферу «Зоряних воєн» без дивовижних пейзажів, космічних літаків, роботів, планет та химерних створінь. Це 3D моделі, створені за допомогою комп'ютера. Візуальна картинка у фільмі дійсно фантастична.

В епопеї «Зоряні війни» (особливо в першій, другій та третій серіях) Дж. Лукас створює фантастичний світ, у якому все зображується ідеальним і гарним, епізоди війни та бійок сприймаються, як частина реальності, і змальовано їх серіями живописних кадрів. Відбувається певна естетизація жахливого, змінюються акценти, і бої сприймаються як невід'ємні явища.

Кітч часто звинувачують у надмірній прямолінійності, адже митець під час творчого процесу має перебувати на певній відстані від ідеалу. У кітчі автор бачить красу навіть там, де її не має. Природа кітчю полягає в тому, що зображаючи жахливе, митець робить це бездоганно красиво.

Епопея «Зоряні війни» містить досить багато епізодів війни та боїв. Проте слід зазначити, що в цих епізодах немає елементів трагічного (страждань, жорстокості, на-

сильства, болю). Колізії «Зоряних воєн» побудовано так, що глядач не переймається та не переживає. Він наперед знає: добро переможе. Візуальний ряд епізодів війни зроблено дуже майстерно, комп'ютерна графіка вражає своєю достовірністю. Проте епізоди війни лишаються не реалістичними. Глядач їх не сприймає як трагедію. Навпаки, він насолоджується красою спецефектів і професійно зробленою картинкою. Стрілянина, вибухи й битви більше нагадують атракціони, ніж сцени картин майбутнього, які жахають своєю фантастичною достовірністю. Зміщуються акценти, глядач не співпереживає, а розслаблено споглядає «видовище». Тут відбувається естетизація потворного на візуальному рівні, адже в змісті самої стрічки добро і зло чітко розмежовані.

Мілан Кундера у своїй «Нестерпна легкість буття» дав таке визначення того, що є «кітч» і «кітчевою свідомістю». Він вважає, що кітч зображає таку картину світу, з якої виключено існування будь-якого негативу. Усе дискомфортне, усе, що порушує гармонійне світосприйняття, просто оголошується неіснуючим. Це і є кітчева свідомість<sup>6</sup>.

Ця думка підтверджує те, що Дж. Лукас у своїй стрічці свідомо прикрашає епізоди боїв та воєн, зміщуючи акценти та деформує поняття потворного.

Існує припущення, що кітч – це мистецтво для ледачих і некритичних глядачів, які бажають насолоджуватися красою і не хочуть витратити час у напруженому пошуці знань. Наприклад, в епопеї «Зоряні війни» глядач насолоджується гарними кадрами космічного простору, споглядає лірико-героїчну історію кохання, оцінює майстерно зроблені спецефекти. Усі конфлікти й колізії сюжету – поверхові. Глядач наперед може прорахувати наступну дію персонажа. Герої – схематичні, трохи схожі на роботів, яких запрограмовано заздалегідь.

Кітч – це не інтелектуальне кіно, яке можна неодноразово переглядати, розшифровуючи приховані складні метафори. У кітчі режисери переносять на екран різноманітні проблеми досить прозоро, прямолінійно.

П. Альмодовар, режисер, у стрічках якого досить багато елементів кітчу, казав, що гарний фільм повинен розважати. Глядач може погоджуватися з автором чи ні, але в режисера є обов'язок: захопити його так, щоб він до кінця фільму жодного разу не поглянув на годинник<sup>7</sup>. Одним з важливих елементів кітчу є саме приваблення глядача й захоплення його уваги протягом усієї картини. Не має значення, якими саме елементами привабить режисер – чи то високими підборами та модними аксесуарами (П. Альмодовар), чи то комп'ютерною графікою та створенням фантастичних світів (Дж. Лукас). Як уже зазначалося, кітч – це насамперед сучасне мистецтво, яке приваблює та подобається глядачам.

Спробуємо детально проаналізувати останні три фільми Дж. Лукаса «Зоряні війни» (епізоди I, II, III), у яких присутні елементи кітчу, а також широко використовується комп'ютерна графіка.

Фільми в новій трилогії пояснюють передісторію оригінальної трилогії та розповідають про юність героїв. За задумом Дж. Лукаса, кожен фільм трилогії-пріквела має відповідати певному аналогу з оригінальної трилогії. Тому в «Прихованій загрозі» («Зоряні війни», епізод I) простежується ціла низка паралелей з «Новою надією», («Зоряні війни», епізод VI). Наприклад, в обох фільмах представники сім'ї Скайвокерів знищують великий військовий космічний апарат (хоча існувала чисельна перевага супротивника); у кінці обох фільмів сітх вбиває учителя-джедая на очах у його учня. У фільмі з'являються декілька героїв оригінальної трилогії (Палпатин, Енакин Скайвокер, Обі-Ван Кенобі, Йоду, Джабба Хатт, а також R2-D2 та C-3PO, які присутні в усіх фільмах кіносаги).

Відома фраза «У мене погане передчуття щодо цього» (англ. – *I've got a bad feeling about this*), яка є в кожному фільмі саги, також присутня в «Прихованій загрозі», де її виголошує Обі-Ван Кенобі.

Повторення та переспів уже існуючих мотивів та настроїв, фраз та деталей для кітчу властиве. Вважається, що він складається з перефразування вже існуючих знаків і сим-

волів, проте акценти в ньому вже дещо відмінні від першоджерел. В епопеї Дж. Лукаса дуже багато різноманітних алузій, про які буде йтися далі.

Для кітчу характерним є змішання непеєднуваних фарб, стилів, жанрів; і з усього цього каламбуру має вийти самобутній твір з різноманітними прозорими алузіями та порівняннями. Наприклад, «Зоряні війни» – це поєднання таких жанрів; як фантастика, пригодницький фільм, соціальна драма, «love story», дитячий фільм, фільм для сімейного перегляду, мелодрама, «action», комікс, фентезі. Ця епопея, за статистикою, збирає біля екранів найширші кола глядачів.

У «Зоряних війнах» багато різноманітних алузій, що властиво кітчу. У фільмі існує своя міфологія, у якій поєднуються поняття з різних релігій. Джедаї практикують ту, яка заснована на принципах, подібних до дзену, релігію і військове мистецтво. Проте при створенні стрічки Дж. Лукас знаходив натхнення у традиції самураїв. Ім'я Квай-Гон – перефразування терміна «цигун» (назва китайської дисципліни, до якої належать медитація і військові мистецтва). «Qi» і «chi» – це терміни на позначення енергії думки, що протікає через усі живі істоти з Дао. А ідея Сили Джедаїв виникла з китайського Дао. Ці елементи філософії походять переважно зі східних релігійних течій, морально-етичних вчень і міфологічних систем. Багато імен у фільмі, наприклад Падме й Амідала, запозичено із санскриту.

У фільмі також багато біблійних мотивів і мотивів християнства в цілому, наприклад, візуалізація образу Дарта Мола. Мола зображено відповідно до традиційних уявлень про диявола: червона шкіра й роги завершують цілісність демонічного образу. Сюжет і герої «Зоряних воєн» мають певні алузійні паралелі з євангельськими мотивами: Енакін – Месія, народжений Дівою в результаті непорочного зачаття. Його спокусили сітхи (вороги), коли він намагався зберегти життя своїй дружині Падме. Це заважає йому виконати свій обов'язок Обраного, тобто особи, яка покликана знищити зло.

Релігійні мотиви було запозичено режисером із праць американського дослідника релігії Джозефа Кемпбелла («Герой з тисячею облич»), яка мала сильний вплив на Дж. Лукаса ще під час підготовки сценарію до оригінальної трилогії. У 1999 році Дж. Лукас і журналіст Біл Мойерс зняли фільм-інтерв'ю «Міфологія “Зоряних воєн” з Джорджем Лукасом і Білом Мойерсом». У ньому вони виклали алузії «Зоряних воєн» і їх зв'язок з працями Дж. Кемпбелла.

В епопеї «Зоряні війни» також присутній і політичний підтекст. Хоча для автора політичного памфлета Дж. Лукас висловлюється занадто вишукано й абстрактно, однак серед критиків існує думка, що «Зоряні війни» – це не так фентезі, як інструмент політичного PRy<sup>8</sup>.

Фільм Дж. Лукаса виник не випадково. Існує легенда про те, що він довго втілював ідеєю створення зоряної епопеї, для якої написав сценарій. Режисер не міг знайти коштів, його нібито ніде не приймали, бо вважали задум нездійсненним. Але потім Стівен Спілберг повірив йому і дав гроші на зйомки.

Насправді проект фінансувався Пентагоном. Саме військові фахівці подали ідею Дж. Лукасу про те, що бойові сюжети в кінематографі найкраще втілювати за допомогою комп'ютерної графіки. До цього американські військові вже неодноразово використовували комп'ютерну графіку для проведення віртуальних маневрів. Чим пояснити інтерес вищого керівництва американської армії до проекту тоді ще нікому не відомого режисера? Для цього треба пригадати той час. Америка переживала синдром поразки у в'єтнамській війні. Американській владі терміново були потрібні кіношедеври, які б допомогли не лише здолати комплекс поразки, ще й сприяти відродженню національного духу. Знімати фільми про реальні війни на тлі в'єтнамської поразки не було жодного сенсу. Тому звернулися до фантастики, яка могла відобразити всі сподівання і надії американців на власну перевагу<sup>9</sup>.

При створенні кіносценарію Дж. Лукас використав сюжети та колізії інших фантастів. Наприклад, у ньому багато запозичень з епопеї «Зоряні королі» талановитого майстра бойової фантастики Едмонда Гамільтона. Також при створенні фільму Дж. Лукас

скопіював безліч елементів з інших стрічок. Наприклад, персонажі Обі-Ван Кенобі та дроїди С-3РО і R2-D2 нагадують героїв японського фільму «Троє негідників у прихованій фортеці» («Kakushi toride no san akunin» (1958)), де самурайський воїн рятує принцесу за допомогою двох малих хитрунів. Зовнішній вигляд дроїда С-3РО було скопійовано з роботи в культовому фільмі «Метрополіс» («Metropolis» (1926)). Фінальний бій запозичено з «Руйнівників гребель» («The Dam Busters» (1954)), але ще більше нагадує аналогічну сцену з «Ескадрильї 633» («633 Squadron» (1964)). Фінальна сцена вшановування героїв майже покадрово скопійована з «Триумфу волі» («Triumph des Willens» (1934)). А слово «джедай» («Jedi») походить від японського «Jidai Geki», що в перекладі означає «історична драма». У Японії так називалися телесеріали про часи самурайських воїнів. Дж. Лукас згадав у інтерв'ю, що дивився «Jidai Geki», коли відвідував Японію, і йому сподобалося це «слівце»<sup>10</sup>.

Оскільки йшлося про термінове державне замовлення, а надзавдання полягало в рятуванні честі нації, то на авторські права інших митців не звертали увагу. І тому боязкі протести низки письменників та кінематографістів, що вбачали в картині свої вкрадені літературні та кінематографічні ідеї, було проігноровано.

Дж. Лукас талановито виконав своє державне замовлення. Фільм відразу став культовим, з'явилися мільйони фанатів. А через два роки почалося радянське вторгнення до Афганістану. У той час будь-який американський підліток уже знав, де розміщена Імперія Зла і кого втілюють благородні джедаї.

Цікаво, що після виходу кіноепопеї, її термінологія ввійшла до лексики американських політиків. Пригадується фразеологія президента Рональда Рейгана, супротивника Радянського Союзу та фанатичного прихильника «Зоряних воєн». Термін «Імперія Зла», яким Рейган охарактеризував СРСР, запозичено саме з епопеї Дж. Лукаса. А на початку 1980-х років назва фільму стала назвою офіційної програми американського уряду з розгортання систем озброєння на космічній орбіті<sup>11</sup>.

У той час глядачеві подобалася не війна, а мир, а точніше, чітка картина світу, вигадана Дж. Лукасом. У новому фантастичному світі (на відміну від реальності) зрозуміло, що вкладається в такі поняття, як «добро / зло», «вірність / зрада», «війна / мир»... Для визначення «поганого» і «доброго» Дж. Лукас обрав політично нестабільний період кінця 70-х років ХХ ст.: позитивними героями були повстанці, а служителі Темряви – солдати Імперії. Схема повністю повторює контури великої американської мрії другої половини ХХ ст. про Америку (помічницю слабких, але сильних духом сепаратистів, які воюють проти грізної комуністичної Імперії Зла. Утім, як і має бути в кітчевому творі, Дж. Лукас по-новому розповів стару казку, майстерно оперуючи відомими образами та символами. Джедай – це майстерне перетворення та переспів різноманітних героїчних образів (хрестоносець, Робін Гуд, пілот-внищувач часів Другої світової війни, король Артур)<sup>12</sup>.

Цікаво простежити як змістилися акценти в політичному підтексті епопеї Дж. Лукаса. У ранніх «Зоряних війнах» боротьбу джедаїв було спрямовано на потужного та сильного ворога, який був очевидним і з ним потрібно було вести відкриту боротьбу. Тобто метафорично зображалися стосунки СРСР і США часів холодної війни. У новітніх епізодах акценти змістилися. Розпад СРСР сприяв підтвердженню того, що джедаї марно витрачали свої сили. Від кінця 1980-х уже неможливо знімати фільм про Імперію Зла: її більше немає на карті. Світ змінився, і Голівуд почав пошуки нових супостатів.

Могутній і однозначно шкідливий СРСР вже більше не грає роль ворога. Його місце в сучасних серіях «Зоряних воєн» замінили жителі-потвори з далеких нерозвинутих планет третього світу, які займаються тим, що готують військову агресію доки ніхто не бачить: винаходять нову зброю, збирають війська, розробляють теракти. А в конгресі засіли підкупні бюрократи, які закривають очі на те, що відбувається, та зволікають із затвердженням важливих і своєчасних заходів. Такі алюзії досить прозорі та однозначні, що властиве саме стилістиці кітчу.

У новій трилогії-пріквелі Дж. Лукас порушує питання захисту демократії. Канцлер (що насправді виявляється Темним Володарем), зіштовхує між собою Республіку та сепаратистів, які мешкають у зоряній системі зі знаковою назвою «Мустафар», підпорядковує собі Сенат і захоплює владу. Старому негідникові протистоять лише самовіддани джедаї, готові поступитися навіть своїм моральним кодексом заради збереження демократії. Проте їх швидко знищують за наказом канцлера.

Дж. Лукаса серйозно хвилює в цьому космічному фентезі державно-політичне питання: чи може позаконституційний орган (рада джедаїв), який стверджує свій вплив на суспільство виключно через декларування власної моральності, бути гарантом демократії, а демократично вибрана законодавча влада – місточком до авторитарної диктатури? І хоча досить цікаву тему Дж. Лукас виголошує, але не розкриває, лише обмежується моралізаторством, проте сама ідея не полишає його ще не одне десятиліття та простежується в кожній серії «Зоряних воєн».

Епопею «Зоряні війни» можна вважати кітчем за своєю стилістикою та побудовою художніх образів. У ній багато різноманітних алюзій, повторів, порівнянь. Варто згадати хоча б епізод з першої серії («Прихована загроза – епізод І»), у якому відбуваються перегони неначе на гладіаторській арені, тільки замість гладіаторів фантастичні потвори змагаються на страхітливих літаючих апаратах. Ці перегони відсилають глядача в старовинний Рим, нагадують сцени з картин «Спартак», «Бен-Гур» та ін. І таких алюзій досить багато, про що мовилося раніше.

«Зоряні війни» – це передусім видовище, яке здатне захопити увагу глядачів та утримати її до кінця картини, у чому не останню роль відіграє комп'ютерна графіка. Режисер свідомо використовує певні інтелектуальні знаки та алюзії, і робить це досить вправно, однак це все ж таки повторення вже існуючого. У змісті картини не відбувається якихось відкриттів та нововведень. Вражає сама форма подання інформації: візуальний ряд, різноманітні посилання та запозичення з інших творів, поєднання різноманітних жанрів.

Кітч не є лише підробкою, халтурою (що впливає з первинного значення терміна) і, безсумнівно, належить до мистецтва. Він перебуває десь між елітарним та масовим мистецтвом. Він запозичує значну кількість знаків і символів з великого мистецтва, у дечому змінює їх значення та комбінує їх у своєму творі, створюючи прозорі алюзії та мотиви.

Кітч – демократичне мистецтво. У кожній країні воно має національні особливості, режисери використовують у своїх стрічках елементи, які характеризують саме їх націю. У кітчевих фільмах завжди містяться риси соц-арту, тобто елементи, за допомогою яких відбувається маніпулювання свідомістю споживачів цього мистецтва. У кітчі завжди присутні елементи того, що подобається основній масі споживачів. Він чітко дотримується моди і обов'язково використовує її у своїх творах. Цікаво, як саме трансформуються серії «Зоряних воєн» – від старих до нових пріквелів. Прихильники старих частин «Зоряних воєн» зовсім не сприйняли нових частин, адже їх було інакше побудовано. Вони мали іншу стилістику, темпо-ритм, сюжетну побудову. Кітч чітко дотримується моди: те, що було характерним для кінематографа тих років, зараз уже не актуальне. Потрібні нові форми, нове подання інформації. Широке використання комп'ютерної графіки, незвична візуалізація кадру, екшен у нових серіях епопеї – усе це не сприйняли шанувальники «Зоряних воєн» 1970-х років. Гостросюжетність цього періоду переважно виявлялася в «агресивному мілітаризмі», а на початку ХХІ ст. набула ознак масштабної епопеї. У нових серіях змістилися акценти, подання інформації, з'явився інший підтекст. Дж. Лукас дуже тонко простежує зміни в усіх сферах життєдіяльності людини. Змінилися світосприйняття, можливості, темп життя. Усе це, як у дзеркалі, відображено в пріквелах «Зоряних воєн». Проте саме так змінюючи стилістику, характери персонажів, темпоритм, кітч залишається вірним собі. Тобто є носієм останніх модних та сучасних елементів, які так потужно приваблюють глядачів. Кітч – це насамперед сучасне мистецтво, яке варте детального аналізу та дослідження.

<sup>1</sup> *Гринберг К.* Авангард и китч [Электронный ресурс] / К. Гринберг // Художественный журнал. Moscow art magazine 60 декабрь 2005. – Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>.

<sup>2</sup> *Одд Нердрум* «Китч – важкий вибір», 1998.

<sup>3</sup> *Гринберг К.* Авангард и китч.

<sup>4</sup> *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – М. : Культурная революция; Республика, 2006. – С. 144–146. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html>.

<sup>5</sup> *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века [Электронный ресурс] / В. П. Руднев. – Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b134.htm>.

<sup>6</sup> *Кундера М.* Невыносимая легкость Бытия [Электронный ресурс] / М. Кундера. – Режим доступа : <http://literatura.prag.ru/Milan%20Kundera.htm>.

<sup>7</sup> *Очаковская М.* Поговори с ним [Электронный ресурс] / М. Очаковская // Столичные новости № 36 (373) 20–26.09.2005. – Режим доступа : <http://cn.com.ua/N373/culture/accnt/accnt.html>.

<sup>8</sup> *Каганов Л.* Звездные войны – эпизод 2 [Электронный ресурс] / Л. Каганов. – Режим доступа : <http://leo.aha.ru/dnevnik/2002/05/17.html>.

<sup>9</sup> *Андрюхин В.* Америка устроит всему миру «Звездные войны» [Электронный ресурс] / В. Андрюхин // Военная Библиотека Федорова. – Режим доступа : <http://www.warlib.ru/index.php?id=000118>.

<sup>10</sup> Звездные войны. Информация Internet Movie Data Base [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://jedi.scriptmania.com/abc/newhope.htm>.

<sup>11</sup> *Андрюхин В.* Америка устроит всему миру «Звездные войны».

<sup>12</sup> *Каганов Л.* Звездные войны – эпизод 2.

1. *Аттим С. Р.* Откуда пришла «третья сила»? [Электронный ресурс] / С. Р. Аттим // У истоков «массовой культуры». – Режим доступа : [http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/1998-01/32/pap\\_32.html](http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/1998-01/32/pap_32.html).

2. *Бодрийяр Ж.* Общество потребления. Его мифы и структуры [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – М. : Культурная революция; Республика, 2006. – С. 144–146. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html>.

3. *Гринберг К.* Авангард и китч. [Электронный ресурс] / К. Гринберг // Художественный журнал. Moscow art magazine. 60 декабрь 2005. – Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>.

4. *Гундорова Т.* Китч і Література. Травестії. – Київ : Факт, 2008. – 284 с. – (Серія «Висока поліція»).

5. *Железняков В.* Cinematografer Человек с фабрики грез [Электронный ресурс] / В. Железняков. – Режим доступа : [http://photographerslib.ru/books.php?book\\_id=0004.0016](http://photographerslib.ru/books.php?book_id=0004.0016).

6. *Каганов Л.* Звездные войны – эпизод 2 [Электронный ресурс] / Л. Каганов. – Режим доступа : <http://leo.aha.ru/dnevnik/2002/05/17.html>.

7. *Кондратова Н.* Китч: не-искусство не-элиты. Етимология и история понятия [Электронный ресурс] / Н. Кондратова. – Режим доступа : <http://leo.aha.ru/dnevnik/2002/05/17.html>.

8. *Кундера М.* Невыносимая легкость Бытия. [Электронный ресурс] / М. Кундера. – Режим доступа : <http://literatura.prag.ru/Milan%20Kundera.htm>

9. *Очаковская М.* Поговори с ним. Столичные новости № 36 (373) 20–26.09.2005 [Электронный ресурс] / М. Очаковская. – Режим доступа : <http://cn.com.ua/N373/culture/accnt/accnt.html>.

10. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века [Электронный ресурс] / В. П. Руднев. – Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/edu/ref/rudnev/b134.htm>.

11. *Эко У.* Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Электронный ресурс] / У. Эко. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Eko/Inn\\_Povt.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php).

12. *Яковлева А. М.* Китч и паракитч: Рождение искусства из прозы жизни [Электронный ресурс] / А. М. Яковлева. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch.html>.

13. *Яковлева А. М.* Китч и художественная культура. Методологическая сказка для взрослых [Электронный ресурс] / А. М. Яковлева. – Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-3.html>.

14. ARTnews. Отрывки из выступлений Одда Нердрума, 1998 «Китч служит жизни» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.artinfo.ru/ru/news/main/Kitch1.htm>.

15. *Hang J.* 3 D Films: Kitsch or Art? [Электронный ресурс] / J. Hang. – Режим доступа : <http://www.columbiaspectator.com/2009/03/04/3-d-films-kitsch-or-art>.

# КІТЧ У СУЧАСНІЙ СВЯТКОВО-ОБРЯДОВІЙ КУЛЬТУРІ

Олександр Курочкін  
(Київ)

## «ГУМОРИНА»: НА МЕЖІ КІТЧУ І КАРНАВАЛУ

Одеська «Гуморина», як і вчення К. Маркса, має три історичні джерела: 1) Міжнародний звичай першоквітневих розіграшів і жартів; 2) Європейська карнавальна культура веселощів на площі; 3) Одеський гумористичний фольклор і настояна на ньому літературна сатира (від І. Льфа і Є. Петрова до М. Жванецького).

Синтезувати названі традиції в оригінальне свято сміху вперше вдалося у 1973 році з ініціативи членів Клубу Веселих і Кмітливих /КВК/.

В умовах соціалістичної дійсності «Гуморина» була «ковтком свободи», хоча й декларувала свою аполітичність. Боячись можливих «ідеологічних диверсій», влада заборонила її у 1977 році. Друге народження «Гуморини» відбулося у 1987 році на хвилі лібералізації радянського режиму часів правління М. Горбачова. Сьогодні не існує обмежень політичної цензури, але «суто одеське свято» ризикує потонути у стихії комерціалізації й агресивного несмаку. Споживацька свідомість пасивної юрби і тиражування клішованих елементів розважальної індустрії породжують явище «святкового кітч», яке відображає тенденцію до примітивізації сучасної масової культури.

**Ключові слова:** «Гуморина», свято, карнавал, маска, «сміхове дійство», кітч, індустрія розваги.

*Odessa Humorina, the same as Karl Marx's studies, has three historical sources: 1. international tradition of April fool's jokes and pranks. 2. European carnival culture of merrymaking in a square. 3. Odessa humorous folklore and literary satire tintured on it /from Ilf and Petrov to M. Zhvanetsky/.*

*In 1973, at the initiative of the KVN members (Russian abbreviation for Club of the Funny and Initiative), the traditions mentioned above were synthesized into an original holiday of laugh for the first time ever.*

*Under the conditions of the socialistic reality the Humorina was a «whiff of freedom», though it declared its indifference toward policy. Being afraid of possible «ideological sabotage» the authorities imposed a ban on it in 1977.*

*The second birth of Humorina took place in 1987 in the forefront of liberalization of the Soviet regime during M. Gorbachev era.*

*Nowadays there are no restrictions of political censorship, but «exclusively Odessa holiday» is at the risk of drowning in the elements of commercialization and aggressive vicious taste. Customers' consciousness of passive plebs and replication of the entertainment industry clichéd elements result in a notion of «holiday kitsch», which expresses a tendency of the modern mass culture primitivization.*

**Keywords:** Humorina, holiday, carnival, mask, acts of laugh, kitsch, entertainment industry.

Експансія кітч – прикметна ознака наших днів. Є підстави трактувати це явище не лише як антипод мистецтва, тривіальність, несмак, але також як важливий механізм життєдіяльності модерного суспільства споживання та масової культури. «Принцип кітч, вважає відомий культуролог А. Моль, – забезпечує пристосовуваність будь-якого важливого естетичного феномена до потреб і бажань індивідуума»<sup>1</sup>. І хоча популярність кітч зростає, йому не властиво виявлятися відкрито під власним іменем. Він прагне «сховатися» за різними респектабельними масками й декораціями. Тому його справжню сутність доводиться розкривати аналітично: так, як діагностують приховану хворобу або визначають наявність ГМО у продуктах харчування.

Проблематика кітчу сьогодні активно обговорюється у філософії, культурології, літературознавстві, теорії музики й образотворчого мистецтва. Існує потреба поширити ці студії й на інші сфери громадського буття: політику, освіту, рекламу, дозвілля та ін.

У нашій статті йтиметься про специфічний святковий кітч. Простежити деякі його форми й різновиди спробуємо, використовуючи матеріали відомого на пострадянському просторі фестивалю «Гуморина», який цього року відзначив своє тридцятивосьмиліття.

Одеська «Гуморина», як і вчення К. Маркса, має три історичні джерела і три складові частини. Це, по-перше, міжнародний звичай першоквітневих жартів, по-друге, карнавальна культура веселощів на площі; по-третє, одеський гумористичний фольклор і «настояні» на ньому літературна сатира та пародія (від І. Ільфа та Є. Петрова до М. Жванецького). Синтезувати зазначені традиції в оригінальне свято сміху вдалося 1973 року з ініціативи членів одеського Клубу веселих і кмітливих (КВК).

Батьки-засновники «Гуморини» мріяли поєднати художньо-розважальні можливості європейських та латиноамериканських карнавалів з досвідом організації щорічних фестивалів гумору, який було накопичено в м. Габрово (Болгарія), а також використати такі вітчизняні сміхові жанри, як естрада, цирк, концерти-«капусники», сатиричний плакат і карикатура, веселі вікторини й конкурси (на зразок КВК) та ін. Усе це мало містити в собі здоровий критичний заряд, який би допомагав очищувати життя радянських людей від різних вад і пережитків. В умовах тоталітарної дійсності «Гуморина» відверто декларувала свою аполітичність, оскільки ідеологічна цензура дозволяла жартувати лише щодо окремих аспектів життя. Але карнавальний сміх важко втримати в рамках офіціозу, й тому першоквітнєве свято в Одесі сприймалося як «ковток свободи». Перелякана зростаючими масштабами вуличних «неконтрольованих дійств» й побоюючись можливих «ідеологічних диверсій», 1977 року влада заборонила «Гуморину».

Друге її народження відбулося через десять років на хвилі лібералізації радянського режиму за часів правління М. Горбачова. Відтоді «Гуморина» відбувається регулярно, незважаючи на різні складності й перепони. Після розвалу СРСР було скасовано жорстку політичну цензуру, яка утримувала свято майданного сміху на голодному пайку офіційно дозволених сюжетів. Водночас дуже відчутними стали інші нагальні проблеми: брак коштів, відсутність талановитих організаторів і виконавців, послаблення уваги до всіх аспектів культури з боку місцевої та центральної влади.

Кризовий стан нашої економіки, політики, культури, до якого вже всі звикли, виявився дуже сприятливим ґрунтом для буяння святкового та іншого кітчу. Одеса може бути чудовим полігоном для вивчення цих процесів. Найбільше місто Північного Причорномор'я здавна вміло позувати й замилювати очі. На користь цього свідчать усталені порівняння з Південною Пальмірою, Марселем, Голлівудом та ін. Потяг до «європейського шику» закарбовано в багатьох назвах одеських вулиць, парків, готелів, ресторанів, кафе та ін. Протягом останніх десятиліть інтервенція іноземних вивісок набула масштабів справжньої епідемії. Бездумне тиражування гучних брендів, що не гарантує європейських стандартів якості, слід кваліфікувати як рекламний кітч і мавпування.

Головною подією «Гуморини» сьогодні, як і в минулі роки, залишається «велика карнавальна хода», у якій беруть участь десятки саморухомих платформ і тисячі костюмованих самодіяльних та професійних акторів. Взірцем для одеського першоквітнєвого дефілювання стали славнозвісний бразильський та інші карнавали, про які охоче розповідають наші ЗМІ. Але те, що виглядає яскраво на телеекрані чи на сторінках ілюстрованих видань, відтворити в реальному житті дуже складно. Справа в тому, що автентичний карнавал є продуктом західноєвропейської цивілізації та католицизму й у цілому не характерний для православної Східної Європи. Основні центри його традиційної пульсації перебувають у країнах, де здавна присутній сильний вплив римського першосвященника (Італія, Франція, Іспанія, Німеччина, Бельгія, Латинська Америка

та інші). На масове народне свято з вуличними процесіями, іграми й театралізованими виставами у масках карнавал перетворився вже в середині віку внаслідок розвитку європейських самоврядних міст і становлення класу буржуазії. Колишнє поганське свято проводів зими органічно вмонтовано в католицький церковний календар, де йому відведено місце загального гульбища перед Великим пасхальним постом.

Оригінальна романтизована концепція європейського карнавалу пов'язана з іменем М. Бахтіна. Йому першому вдалося розшифрувати незрозумілу для нас мову карнавальних, сміхових форм середньовіччя, продемонструвати її всенародність та універсальність, розкрити сенс таких категорій карнавальної стихії як гротеск, амбівалентність, інверсія та ін. Розвиваючи ідеї М. Бахтіна й водночас дискутуючи з ним, наступні дослідники виявили, що середньовічний карнавал зовсім не відкидав пануючу ідеологію та релігійність, а навпаки стверджував їх як «своєрідний корелят серйозної культури, присутній в ній» (А. Гуревич). На думку німецького історика Д. Мозера, карнавал коринився в католицькому світогляді та виконував важливу педагогічну функцію: він виник для того, щоб відкрито виявити пастві перед вступом до посту відштовхуючу альтернативу грішного життя<sup>2</sup>.

Світоглядна система Середньовіччя нині не актуальна. Карнавали, які фігурують у сучасному медійному просторі, давно вже втратили свою «бахтіанську» символіку. Навіть у тих католицьких країнах, де ця традиція має глибокі історичні джерела, сьогодні відтворюються лише розфарбовані кітчеві копії з середньовічного оригіналу. Йдеться, зокрема, і про відомі в усьому світі Венеціанський, Кьольнський, Валенсійський та інші карнавали, які були відроджені порівняно недавно як культурно-комерційні проекти, покликані залучити якомога більше туристів у так званій «мертвий сезон» на межі зими та весни.

Те, що називалося карнавалом у нас за радянських часів, ніколи ним не було і не могло бути. Мова йшла про костюмоване свято на зразок новорічного маскараду або про театралізовану політичну акцію, спрямовану проти внутрішніх і зовнішніх ворогів радянського режиму. Тоталітарною пародією карнавалу були жовтневі й першотравневі демонстрації трудящих, запрограмовані на виховання свідомості, ідейності, відданості керівним настановам КПРС.

Костюмовані процесії «Гуморини» також мають відверто кітчевий характер, хоча їх організатори свідомо прагнуть відійти від радянських шаблонів. Активне використання святкового кітчу сьогодні, на наш погляд, має не лише художньо-мистецьку, а й світоглядну та економічну мотивацію. За роки правління більшовицької влади було дощенту зруйновано основи громадянського суспільства й убито будь-яку громадську ініціативу, зокрема у сфері формування святкового дозвілля. У країнах Західної Європи та Латинської Америки проведення карнавалів є справою міських громад і багатьох ентузіастів (у добропорядній Німеччині цим планомірно займаються спеціальні святкові товариства – ферейни, у Бразилії – численні школи самби та ін.). У нас же, досі діє радянський принцип примусу й рознарядки: окремі підприємства й установи отримують завдання оформити свою карнавальну колону чи платформу, що нерідко перетворює творчий процес на повинність. Слабкість організаційної інфраструктури додається до проблеми браку коштів, з якою постійно стикаються менеджери всіх масштабних культурно-мистецьких акцій і проектів.

У результаті «маємо те, що маємо». За свідченням багатьох спостерігачів, карнавальна процесія «Гуморини», як і свято в цілому, поступово втрачає свою енергетику та креативність і дедалі більше нагадує бальзаківську даму зі слідами минулої краси. Занепад вітчизняної культурної індустрії виразно ілюструють обдерті карнавальні платформи з малоцікавими вицвілими декораціями, які щороку проходять перед очима десятків тисяч глядачів. Тематичні композиції цих колісниць формуються за принципом «дешево і сердито», і тому дуже не подібні до розкішних сюжетних платформ західних карнавалів. Крім банального безгрошів'я дають про себе знати відсутність конкурсного елемента й чітко вибудованої драматургічної основи, яка б логічно співвідносилася з

провідною ідеєю та темою чергової «Гуморини». За цих умов у карнавальному кортежі одеситів поруч з вдалими сценічними репризами нерідко можна побачити поспіхом створені кітчеві композиції, позбавлені естетичного смаку. Ось лише деякі приклади. Під охороною завзятих моряків у карнавальній процесії 2008 року вальяжно крокували розкішні путани, підібрані за «золотим одеським стандартом фігури» (190 – 160 – 190), презентуючи глядачам рекламу готелю «Зірка», відомого як кубло повій. Цю театралізовану колону супроводжував транспортант: «Моя ліліпуточка, прийди до мене».

Специфічним гумором, тематикою якого є «тілесний низ» (за визначенням М. Бахтіна), позначені карнавальні репризи студентів медичного університету. Споряджені відповідним інструментарієм, вони дефілюють під лозунгом «Місце клізми змінити не можна». Іншого разу той же ВУЗ представляла колона африканських студентів у білих халатах, які котили перед собою гігантського білого гуся з червоним хрестом на грудях. Чи мала ця композиція асоціюватися з медичним судном, відомим у просторіччі як качка, чи означала щось інше, залишилося таємницею.

Кітчеві прийоми досягнення сміхового ефекту через репродукування чогось вже знаного використовують не лише аматори, а й професійні актори, що беруть участь у карнавальному параді. Так, у 2008 році популярна театральна група «Маски» показала публіці сценку з власного шоу під назвою «одеська комуналка». Подружня пара (Сима та Яша) їхали на великому ліжку, що нагадувало сотовий телефон і розкидали картки любовних зв'язків «пакет-кайф» за аналогією з мобільним оператором «life».

Погоджуємося з думкою М. Калінеску, що святковий кітч маніфестує «тріумфальну естетику і етику консюмерізму»<sup>3</sup>. Як кітчева гримаса славнозвісного американського Діснейленда виглядає створений на схилах одеського пляжу «Ланжерон» так званий «Юморинленд». Тут за певну плату відвідувачі мають змогу оглянути недбало звалену карнавальну атрибутику минулих років. Серед різного мотлоху зберігається кітчева емблема «Гуморини» минулих літ, де її зобразили у вигляді американської статуї Свободи з факелом у руках. За словами журналістки Марії Котової, «Юморинленд» це «Сумне місце, де спочивають залишки нашого гумору»<sup>4</sup>. До цього можна додати, що одеситам вистачає таланту блискучих комерційно ідей, але бракує вміння їх належного втілювання.

Нахабно заявляє про себе на «Гуморині» святковий поролоновий кітч. Мова йде про виготовлені із синтетики різнокольорові маскарадні «прибамбаси»: клоунські носи, рижки, заячі вуха, косички, краватки, перуки, ангельські крильця й німби, надувні молоти, біти та ін. Кітч, як відомо, полюбляє дешевизну: Першого квітня в Одесі можна «зробити собі смішно» за скромну суму від 3 до 20 гривень. Дешеві й примітивні аксесуари рядження та маскування, розраховані на бідну й невибагливу публіку, сьогодні можна побачити в різних куточках світу. Таким чином, вимальовуються сумні перспективи майбутньої масової культури (як буднів, так і свят). Принагідно наведемо ще одне спостереження: якщо сучасні венеціанські карнавальні маски (переважно також кітчеві) можна зберігати як сувеніри, то одеські святкові атрибути одразу ж після використання перетворюються на сміття. Звідси робимо висновок про те, що і якість кітчу може бути різною.

У рамках досліджуваної проблеми варто пильніше поглянути на типові карнавальні постаті «Гуморини». Крім згаданих вище безособових поролонових блазнів серед них зустрічаємо чимало знайомих літературних, історичних, політичних персонажів, зірок шоу-бізнесу та ін. Жодне першоквітнє свято в Одесі не минає без кільканадцяти костюмованих двійників Остапа Бендера та інших героїв класичних романів І. Ільфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» і «Золоте теля». Регулярна мультиплікація цих карнавальних масок здійснюється за методом тиражування оригінального прототипу, візуальний образ якого сформувався завдяки літературному джерелу та його численним кіноверсіям. У цьому випадку кітч чудово уживається з пародією й цілком відповідає загальній атмосфері сміхового дійства. Поруч з Остапом Бендером у карнавальних заходах «Гуморини» постійно присутні шаржовано-стилізовані постаті Дюка де Рішельє, Мішки Япончика та Бені Крика в супроводі інших кримінальних зірок, Кості-моряка

і рибачки Соні, типових біндюжників, двірників, агентів карного розшуку, м'ясників з Привозу та ін. Іронічне милування цими образами формує ностальгічне тіло одеського фольклору, який радо переймають молодші покоління.

Кітчевій атмосфері «Гуморини» чудово пасує і сучасна «Леді Суржик» – Верка Сердючка, яка сама часто виступає тут у концертних шоу, або ж її пародіюють інші як популярну карнавальну маску. За визначенням Тамари Гундорової «Сердючку можна розглядати як певний образ-тотем, зафіксований за допомогою кітччу, – він дарує ілюзію щастя»<sup>5</sup>.

Але кітч це не лише імітація катарсису. Це й активізація підсвідомості, апелювання до низьких емоцій і первинних інстинктів. У Середньовіччі в період вирування карнавалу, що передував суворому посту, були зрозумілими гротескні бенкетні образи, кулінарні й алкогольні надмірності. Сьогодні ж такі популярні змагання як швидкісне поїдання вареників, фаршированої риби, чебуреків, тортів чи чогось іншого, що практикується в рамках «Гуморини» й інших масових свят, можна кваліфікувати як кітчеві вульгарні видовища. Сюди ж належать конкурси рудих, товстунів, близнюків та ін. Вони в найлегший спосіб намагаються розсмішити та потішити людей, створюючи ілюзію спільної радості.

Характерною прикметою будь-якого масового гуляння в нашій країні стали натовпи людей (переважно молоді), що з пляшкою в руках вештаються безцільно центром міста. Обійми з пляшкою пива – це своєрідний кітчевий символ сучасного молодіжного свята. Лише зовсім недавно українське законодавство, наслідуючи досвід країн Європи, заборонило розпиття алкогольних напоїв у публічних місцях. Але реальне виконання цього припису стало малоефективним: замість звичайної пляшки пива на світ з'явилася потворна кітчева новація – пляшка пива в пакеті. У тих же добропорядних німців після карнавальної ходи всі учасники й глядачі розходяться в численні ресторани, бари, пивні, де заздалегідь замовляють місця. А в нас через матеріальну скруту такий сценарій свята доступний лише небагатьом. Таким чином, ще раз можемо зробити банальний висновок: «Ми такі безкультурні, тому що бідні, а бідні, тому що безкультурні».

А хто ж виступає головним споживачем святкового кітччу на «Гуморині»? Це переважно мешканці інших міст, які прибувають з різних районів і областей Південної України, а також із сусідніх Молдови та Придністров'я. За даними статистики, у 2006 році кількість гостей сягнула чотирьохсот тисяч. «Риби – багато, але вона – дрібна», – кажуть про наплив приїжджих господарі одеських ресторанів і турагенств. Першого квітня серед святкового натовпу «Гуморини» переважають студенти, школярі, петеушники, молоді люди з незначними статками. «Кітчмени», або одноденні мігранти до Одеси прибувають, щоб «відтягнутися на повну катушку», «розслабитися та потусуватися» у великому місті. Саме на невибагливі смаки й скромну готівку цієї публіки орієнтуються головні фінансові спонсори фестивалю сміху. У різні роки ними були: торгові марки «Хортиця», «Мягков», «Лукойл України», пивні концерни («Оболонь», «Чорномор», «Сармат») та ін.

Величезна кількість гостей «Гуморини» створює чимало проблем для міста та самих одеситів. Багато з них, як і мешканці Ріо-де-Жанейро, намагаються пересидіти карнавал у власних домівках, щоб не стати жертвами хамства й безкультур'я. Зворотний бік святкової медалі виразно характеризують подібні репортажі з місця подій: «Усе як завжди – нудне шоу, гори сміття, добре підпила молодь, яку після концерту зачищає міліція, та й усе. Одеситам же лишаються купи битих пляшок і калюжі в парадних, тому що до туалетів далеко...»<sup>6</sup>.

Важливо відзначити, що в рамках «Гуморини» поруч з наївним, примітивним кітчем співіснує також кітч мистецький, «високий», який свідомо репродукує та пародіює культурні кліше. Цей різновид знаходимо в елітарно-інтелектуальній частині свята, яка відбувається в саду одеського Літературного музею. За традицією щороку першого квітня тут у присутності почесних гостей (літератори, журналісти, художники) відкривають новий «прикольний» міні-пам'ятник. Цей «меморіал слави» розпочався зі скульптури вічного героя одеських анекдотів Рабіновича, ідею якої запропонував

М. Жванецький. Винахідливі екскурсоводи Музею вигадали цікаву легенду: той, хто хоче розбагатіти, повинен потерти Рабиновича за вухом і покласти поруч якусь монету. Бажаючих стати мільонерами не бракує, і тому біля Рабиновича завжди велика черга.

Знайшли постійну прописку в Літсаду: скульптурна композиція «Антилопа Гну», яка зображує: як «вдаряють по бездоріжжю» Остап Бендер, Козлевич, Шура й Паніковський з поцупленою гускою; скульптурний шарж на сатирика М. Жванецького з написом «Ти одесит, Міша»; бронзова група, що зображує рибачку Соню та її пісенного супутника (Костю-моряка), який у кращі екологічні часи доправляв до Одеси «шаланди повні кефалі».

За визначенням Ж. Бодрійяра, «Естетиці краси і оригінальності кітч протиставляє естетику симуляції: він відтворює речі більшими або меншими, ніж оригінал, він імітує матеріали, наслідує форми або довільно комбінує їх...»<sup>7</sup>. Прикладами еклектичного монументально-пародійного кітчу можемо вважати гуморинні міні-скульптури останніх років: пам'ятник І. Льфу і Є. Петрову (їх зображено в героїчних позах Мініна й Пожарського відомого пам'ятника в Москві); Дюк де Рішельє в джинсах; юнак-Гоголь, який керує птахом-трійкою коней, яка символізує Русь; бронзовий сфінкс із головою письменника К. Паустовського та ін. Слід зазначити, що стилістика перекодування культурних знаків, свідоме зниження й травестування високої культури цілком відповідає естетичній природі кітчу. Але реальне втілення цих мистецьких практик не завжди відповідає смакам масового глядача. Зрозумілішим для цієї аудиторії є пропагандистський радянський кітч. Характерним взірцем останнього можна вважати представлену в Літературному саду 2010 року порцелянову композицію сталінських часів («Хлопчик, який показує, де ховається шпигун»).

Ще кілька слів скажемо про святковий вербальний кітч. Він присутній у низькопробних концертних репризах, бородатих анекдотах, затертих вульгарних жартах, з якими виходять на публіку професіонали й аматори розважального жанру. Пропагуючи агресивний «сміх нижче пояса» часто забувають, що справжній одеський гумор це «насамперед парадоксальність, легкість, смак і теплота»<sup>8</sup>.

По-своєму цікава історія карнавальних гасел «Гуморини», яка відображає еволюцію самого свята та країни в цілому. У пізньототалітарну добу, коли потрібна була віза на кожне публічне слово, жартували переважно на теми демографії й фізіології: «Одесит, що ти зробив для появи мільйонного жителя?» або «Лоскотання – штучний спосіб здобування сміху вручну» та ін.

Після проголошення незалежності України в міру розгортання процесів демократизації, зміст святкових лозунгів «Гуморини» помітно змінюється, набираючи дедалі гострішого соціального й політичного звучання. Серед вдалих сміхових знахідок останніх років привертають увагу кітчеві каламбури-травестії відомих радянських девізів на зразок: «Геть булжик – зброю пролетаріату!», «Комунари усіх квартир, роз'єднуйтеся!», «Мистецтво виживати належить народу!», «Мічуринці, схрестимо ціни з зарплатами!» та ін. Це приклади того як сучасна «Гуморина» висміює та розвінчує традиційні радянські цінності й ідеологеми. Так вона сприяє деконструкції тоталітарного мислення й суспільства.

Перспективи карнавалу в Східній Європі досить туманні. Намагатися бездумно культивувати цей західний «фрукт» на наших теренах – це все одно, що вирощувати пальми на Поліссі. Але, як засвідчує досвід одеської «Гуморини», елементи карнавалу та його кращі традиції можна успішно використовувати й пропагувати. Здатність кітчу імітувати катарсис і дарувати дешеві «пігулки щастя» робить його зручним інструментом (художнім прийомом) моделювання різноманітних святково-розважальних видовищ.

<sup>1</sup> Моль А. Художественная футурология. К роли китча и копии в социально-эстетическом развитии // Боров В. Ю., Коваленко А. В. Культура и массовая коммуникация. – М., 1986. – С. 274.

<sup>2</sup> Moser Dietz-Rüdiger. Bräuche und Feste im christlichen Jahreslauf. – Graz; Wien; Köln, 1993. – S. 140.

<sup>3</sup> Цит. за: Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. – К., 2008. – С. 59.

<sup>4</sup> Котова М. Пропыленный Остап и Соня-оборванка // Слово. – 28.03.2008.

<sup>5</sup> Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. – К., 2008. – С. 11.

<sup>6</sup> Шорохов А. О боже, опять Юморина // Время Ч. – 2008. – № 12.

<sup>7</sup> Цит. за: Гундорова Т. Кітч і література. – С. 22.

<sup>8</sup> Афиша Одессы. – 2008. – № 6. – С. 17.

**Марія Петрушкевич**  
(Острозь)

## ТЕМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ФУНКЦІЇ КАРНАВАЛУ

*У статті розглядається феномен карнавалу як культурно-історичне явище та як характеристика постмодерної й масової культури. Автор акцентує увагу на його тематичних особливостях: їжі, сексі, насильстві, молодості. Характеризуються основні функції карнавалу: інформативна, комунікативна, соціалізуюча, інтегративна, рекреативна, гедоністична; також висвітлюються додаткові функції: креативна, сугестивна, аксіологічна. Вони сприяють комфортному відчуттю особистості у межах своєї спільноти та культури.*

*Ключові слова: карнавал, масова культура, тематичні особливості карнавалу, функції карнавалу, карнавальність.*

*In the article the phenomenon of carnival is studied, as cultural – historical phenomenon and as characteristic of post – modern and mass culture. The author accents the attention on its thematic peculiarities: food, sex, violence, youthfulness. Characteristic of main carnival functions: social, integration, recreative, hedonistic; also there are observed additional functions: creative, suggestive, axiological. It helps person to feel comfortable in borders of its social community and culture.*

*Keywords: carnival, popular culture, relevant features of carnival, carnival functions, carnivality.*

Напередодні Великого посту в багатьох католицьких країнах відбуваються карнавали. Те, що традиція проведення карнавалів має глибоке коріння, сумнівів не викликає. А от що до того, наскільки вона давня, і що саме означає слово «карнавал» – існують різні версії. Туристична література, зазвичай, пропонує варіант «carne vale», що у перекладі з латини означає «прощай, м'ясо». Лінгвістичні словники, теж посилаючись на латину, стверджують, що етимологія слова – «carrus navalis», тобто потішний візок-корабель – масове народне гуляння з величезними процесіями та театралізованими виставами. Дехто вважає, що ця традиція виникла за християнських часів і пов'язана з останнім святом перед Великим постом, інші відносять її до язичницьких часів. Але істина, мабуть, як завжди, перебуває десь посередині.

Карнавальне дійство вже давно перестало бути частиною лише певної культури. Та вперта повторюваність, з якою карнавал простує через століття й країни, наводить на думку про його глибинне, психологічне значення, про його культурну архетипічність. Карнавал – це матриця, у яку кожен народ і кожна епоха закладають свої смисли, тому навіть щодо назви виникають суперечності. Карнавал має різноманітні форми, через які він втілюється в різних культурах, це: античні містерії, середньовічний карнавал, сучасний перформанс, масова реклама та вуличний театр. Розмаїття його проявів зумовлює таку широку палітру святкування карнавального типу.

Але карнавальні елементи також закладено не лише у святах: усе політичне життя (а в сучасній Україні особливо) пронизане цим духом; детальна підготовка, створення іміджу, виголошення промов, різноманітні акції – це передвиборчі дії, що нагадують приготування, наприклад, до бразильських карнавалів. Великі масові святкування (такі, як річниці Незалежності України, Олімпійські ігри та ін.) також сповнені духом карнавальності, переважно через свою масовість та пишність декорацій. Особливо, враховуючи те, що сучасний постмодернічний стан свідомості та всезагальність масо-

вої культури вимагають карнавалізації життя, еkleктизму різноманітних культурних елементів.

Щоб зрозуміти специфіку сучасної карнавальності, необхідно звернутися до історичного аспекту. Центром тематичної специфіки класичної карнавальності є вітальні потреби, але не лише вони. Персоніфікація головних дійових осіб яскраво виражає спрямованість, внутрішній стрижень карнавального дійства. Звичайно, головним персонажем є «Карнавал». Він фігурує в образі бадьорого червонопикого товстуна, на живіт якого чіпляють різноманітні наїдки (ковбасу, дичину, кроликів). Він, зазвичай, сидить на барилі або поруч з казаном макаронів (як у Венеції 1572 р.). Персонаж «Великий піст», задля контрасту, набував вигляду старої худої жінки, одягненої в чорне й обвішаної сушеною рибою. Остання дія свята є драмою, у якій Карнавал стає об'єктом пародійного судового процесу, робить пародійне зізнання, одержує пародійний вирок, зазнає пародійної страти, зазвичай через спалення, і пародійного поховання. Часто замість нього урочисто відрубують голову свині (це відбувається у Венеції), або влаштовують урочисте поховання сардини, як, наприклад, у Мадриді [2, с. 200].

Цей приклад дає можливість вести мову про основні теми, що фігурують у карнавальних дійствах. Як бачимо, це їжа та насильство, крім того, можна виділити тему сексу. Їжа була найочевиднішою. Саме м'ясо внесло «carne» в назву «карнавал». Поїдання свинини, яловичини та іншого м'яса відбувалося насправді, але воно було ще й символічним. Персонаж «Карнавал» був обвішаний курчатами й кроликами. У Нюрнбергу, Мюнхені та інших містах м'ясники відігравали важливу роль у обрядах: танцях, біганні вулицями чи купанні одного з молодих учасників. У Кенігсберзі 1583 року процесія з дев'яноста м'ясників несла ковбасу вагою чотириста сорок фунтів [2, с. 201].

«Carne» також означало плоть. Секс звичайно викликав більш символічне зацікавлення, ніж їжа (зокрема, завдяки засобам його маскування: ця завуальованість була надто прозорою). Карнавал – час особливо інтенсивної сексуальної активності. Французькі історики, що досліджують XVIII ст., могли довести це за допомогою таблиць сезонних змін кількості зачатъ – пік припадав на травень-червень, але був і другий пік – у лютому. Протягом карнавалу часто відбувалися одруження, а пародійні одруження були популярною формою гри. Двозначні пісні, фактично, були обов'язковими. Типовою є одна з пісень, яку співали флорентійські «ключові майстри», проходячи під балконами, вона повідомляла дамам, що:

Наші інструменти в порядку,  
Нові й придатні;  
Ми завжди носимо їх при собі;  
Вони здатні на все,  
Якщо хочете їх торкнутись –  
Будь ласка [2, с. 201].

У Неаполі в 1644 році вулицями носили дерев'яний різьблений фалос. З огляду на цей випадок, не виглядає неправдоподібним пояснення довгих носів та рогів карнавальних масок, як фалічних символів (не кажучи вже про ковбасу, яку носила процесія в Кенігсберзі), чи підкреслення сексуального значення «оранки», у якій мусили брати участь незаміжні дівчата, або використання свинячого міхура для музики, гри у футбол чи биття людей. Півень і свиня були тогочасними символами хтивості, а волохаті «дикуни» й ведмеді, що часто з'являлися на карнавалі й інколи викрадали дам, були, безперечно, символами потенції.

Карнавал був святом не лише сексу, але й агресії, нищення, занечищення. Справді, можна розглядати секс як проміжне поняття, що поєднує їжу й насильство. Насильство, як і секс, було певною мірою сублімовано в ритуал. У цей час була дозволена словесна агресія: маскам вільно було ображати конкретних осіб і критикувати владу. Агресія часто ритуалізувалася або в пародійних битвах, або у футбольних матчах, або переносилася на об'єкти, які не могли захистити себе (півнів, собак, котів чи євреїв).

Крім того, при розгляді феномена карнавалу можна вести мову про дві базові опозиції, які забезпечують контекст для інтерпретування багатьох елементів карнавальних свят. Перша, уже відома, опозиція – між карнавалом та Великим постом. Друга базова опозиція протиставляє карнавал і буденне життя. Карнавал (своєрідна інтерпретація «світу догори дном») – одна з провідних тем традиційної та сучасної масової культури.

Бінарними опозиціями між карнавалом і постом, між утопічним світом та повсякденним буттям не вичерпується значення свята. Ще однією темою, яка особливо виразно присутня в Нюрнберзькому карнавалі, є тема молодості. Увесь перевернутий карнавальний світ був великим символом повернення молодості.

Крім того, карнавал має визначену мету, що уже робить його учасників певною спільнотою. Цю мету можна виразити в основних функціях карнавалу.

Отже, основними функціями карнавалу є:

- інформативна функція;
- комунікативна функція;
- соціалізуюча функція;
- інтегративна функція;
- рекреативна функція;
- гедоністична функція.

Є також додаткові:

- креативна;
- сугестивна;
- аксіологічна.

Розглянемо їх детальніше. Карнавал, виконуючи свою інформативну функцію, є особливим інформаційним процесом. По-перше, первинним носієм інформації є тіло, особливо тоді, коли в карнавальному дійстві воно відіграє одну з провідних ролей. Кожен зацікавлений у карнавалі (незалежно від того, учасник він чи безпосередній спостерігач) стає учасником інформаційного процесу, і долучитися до цього процесу може кожен. Карнавал, закодований у знаках та символах, перетворюється на певний тип соціальної інформації, яка не зникає зі смертю «авторів» (соціальна інформація, наприклад, середньовічних карнавалів може знайти своє відображення в сучасних феєричних карнавальних дійствах). Карнавал несе певне інформаційне забезпечення.

Карнавал має свою мову та пам'ять (це соціальна пам'ять, яка зберігається за допомогою певних карнавальних традицій) та програму переробки інформації (такою програмою є культурні коди певного карнавалу). А людина протягом життя постійно вивчає ці коди. Інформаційно-семіотично світ карнавальної культури складається з двох основних елементів: смислів та знаків.

Інформативна функція карнавалу полягає в тому, що він є соціальною інформацією, яка зберігається та накопичується за допомогою створюваних людьми знакових систем [9, с. 117]. У сучасній культурі інформативну функцію карнавалу виконує перформанс, що аналізує масові процеси передачі інформації, які використовує суспільство здавна.

Комунікативна функція карнавалу полягає в тому, що він є засобом і результатом комунікації. Карнавал виникає у процесі комунікації. Зрозуміло, що індивідуального карнавалу не існує. Він виникає лише як результат спілкування (в античних сатурналіях між віруючими та їхніми богами; у Венеції та інших містах епохи Відродження, між людьми різних суспільних прошарків).

Карнавал постає умовою комунікації: він навчає людину певних норм і правил ведення діалогу чи полілогу. Також карнавал дає засоби комунікації: мову, різні тексти цього карнавалу, різнознакові системи. За допомогою комунікативної функції здійснюється об'єднання людей у межах даного культурного феномену [8, с. 223].

Комунікативна система передбачає наявність відправника інформації і адресата. Теоретично в дійстві карнавального типу виділяють такі форми комунікації:

- діалогічна комунікативна система;

- нульова система (коли є лише відправник і немає адресата);
- відправник один, а адресатів багато (найпоширеніша комунікативна система карнавалу).

Важливу роль відіграють кодові знання, що формують культурний текст комунікації карнавального дійства (у процесі комунікації необхідно вивчати спроби передачі інформації). Кожне повідомлення передається через розуміння контексту, який обумовлюється стилем поведінки тих, хто вступає в комунікацію (тобто, наприклад, діонісійську систему комунікацій середньовічне суспільство не могло сприймати в повному обсязі через відстороненість від розуміння контексту та кодових знань цієї системи). Комунікація як акт розуміння в карнавалі відбувається лише тоді, коли умови існування її стилі життя людей стануть тотожні, тобто кодові знання будуть перетинатися. Крім того, не потрібно забувати, що карнавал є частиною масової комунікації.

Принциповою для карнавального дійства є соціалізуюча функція. Соціалізація – це залучення індивідів до суспільного життя, засвоєння ними соціального досвіду, знань, цінностей, норм поведінки, прийнятих у цьому суспільстві, соціальній групі чи соціальній ролі. Карнавал на практиці виконує ці вимоги. Процес соціалізації дозволяє особистості стати повноправним членом цієї культурної формації чи суспільства в цілому, зайняти в ньому певну позицію та існувати в гармонії зі звичаями та традиціями зазначеної системи.

Процес соціалізації забезпечує збереження суспільства, його структури та прийнятих у ньому форм життя. При цьому карнавал є важливим фактором цього процесу (програми поведінки зберігаються в основі карнавального дійства і регламентуються ним). Соціалізація в карнавальному дійстві відбувається неоднаково в людей різного віку. Так у минулому (античність, середньовіччя та частково ренесанс) відбувалася більша соціалізація старшого покоління, оскільки в карнавалах брала участь переважно ця вікова категорія. Зараз усе навпаки: карнавали існують для молодих.

Із соціалізуючою пов'язана інтегративна функція карнавалу. Карнавал об'єднує соціальні групи та є засобом часткової їх ідентифікації. Серед членів цієї спільноти поширюється єдина сукупність поглядів, переконань, цінностей характерних для цієї системи, що визначають свідомість і поведінку людей (наприклад, античні містерії організовували прихильники певного божества (Діонісія, Сатурна, Деметри). У них формується почуття належності до єдиної суспільно-культурної групи. Об'єднувальними факторами, що мають найбільшу силу виступають мова та релігія.

Людина не може перебувати постійно в одному й тому самому стані свідомості, у соціальному стані. Потрібен певний відпочинок, відновлення фізичних та духовних сил. Це можна зробити через карнавал. Отже, виділяється ще одна функція карнавалу – рекреативна або відновлююча. Приховані імпульси звільняються під час карнавального дійства. Розчиненість індивіда в карнавальному натовпі сприяє вивільненню його агресивної енергії через непристойні жарти та жести, певну міміку, через манеру поводитися, обраний образ, навіть через карнавальний костюм та грим (тому в сучасному карнавалі можна спостерігати певну зовнішню агресивність, але вона – позитивна, бо у ній нівелюється прихована агресія) – тема насильства невід'ємна для карнавалу. Але карнавал регламентує ці прояви катарсису, виходу агресивної енергії та відновлення фізичних і духовних сил.

М. Бахтін пише: «Людина ніби перероджувалася для нових, лише людських стосунків. Відчуження тимчасово зникало. Людина поверталася до себе самої та відчувала себе людиною серед людей. І ця справжня людяність стосунків не була лише результатом уяви чи абстрактної думки, а реально здійснювалася й переживалася в живому матеріально-чуттєвому контакті» [1, с. 15].

Карнавальне дійство не лише дає змогу відпочити, відновити свої сили, але й певною мірою тут твориться новий вид міжособистісних стосунків, твориться новий світ. Цей світ існує лише певний час, але сила його інтенсивності поширюється ще дуже довго. Креативні можливості карнавалу виявляються також у мистецьких вирішеннях

його основних завдань. Переважно це еkleктика, але така, що дає можливість виникнення нових символічних форм та нових інтерпретацій.

На наш погляд, своєрідною є гедоністична або розважальна функція карнавалу. Вона є однією з провідних у ньому сьогодні, але не була іманентно притаманною для середньовічного карнавалу (у ньому були, звичайно, розважальні елементи, але вони мали другорядне значення). Розвитку розважальної функції сприяють тенденції в сучасному масовому культурному житті, які спрямовані на створення ілюзії про життя людини як постійне свято. Якими б веселими і, на перший погляд, безвідповідальними не були карнавальні свята, проте вони створюють систему цінностей, яка під час карнавалу є платформою для поведінки учасників. Звичайно, протягом історичного розвитку ціннісні орієнтації карнавалу безперервно змінювалися, трансформувалися, і тепер у ньому найвищими цінностями є масовість, релаксація, відпочинок та видовищність. Тобто, за допомогою аксіологічної функції карнавал не став чимось статичним, а постійно змінює свій образ та зовнішній вигляд.

Підсумком головних і найважливіших функцій карнавалу може бути його сугестивна функція. Сугестія або навіювання – це процес дії на психіку людини, пов'язаний зі зниженням свідомості та критичності при сприйнятті навіюваного змісту, що не потребує ні розгорнутого логічного аналізу, ні оцінки. Навіювання в карнавалі здійснюється з метою створення певних змінених станів свідомості, розширення свідомості чи стимулу до певних дій. Сутність навіювання полягає в дії на почуття людини, а не на її волю чи розум. Цей процес залежить від ступеня послаблення свідомого контролю, що здійснюється відносно сприйнятої інформації. Вплив змісту, отриманого через навіювання, відрізняється стабільністю (коли людина протягом цілого року чекає приходу карнавального часу): він важко піддається осмисленню та корекції. Навіювання можливе у формі гетеросугестії (навіювання зі сторони) і аутосугестії (самонавіювання – найбільш характерне для карнавалу) [7, с. 293].

Отже, карнавальне дійство, починаючи від античних часів і до тепер, виробило низку специфічних функцій, що сприяють комфортному відчуттю особистості в межах своєї суспільної спільноти та культури в цілому. Слід зазначити, що функції карнавалу тісно взаємопов'язані і їх не можна розглядати окремо, а лише як комплекс вказаного феномена культури.

Також сучасна масовість не лише спростила карнавал як окреме дійство, але й розширила його, практично, зробивши все наше життя пронизаним карнавальністю. Ми живемо в стані оргії (поняття введе Ж. Бодріаром у праці «Прозорість зла») [6, с. 183], яка характерна для постмодерного суспільства. Оргія – це будь-який вибуховий елемент сучасності, момент звільнення в усіх сферах. Це політичне звільнення, сексуальне звільнення, звільнення продуктивних сил, звільнення руйнівних сил, звільнення жінки, дитини, невідомих імпульсів, звільнення мистецтва; піднесення всіх моделей репрезентації та антирепрезентації. Карнавал став частиною загальної оргії. Він сам став загальним.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
2. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі. – К.: УЦКД, 2001. – 376 с.
3. Бергсон А. Сміх. Нарис про значення комічного. – К., 1994. – 164 с.
4. Герон Р. О смысле «карнавальных» праздников // Вопросы философии. – 1991. – № 4. – С. 45–48.
5. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М., 1990. – 448 с.
6. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – IN-TRADA, 2001. – 384 с.
7. Катернюк А. В. Современные рекламные технологии: коммерческая реклама. Учебное пособие. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2001. – 320 с.
8. Маркарян Э. О. Теория культуры и современная наука. – М., 1983. – 480 с.
9. Почепцов Г. Г. Паблик рилейшнз. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1999. – 522 с.
10. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – С.Пб.: Алетейя, 1997. – 288 с.

**Валентина Сушко  
(Харків)**

## **«ШАРОВАРЩИНА» ЯК ФЕНОМЕН БУТТЯ**

*Проблемою розвитку сучасної української культури є посилене тиражування, починаючи з другої половини ХХ ст., «шароварщини» як регулярно відтворюваного виду виконавства та культурного феномену.*

*Ключові слова: українська традиційна культура, масова культура, кітч, шароварщина, соціальні групи, костюм, автентика.*

*Kitch as a phenomenon of Ukrainian culture is named «Sharowarshchyna». It is a problem of the development of the modern Ukrainian culture.*

*Keywords: the Ukrainian traditional culture, the mass culture, the Kitch, «sharowarshchyna», the social groups, dress, authenticity.*

ХІХ століття стало не лише часом «занепаду Європи», але й появи масової культури та кітчу як мистецького прояву цієї культури та світогляду носія (замовника та виробника) цієї культури. Іноді дослідники саме розповсюдження кітчу вважають підтвердженням насталою занепаду культури.

Кітч – породження масової культури – у пошуковій системі Інтернету «Wikipedia» визначено як низькоякісну річ масової культури, сучасного псевдомистецтва, взагалі твори, яким бракує смаку. Очевидно, смаку бракує не тільки творам, а найперше їх творцям та споживачам.

У радянські часи це явище вважалося властивим лише буржуазному суспільству, а термін трактувався як «несмак, вульгарність, паскудство, дешевина, ница підробка, ерзац». Застосовувався термін на позначення стереотипного псевдомистецтва, позбавленого художньо-естетичної цінності та переобтяженого примітивними, розрахованими на дешевий ефект деталями. Етимологія слова мала декілька версій: одна виводила його походження від німецького музичного жаргону початку ХХ ст. «Kitsch» та прирівнювала до поняття «халтура», інша пов'язує його з німецьким дієсловом «verkitschen» – «здешевлювати», за третьою, термін походить від англійського вислову «for the Kichen», тобто для кухні, яким називають предмети поганого смаку, не варті кращого застосування [7, с. 345].

Уже в розбіжності термінів представлено різновекторність цього явища: з одного боку, є споживач, який бажає не бути кимось іншим, ніж він є, а справити таке враження; з іншого, є виробник, чиї особисті смаки можуть відрізнитися від смаків замовника, але він (найчастіше свідомо) виготовляє ерзац справді мистецького твору на потребу свого нерозвиненого замовника.

Якщо походження терміна «кітч» має різні варіанти, то український його відповідник «шароварщина» має досить прозору етимологію. Від кінця ХІХ ст. саме шаровари (шовкові червоні чи сині) стають не лише елементом костюму чоловічих складів театральних, танцювальних та співоцьких колективів, що виконували український репертуар, а й одним з усталених стереотипів сприйняття українців та української культури.

Розглядаючи масову культуру Заходу, радянська (і українська також) наука, боронь, Боже, не проводила жодних аналогій з власним суспільством та процесами, що відбувалися в ньому. Навіть думка про кітчевість радянської культури та культур радянських народів була неприпустимою.

На нашу думку, кітч як явище реального світу з'являється в українській культурі модерної доби на межі ХІХ та ХХ ст. і співпадає з розвитком капіталізму на теренах Російської імперії.

Розвиток капіталізму не тільки розхитав традиційну родину та патріархальний устрій. У селянському середовищі складаються прошарки, що відрізняються як суб-

культурними особливостями, так і світоглядними цінностями [12, с. 9]. Уже В. В. Іванов, дослідник української народної культури кінця ХІХ – початку ХХ ст., у роботі «Современная деревня в Харьковской губернии», написаній у 90-ті роки ХІХ ст., здійснює аналіз соціальних груп та їхніх культурних особливостей, їхнього ставлення до рідної культури [6, с. 5–9]. Хоча культурне розшарування як явище описане на Сході, однак немає підстав вважати його суто східноукраїнським.

Таким чином, хоча українці й у ХІХ ст. не були лише селянами, основним об'єктом вивчення етнографів ХІХ–ХХ ст. була культура селянська. І не будь-яка, а здебільшого – культура «дуків», які намагалися «притримуватися старосвітських звичаїв, їхні жінки носили очіпки та плахти, а доньки прикрашали груди дукачами», та частково – «піджачників», які вважали за необхідне поспішати за міською модою, як вони її розуміли та могли сприйняти, і в костюмі, і в манерах [6, с. 5–7]. Культура «старосвітських батюшок та матушок», «панська» втрачена майже повністю. Мабуть так само буде втрачена (і вже помітно втрачається) «радянсько-червона» культура ХХ ст.

Місцем продукування кітчу по-українськи ХІХ–ХХ ст. стає передмістя, замовником, іноді й виконавцем та «культурним героєм» – вчорашній селянин, який за будь-яку ціну хотів справити враження «вчюного», «щоб усьо було по-модньому», «па-гарадському». А способом «просування» стає мода, яка змусила змінити старовинну вишивку «білим по білому» на «рукава, ніби у кров умочені» [3, 48]; старовинне вбрання замінити на куповані «кохточки», «пінжаки» та «ботінки з резиновими калошами» [12, с. 86, 131].

Важко сказати, наскільки можна було трактувати традиційну культуру як масову. Безумовно, і традиційна, і масова культура призначені захопити людину, дати їй особистості, з одного боку, критерії позитивності, а з іншого – адаптувати людину до суспільства. Однак між традиційною культурою та масовою існують суттєві відмінності. Перш за все, світоглядні: культура традиційна є культурою міфологічною та ритуальною. Культура ж масова позбавлена справжньої віри у магічність та ритуали, і навіть – доконаної обізнаності в цій сфері.

Суттєвою відмінністю культури традиційної та культури сучасної масової є відсутність «чистого» глядача в середовищі носіїв традиційної культури. Натомість культура масова – споживацька та споглядацька за суттю. Носій традиційної культури міг бути глядачем лише в дитинстві (але це було сприйняття досвіду «на майбутнє»), або у старшому віці – вже як передавач досвіду та поціновувач якості отримання цього досвіду молодшими членами громади. Через це носій традиційної культури, навіть сприймаючи її на рівні, продиктованому власними мистецькими та розумовими здібностями, неодмінно є творцем та транслятором культурних надбань.

Трактовка кітчу як твору масової культури становить проблему адресності явища культури та стильової відповідності. Однак виникає питання: до якого стилю належить явище народної культури та коли пісня (її виконання), різьблене днище чи вишита сорочка мають стильову відповідність, а коли вони стають «халтурою», «несмаком»? Так, і червоно-чорна (т. зв. «брокарівська») вишивка трактується як така, що не відповідає українській традиції та паплюжить її. Проте, незважаючи на справедливую аргументацію дослідника [5], чи має він рацію, коли відкидає майже сторічний розвиток народного мистецтва?

Однак розгляд І. Гончаром вишивки технікою «хрестик косий» у червоно-чорній гамі купованою заповоччю як кітчу в народному вишиванні може бути підсилений ще й таким аргументом: дійсно народна культура, традиційна культура є культурою своїх для своїх. У ній немає не лише глядача, а й стороннього поціновувача. Тому й критеріїв чи зразків «відповідності» у ній немає і бути не може. Масова культура – культура безнаціональна і всезагальна. Розвитком культури традиційної керувати неможливо. Розвитку культури масової сприяє держава та суспільство, які намагаються насаджувати еталони та критерії «гарності», «привабливості», а також протилежного. Так, з'являються і книжки для народних співів, і дешеві детективні романи; і альбоми керамічних виробів та вишивок Земств, і реклама мила відомої фірми.

У продукуванні низькоякісних мистецьких творів свою роль відіграє і така особливість людської природи, про яку писав проф. Ф. Шміт: «будь-якій людині властиве бажання не самому творити нове, а ходити уторованим шляхом та приходити на все готове» [14, с. 71].

Безумовно, народна культура ніколи не була застиглою складовою буття: і культура княжої дружини чи родовитої шляхти виникла на певному ґрунті, розвивалася й відійшла в минуле. Інновації в культурній традиції є цілком закономірними, здатність культури до сприйняття та переробки інноваційних явищ – показник її здоров'я та можливості розвитку. Ці положення розроблялися вітчизняною наукою [1; с. 9], на них звертають увагу сучасні російські вчені [8].

Життя свідчить: «у віки» передається культура масова, загальна та озагальнена. Культура ж старих часів поступово стає далекою для нащадків, і тоді замінюється на псевдостаровинну. Це явище притаманне не тільки українській культурі. Згадаємо уніфіковану «сарафаншину» сучасної російської культури, яскравим прикладом якої є творчість Н. Кадишевої та Н. Бабкіної; академічні ансамблі грузинського танцю чи кримсько-татарські фольклорні ансамблі. Уже згаданий російський міський романс на початку ХХ ст. був такою ж кітчухою в а-ля пейзажному виконанні Н. Плевицької.

Ще М. Сумцов у історико-етнографічній розвідці «Слобожане» [12, с. 236] нарікав на верески, які в його часи ставали модними при виконанні народних пісень. Але вони таки увійшли і до народного виконавства, і до творчості великих і малих хорів та фольклорних ансамблів. Навіть певний розділ народно-пісенної творчості збирачі так і називають «кітч», відносячи до нього те, що раніше звалось «народним романсом», «жорстоким романсом» [10, с. 19].

«Перекази старовини» стають особливо привабливими для людей тоді, коли вони відчувають, як далеко відійшли від прабатьківського кореня. Так було на початку ХХ ст., коли імператорський дім Росії грався в бояр ХVІІ ст. Так є нині, коли люди, не маючи снаги та бажання служити в справжньому українському війську, граються в козаків, самохіть виводячи себе в генерали чи гетьмани (чом би не в Царі Небесні?!).

Таким чином, кітч – явище, яке, очевидно, існує від початку історії людства й українці не є винятком. Масова культура займає середню позицію між найвищими злетами людського генія, що, очевидно, є результатом діяльності одиниць, та найнижчого падіння, до якого загал теж не може спуститися, хоч би з почуття самозбереження.

Очевидно, будь-який мистецький твір мав свого творця, який випускав його у світ, та для народу цей твір ставав лише сировиною, яка підроблялася під смаки та уподобання. Згодом уподобаний твір розширювався чи скорочувався, змінювалися персонажі (напр., у піснях початку ХХ ст. замість козаків діють вже хлопці, солдати, чи просто «парні» [10, с. 18]) відповідно до змін у народному житті.

Справжньою проблемою існування народної культури ХХ ст. стала діяльність тиражувальників кітчу – працівників галузі «культура». Від другої половини ХХ ст. такі працівники розробили нову обрядовість: від «звздін» – до радянського похорону. Саме тоді розробляються сценарії «українських вечорниць», що проводяться в школах та клубах, на яких «діючі особи» з невідомого регіону співають одну за одною коломийки, авторські романси та обробки народних пісень під виглядом «автентичного фольклору», одягаються в неоковирні («я ево слепіла із таво, што било») костюми, які ніколи не носили не те, що в цій місцевості чи регіоні, а яких в історії українців не існувало взагалі. Саме тоді, незважаючи на те, чи було це притаманне цьому краю, чи ні, впроваджується святкування Івана Купала, та ще й з неодмінними чортами та Нептуном, як на піратському фрегаті, а не в українському селі.

Свою частку до цієї справи внесли й митці – художники з костюмів, які винайшли штучний костюм за українськими мотивами і видали його за «український», мотивуючи це тим, що «так яскравіше виглядає зі сцени», «танцювати у високому вінку – незручно, може злетіти з голови». Високий вінок на головах виконавиць старшого віку

давно став предметом іронії, проте і досі є чимало колективів, де він так і стирчить на посміховисько нечисельним знавцям.

Якщо ще приблизно сто років тому костюм був важливим етноідентифікуючим фактором, то нині саме він може ілюструвати глибину та характер змін у народній культурі. Адже ані сам комплекс костюму, ані його складові вже не тільки не вживаються в побуті, а навіть не зберігаються у родинних «скарбницях». І український загал задовольняє шароварщина. Проблемою є відхід культури пов'язування хустки. Уже стали людьми поважного віку ті жінки, які не тільки не вважають гріхом одягати чоловічу шапку, а й не уявляють собі, що колись це було гріхом для жінки.

Навіть пов'язування поясу тепер є складним для сценічних носіїв шароварів. Адже народний костюм стає експонатурою музейних колекцій, а не вживаною річчю.

Проблемою ХХ ст. (тепер уже й ХХІ ст.) є тенденція не повернення до традиційної культури навіть у колективах автентичного виконавства, а подальше тиражування кітчухи та шароварщини, бо за невеликим винятком працівники культури спеціалістами в галузі народної культури не є і не бажають ними бути. Адже випрацьовані ними стереотипи відповідають не високим зразкам, а саме шароварщині.

Запобігти процесу спотворення народної культури в сучасному юнацькому середовищі могли б освітні програми. Однак спроба впровадити народознавство в середній школі була зупинена згори, не встигнувши дати якісь результати. Впроваджені натомість регіонознавчі навчальні курси (принаймні це притаманно для східних регіонів) подають такі обурливо брехливі відомості про традиційну культуру, що можуть сміливо бути названі посібниками шароварщини. Небезпечність такого псевдонаціонального виховання доводити годі: народна культура стане предметом насолоди купки «посвячених» та жупелом і посіховиськом для маси нащадків.

1. Арутюнов С. А. Процессы и закономерности вхождения инноваций в культуру этноса // Советская этнография. — 1982. — № 1. — С. 8–21.

2. Багалій Д. І. Історія Слобідської України / передмова, коментар В. В. Кравченка. — Х. : Основа, 1991. — 256 с.

3. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация // Матеріали до етнології й антропології / Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. — Л. : З друкарні Наукового Товариства імені Шевченка, 1929. — Т. ХХІ–ХХІІ. — Ч. 1. Збірник праць, присвячений пам'яті В. Гнатюка. — С. 43–109.

4. Віхрова Т. В. Український рушник в колекції Луганського обласного краєзнавчого музею. — Луганськ : Світлиця, 1998. — 24 с.

5. Гончар І. Доля на рушникові // Україна. — 1988. — № 21. — С. 24–27.

6. Иванов В. В. Современная деревня в Харьковской губернии // Харьковский сборник : литературно-научное приложение к «Харьковскому календарю» на 1893 год. — Х. : Типография губернского правления, 1893. — Вып. 7. — С. 1–28.

7. Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. — М. : Политиздат, 1978. — 350 с.

8. Лобанов Н. А. Традиции и обычаи как эволюционный процесс: размышления дилетанта // Традиции, обычаи и нравы народов России. Российская научно-практическая конференция с международным участием (27–29 ноября 1997 г., Санкт-Петербург) : тезисы докладов и сообщений / под. ред. Н. А. Лобанова. — С.Пб. : Энергоатомиздат «Акме-Петербург», 1997. — С. 177–179.

9. Маркарян Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. — 1981. — № 2. — С. 78–96.

10. Пісні Слобідської України : навчальний посібник / автор-укладач Л. І. Новікова. — Х. : ТО Ексклюзив, 2006. — 188 с.

11. Сумцов М. Ф. Слобожане. Історико-етнографічна розвідка / підготовка тексту й мовна редакція Л. Ушкалова ; слово до читача, примітки та післямова В. Фрадкіна. — Х. : Акта, 2002. — 282 с.

12. Традиційна народна культура Дворічанського району Харківської області / упор. М. Семенова. — Х. : Регіон-інформ, 2001. — 160 с.

13. Українці : історико-етнографічна монографія у двох книгах. — Опішне : Українське народознавство, 1999. — Кн. 1. — 528 с.; Кн. 2. — 544 с.

14. Шмит Ф. Музейное дело. Вопросы экспозиции. — Ленинград: Academia, 1929. — 248 с.

# КІТЧ І УСНА ТРАДИЦІЯ: ЕВОЛЮЦІЯ СМИСЛІВ

Людмила Єфремова  
(Київ)

## ШЛЯХИ ФОЛЬКЛОРИЗАЦІЇ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ (ВІД ДАВНИНИ ДО СУЧАСНОСТІ)

*Кожен фольклорний твір, зокрема народна пісня, має прямого чи опосередкованого автора (авторів). Шляхом визнання слухацько-виконавською аудиторією та розповсюдження в усній традиції пісня піддається процесу фольклоризації.*

*У давнину переважно селянство репродукувало фольклорні твори. З розвитком міської культури воно також асимілювало міський романс. Пізніше значної ролі у фольклоризації пісень набули рукописні збірнички. На сучасному етапі фольклоризації піддається також авторська аматорська пісня, твори, продюзовані засобами масової інформації, друкowana продукція, зразки кітчевої культури тощо.*

*Ключові слова: фольклоризація, народна пісня, авторська пісня, слухацько-виконавська аудиторія, селянство, міська культура, міський романс, рукописні збірнички, кітчева культура.*

*Every folkloric composition, for example folks song, has direct or indirect author (authors). Through the recognition listener-performance audience and spreading in the oral tradition the song succumb to the process of folklorisation.*

*In old times mainly peasantry produces folkloric compositions. By development of city culture it also assimilates town love song. Later on sizeable role in folklorisation of songs gain handwritten collections. On modern period to the folklorisation succumb author's amateur song, compositions, made by mass media, printed matter, examples of kitschy culture and art.*

*Key words: folklorisation, folks song, author's song, listener-performance audience, peasantry, city culture, town love song, handwritten collections, kitschy culture.*

Кожен фольклорний твір, зокрема народна пісня, має прямого чи опосередкованого автора (авторів). Шляхом визнання слухацько-виконавською аудиторією та розповсюдження в усній традиції пісня піддається процесу фольклоризації.

Процес фольклоризації пісенних творів у різних історичних епохах розвитку людства має свою специфіку. Можна визначити кілька тривалих його «спалахів» в історії слов'янства та українського етносу зокрема. Вони були прямо чи опосередковано пов'язані з культурними епохами світової культури і завжди певним чином перебували під впливом загального стану європейської культури.

Найяскравіше явище останньої – елліністична культура грецької та пізніше – римської імперій. Вона характеризується розквітом дохристиянської релігії поклоніння явищам природи та її божествам, пантеону богів. У тогочасного слов'янського населення на території України простежується «спалах» розвитку обрядовості та обрядової пісенності, поклоніння божествам на лоні природі. Обрядовій регламентації піддавалися всі явища громадського та особистого життя людини. У пісенній творчості – це період формування дострофічних і монострофічних форм колискової, весільної та календарно-обрядової пісенності.

Процес фольклоризації новостворених пісень тоді мав громадсько-регламентований безособовий характер. Над виконавцями тяжіли вимоги регламентованості, спадкової передачі фольклорних творів. Для супроводу народження дитини, одруження та

смерті існували (і досі існують) певні співочі колективи, що їх запрошували на відповідні заходи. Вони також брали участь у проведенні календарних обрядів, присвячених зимовому та літньому сонцестоянню, приходу весни, початку та завершенню сільсько-господарських робіт.

Основною метою обрядових фольклорних творів було повертання до людини потойбічних сил, прагнення одержати від них благословення. Процес фольклоризації обрядових пісень носив регламентований, обов'язковий характер. Це була своєрідна школа громадського та культурного виховання, яка зберігала та підтримувала інститут обрядовості і надалі в часи тривалого середньовіччя.

У часи темного середньовіччя в людській свідомості міцно закріпився страх перед буттям, жорстокістю навколишнього світу. Це призвело до «спалаху» підвищеної уваги до надзвичайних, часто трагічних подій у громадському та особистому житті. Не випадково в ті часи простежується схильність до епічних творів: у Європі – до лицарського та героїчного епосу, у слов'янства – до билин і балад, а згодом і дум, підвищується роль індивідуального, сольного, зокрема й чоловічого, виконавства. Це період кристалізації строфіки та астрофічної епіки в народній пісенності, період напівпрофесійної народної творчості.

Ренесанс у Європі викликав в Україні новий спалах інтенсивного творення та фольклоризації пісенних творів, що відбивають внутрішній світ людини, її ставлення до подій громадського та особистого життя. У центрі уваги творців та виконавців опинилася необрядова пісенна лірика, основними персонажами якої стали світлі образи «дівчиноньки» та «козаченька». Образи природи тепер служать не тотемом, а засобом паралелізму для більш точного та яскравого відображення почуттів та настроїв головних героїв пісень. Лише в родинно-побутовій ліриці простежуємо збереження настроїв Середньовіччя (туги та жорстокості) у зв'язку з особливістю укладу патріархальної сім'ї.

Процес фольклоризації тогочасних народних творів відбувався на емоційному рівні, коли в репертуарі виконавців зберігалися найяскравіші фольклорні твори, розквітав жіночий одиночний та ансамблевий спів з багатоголосним могутнім сонорним звучанням. Народна пісня в той період набула значення самовираження, емоційної сублімації особистості. На цей період припадає пік розквіту пісенної строфіки та посилення її розмаїття.

У давнину переважно селянство репродукувало фольклорні твори. З розвитком міської культури воно також асимілювало міський романс. Пізніше вагомим значення у фольклоризації пісень набули рукописні збірнички. На сучасному етапі фольклоризації піддається також авторська аматорська пісня, твори, продюзовані засобами масової інформації, друкована продукція, зразки кітчевої культури та ін.

Упродовж останніх десятиліть важливу роль у процесі фольклоризації відіграє писемність, рукописні збірнички, друковані джерела, засоби масової інформації, концертної практики. У результаті такого запозичення відбувається засвоєння фольклорних творів, нетипових для місцевої культури, адже регіональність була завжди визначальним показником у фольклорному процесі. У народному виконавстві дедалі частіше осідають авторські твори сучасної поп-культури. Дітям співають колісанки, почуті по телевізору, розважають піснями з репертуару Л. Сенчиної, С. Ротару та ін.

У школі розповсюджуються кітчеві віршики та пісеньки, різноманітні пародії. Молодь під гітарний акомпанемент продукує творчість радянських та пострадянських бардів, не замислюючись над авторством пісень. На сімейних і громадських святах звучить як народна автентична пісня, так і естрадні твори, що насаджуються через гучномовці на курортах і танцмайданчиках.

Жартівлива пісня у межах будь-якого пісенного масиву українського фольклору завжди була початковим проявом кітчевої культури, гумористичного бачення суспільних процесів і проявів особистого життя людини. Тому в жартівливій пісенності переважають малі форми, що мають низький ступінь фольклоризації та мало піддаються систематизації. У цілому і кітчева пісенна культура має низький ступінь фольклоризації, адже створюється на злободенні мотиви і поки що не має певної художньої ваги.

**Наталія Хоменко  
(Київ)**

## **ЖОРСТОКИЙ РОМАНС: ФОЛЬКЛОР ЧИ ПСЕВДОФОЛЬКЛОР?**

*У статті робиться спроба на прикладі конкретного жанру міської масової культури, а саме – жанру жорстокого романсу, простежити проблему походження та фольклорної належності творів так званої «третьої культури». Жорстокий романс – це жанр, що виник у міських «низах», а соціальна батьківщина кітч, на думку Климента Грінберга, – маргіналії промислових міст (тобто осілі в містах селяни), котрі внаслідок відірваності від природного середовища все ж вимагали від суспільства забезпечення доступної їм культури, що породжувало нові зразки, які ввібрали в себе ознаки і сільської, і міської традиції. Відтак виникає потреба з'ясувати, чи цей жанр становить собою явище фольклорне, але в новій формі та з новими ознаками, чи належить до псевдофольклору в постселянському середовищі. Таким чином, ідеться про соціальну зумовленість жорстокого романсу та ознаки, за якими ми або зараховуємо, або не зараховуємо цей жанр до фольклору.*

*Ключові слова: жорстокий романс, фольклор, постфольклор, масова культура, третя культура, народна культура.*

*In the article an attempt has been made to trace the problem of the origin and folklore belonging of the works of so called "the third culture" on the example of exact genre of urban mass culture, namely song of unhappy love. Song of unhappy love is a genre that appeared in the lower urban classes. To Klyment Greenberg's mind, a social motherland of kitsch are marginalia of industrial cities (peasants who settled in the cities), who as a result of isolation from natural surroundings demanded from the society to provide them with accessible culture. That was the reason for the appearance of new samples, which absorbed the features of rural and urban tradition. That is why a problem arises to investigate whether this genre is folklore phenomenon or a pseudofolklore in the post-rural surroundings.*

*Keywords: cruel romance, folklore, postfolklor, mass culture, the third culture, folk culture.*

Жорстокий романс – явище доволі суперечливе й майже не вивчене в українській науці про народну творчість. Недостатня розробка цього питання пов'язана з тим, що більшість дослідників фольклору не розглядали досі романси як об'єкт через його часті авторське походження. Такі тексти не вміщували в «академічні» збірники фольклору ще й тому, що вони занадто вирізнялися на тлі творів канонічних фольклорних жанрів своїм натуралізмом, мелодраматизмом тощо, тобто вважалися ніби «негідними» такої шани. Однак ці твори існують в усній традиції, і оминати їх при дослідженні фольклору ми не можемо.

У багатьох наукових працях жорстокий романс розглядають як жанр міської масової культури. М. Тростіна вбачає в ньому яскраві прояви так званої «третьої культури». С. Неклюдов, О. Башарін вважають цей жанр міськими піснями, Т. Якунцева розглядає зародження жорстокого романсу в контексті масової культури. Я. Гудошніков романс зараховував до масової пісні, якій властиві і літературні, і фольклорні форми побутування. С. Адоньєва, Н. Герасимова характеризують його як міський романсово-баладний жанр, що є явищем масової культури ХХ століття. У всіх цих визначеннях простежується термінологічна невизначеність. Тому виникає декілька питань. Це явище належить до масової культури, «третьої» чи постфольклорної? Ці поняття синонімічні, чи позначають різні культурні явища? Наука не може вивчати фольклор поза культурним контекстом, поза контекстом реального історичного процесу, тому вважаємо за доцільне (перш, ніж досліджувати цей жанр) зупинитися на згаданих вище поняттях, аби з'ясувати, до яких явищ належить жорстокий романс.

Як уже зазначалося, більшість науковців розглядають романс як явище міської масової культури. Процес зародження й розвитку жорстокого романсу припадає на кінець ХІХ – початок ХХ ст. Саме в цей період виникає й масова культура. Наразі в

сучасній науці не існує єдиної теорії масової культури. Стосовно цієї проблеми радше можна вести мову про певний теоретичний плюралізм. У межах нашого дослідження ми не розглядатимемо всі теорії масової культури, а спробуємо зосередити увагу на кореляції таких понять, як «масова культура», «народна творчість» і «третя культура».

«Появі масової культури на зламі XIX–XX ст. передували цілий комплекс передумов: економічних (становлення індустріальної економіки), соціально-політичних (процеси масовізації та маргіналізації, розпад попередньої соціальної цілісності), і культурних (формування нової картини світу, ціннісних орієнтирів, ментальності). Окрім того, суттєвим фактором, який зумовлював становлення масової культури, став стрімкий розвиток науки та техніки, що сприяло повсюдному поширенню засобів масової комунікації» [2, с. 273]. Під терміном «масове» розуміється мистецтво, пов'язане з появою засобів масової інформації, тобто з можливістю тиражування текстів, унаслідок чого відбувалася втрата їх художньої цінності. Суб'єкт масової культури – «маса», тобто «сукупність відособлених і атомізованих суб'єктів, які виступають як безособовий колектив, одиницею якого є середньостатистичний індивід» [6, с. 39–41]. Тобто споживач масової культури – це широкі верстви населення, до яких може належати і підготований, і непідготований споживач. Це відрізняє її від народної культури, де споживачем може бути лише людина з цього середовища, для якої обов'язкова традиційна компетенція. Особливість входження до масової культури полягає в тому, що на противагу елітарній культурі, де «характер прилучення завжди індивідуальний, а в народній – колективний, у масовій культурі прилучення до її цінностей здійснюється на рівні безособового колективу, всі індивіди якого атомізовані й пов'язані позаіндивідуальним, зовнішнім зв'язком» [3, с. 86]. Саме ця специфіка відрізняє масову культуру від елітарної та народної, хоча провести чітку межу між цими явищами складно. Як зазначав американський дослідник Рей Браун, «масове, народне та високе (елітарне) мистецтво похідне одне від одного, і лінії демаркації між будь-якими двома невиразні й рухомі» [Цит. за: 3, с. 82].

Народна культура на певному етапі суспільно-історичного розвитку виступала єдиною системою збереження й трансляції інформації. Натомість масова не володіє здатністю бути інструментом пізнання світу. Вона може використовувати здобутки і народної, і професійної (високої, елітарної) культури, трансформуючи відповідно до запитів «маси». Низка західних авторів (К. Грінберг, Д. Макдональд, Г. Сельдес), досліджуючи явище масової культури, визнавали залежність останньої від класичного мистецтва. Тобто вона черпала з нього матеріал для власної продукції, спрощуючи форму подачі, модернізуючи, переносючи в інший вид мистецтва. Із цього випливає, що коли твори «високого» мистецтва, народної творчості постають у вигляді тиражованої продукції, змінюючи тип функціонування, вони переходять у розряд маскульту. У масовій культурі цінність предмета визначається не його художніми вартостями, а попитом на нього, тобто специфіка цієї культури – спрямованість на комерційність.

Подібність функціонування масової та традиційної культур проявляється в тому, що «такі особливості побутування фольклорних творів, як анонімність, циклічність, варіативність стають сутнісною характеристикою як уже сталих форм та жанрів масової культури, так і нових, пов'язаних з розвитком інформаційних технологій» [3, с. 95–96]. Але все ж стосовно масової культури коректніше буде використовувати замість поняття «варіативність» поняття «серійність». Тобто в народній традиції кожне нове виконання творить новий зразок, варіант, який все ж є автентичним, є оригіналом, а в масовій культурі – це лише копії, своєрідні симулякри.

Розгляньмо в контексті цієї проблеми жорстокий романс. Це жанр, який, на думку більшості дослідників, виник у міських низах. Він став своєрідним віддзеркаленням епохи, історично-соціальних процесів, що відбувалися в тогочасному суспільстві (кінець XIX – початок XX ст.) і суттєво вплинули на його образну структуру. Особливо яскраво цей вплив простежується на рисах романсових персонажів. Жорстокому романсу притаманне зображення іншого, ніж у традиційній пісенності, типу особистос-

ті: на відміну від інтровертного традиційного героя, романсовому герою властива чітка екстравертність.

Т. Якунцева пояснює це явище переходом від патріархального устрою життя до капіталістичного, буржуазного. «Саме в цей період ламався патріархальний устрій села, селянської сім'ї, болісно руйнувалися звичні моральні стереотипи... Ознакою часу стало усвідомлення людини із народу себе як особистості, котра має якщо не юридичні права і свободи, то, безперечно, свободу морального вибору, свободу почуттів. ...Міська культура, мода, звичаї багато в чому змінюють людей особистісно, вони стають своєрідними маргіналами: відірвавшись «від рідної гілки», в умовах нової субкультури вони або губляться, або взагалі не приживаються. Таким чином, план змісту народного романсу породжений новою дійсністю, що визначає новий тип стосунків людини зі світом, новий тип мислення суспільної та індивідуальної свідомості» [11, 12, с. 40–41].

У науковому сприйнятті усталилася думка, нібито жорстокий романс пов'язаний з міською культурою. Однак не варто однозначно вважати це явище винятково міським, адже побутує він і в місті, і в селі. Можливо, текст жорстокого романсу потрапляє до сільського середовища з міста, але все ж виникає в міських низах, де суб'єктами творчості стають і селяни-переселенці. Очевидно, саме це й дало підстави вважати жорстокий романс продуктом масової культури, яким є і кітч. Останній на думку Климента Грінберга, теоретика проблем кітчу в сучасній культурі, виник для забезпечення відірваних від свого природного середовища селян потрібною їм культурою. Тобто це явище він називає псевдофольклором у постселянському середовищі. Так, жорстокий романс дистанційований і від професійної творчості, і від традиційної пісенності, але саме це і становить його особливість (те, що він об'єднав у собі риси цих двох культур). У міському фольклорі ніби сплавлено в одне ціле ці різноманітні елементи, у ньому ніби накладаються дві картини світу. Проте наведені міркування не заперечують фольклорність жорстокого романсу, відтак не можна вести мову про це явище як про псевдофольклор.

Тому виникає потреба іще раз задуматися над такими поняттями, як «фольклор» і «предмет фольклористики». К. Чистов у статті «Фольклористика та сучасність» зазначив, що предметом фольклористики завжди було й має залишатися поетичне життя народу в його історичному розвитку, історія народнопоетичної культури, хоч би яких змін вона не зазнавала і яких форм (фольклорних чи інших) набувала. В. Анікін у розвідці «Не «постфольклор», а фольклор» стверджував, що фольклор продовжує існувати, але фольклорні традиції змінюються, рухаючись до літературної естетики. Тому хочеться наголосити, що на сучасному етапі фольклористичних досліджень, попри іноді літературне походження романсів, ми не маємо права оминати їх своєю увагою. Адже ще О. Потебня стверджував, що фольклорним твір стає тоді, коли пройде через «значний шар народного розуміння». У процесі усної трансмісії тексти романсів підлягали природному «шліфуванню», набували статусу загальноприйнятих. Ми звертаємося лише до тих романсів, які побутують у народі й мають свою фольклорну історію. Якщо літературний твір унаслідок усної трансмісії починає змінюватися, співатися по-різному, коли виникають варіанти, він уже стає фольклором, і процес таких змін стає об'єктом вивчення фольклориста (В. Пропп). Враховуючи цю специфіку, слід зауважити, що такі явища, безумовно, вимагають дещо інших методів дослідження, ніж ті, що застосовуються при вивченні традиційних жанрів народної словесності.

С. Неклюдов та О. Каргін запропонували тип низових міських традицій називати «постфольклором». Постфольклор, на думку вчених, «ідеологічно маргінальний, поліцентричний і фрагментований відповідно до соціальних, кланових, навіть вікових розшарувань суспільства. На противагу локальності й діалектності традиційного фольклору, він прагне стати загальнонаціональним, а в деяких формах – навіть глобальним, будучи тісно пов'язаним з “надгруповим” професійним, авторським мистецтвом, яке належить до масової традиції. Його “живильним середовищем” слугує нова комунікативна ситуація постіндустріальної епохи. Постфольклор стрімко змінює свій жанровий і текстовий

асортимент, насичуючись новою, актуальною топікою, крізь яку, втім, проступають деякі архетипні значення» [9, с. 22]. Зі сказаного виходить, що постфольклор і масова культура – це явища одного порядку. Якщо приймати таке розуміння постфольклору, то тут, напевно, варто говорити не про постфольклор, а про постфольклорну культуру.

Водночас мистецтвознавець В. Прокоф'єв явища, дистанційовані і від культури офіційно визнаної, і від традиційно-фольклорної, запропонував називати «третьою культурою». Тобто це тексти, що містять як елементи масової культури, яка виникає в середовищі професіоналів «для збуту», так і власне фольклору, котрий створюється самими носіями «для споживання». Т. Якунцева вважала, що жорстокий романс – це творчий продукт «третьої культури», але останню вона розуміла як «міську культуру, що виникла на перетині двох інших художніх культур – традиційної (фольклорної), що йде від селянства, та професійної, насамперед пов'язаної з книжною поезією» [12, с. 48]. І справді, романс зазнав впливу книжної культури, це позначилося на його віршуванні. Деякі тексти – літературного походження, тобто мають свого фіксованого автора. Але, як зазначалося вище, форма побутування дозволяє нам уважати ці тексти фольклорними, оскільки в процесі усної трансмісії вони зазнавали суттєвої трансформації внаслідок імпровізації виконавця, що іноді зумовлювало виникнення інших жанрових утворень, які дуже відрізнялися від першоджерела. Показовим буде приклад балади М. Лермонтова, котра на теренах України побутувала в перекладі Я. Жарка «Рибалка молоденький». Нам вдалося відшукати полюсні варіанти, одні з яких наближені до ліричної пісні, інші – до жорстокого романсу. Деякі варіанти мають дуже мало спільного зі своїм першоджерелом, тому варто ще раз наголосити, що такі явища має досліджувати фахівець-фольклорист. Безперечно, за своєю природою вони відрізняються від традиційних жанрів народної словесності, але все ж не тотожні також масовій культурі.

Доречно тут згадати, що, очевидно, марно ведуться численні дискусії щодо схожості жорстокого романсу з народною баладою. Іноді їх навіть складно жанрово ідентифікувати. Якщо жорстокий романс такий близький до балади, до народної творчості, то, можливо, і не слід припускати його нефольклорність, а вважати його почасти виявом «закону пластичної сили фольклору», що, як відомо, полягає в пристосуванні традиційних форм до умов нового суспільного середовища.

Як і балада, жорстокий романс показує драматичну історію з трагічною розв'язкою сюжету. Але в романсі все ж акцент робиться на почуттях, на переживаннях щодо того, що сталося. Усі сюжети побудовано навколо шалених почуттів, нестримної пристрасті, що стають причиною трагедії. У світі жорстокого романсу головна цінність – це кохання. Коли воно руйнується, життя втрачає будь-який сенс. «Ідеал жорстокого романсу бездушна, шалена пристрасть, відлита у ритуалізовану форму “кодексу честі” закоханих. Те, що людина, яка перебуває під впливом цього “кодексу честі”, зобов'язана вбити себе чи іншу людину, або ж вчинити щось не менш “екстравагантне”, має не обурювати, а захоплювати і розчулювати. У жорстокому романсі головною вартістю є не життя, а пристрастність і невідступність у дотриманні своєрідного “кодексу честі”» [1, с. 303]. Тобто любов – понад життя. Романтичний романсовий герой має обов'язково принести в жертву своїй шаленій пристрасті або себе, або коханця-зрадника, або ж суперника / суперницю. Також у жорстокому романсі простежуються риси дидактики, яка притаманна насамперед баладі. Це теж спільні ознаки обох жанрів. Хоча існує й суттєва відмінність (насамперед у характері зображення любовних колізій).

Смерть у жорстокому романсі – єдине можливе вирішення всіх проблем. Часто героїня в такий спосіб доводить своє кохання або намагається примусити коханого жалкувати про свої вчинки:

А я піду втоплюсь у тії криниці,  
З якої ти воду береш.  
Ти прийдеш уранці води набирати  
І там моє тіло знайдеш.

Знайдеш моє тіло та й гірко заплачеш,  
Згадаєш про нашу любов,  
Згадаєш про наше минуле кохання,  
І жаль тобі стане за мнов.

Пойду ж я утоплюся, де в морі нема дна,  
Пускай, подлец повірить, що клятве я верна.

Ой як умру, то поховайте  
Серед високих зелених трав.  
Тоді зірвеш ти айстру білу,  
Згадаєш, хто тебе кохав.

Соціально-економічні та культурно-побутові новації позначилися на художній системі жорстокого романсу, що простежується на різних рівнях. Це і своєрідний тип особистості, про що йшлося вище, і інші зовнішні характеристики, і зображення нових реалій (револьвер, отрута (сірка), на протигагу традиційному чар-зіллю та шаблі) та ін.:

Он любить дівушек красивих, он любить *карти та вино*,  
Ей, а ти з тоскі пойдьош в могилу, єму, мерзавцу, все одно.

Я витяг дівчину на берег, у мене дівчини нема,  
У неї *шовковее плаття*, круг шії обвита коса.

Ось послушай-ка, милая Надя, шо нам нада з тобою купить:  
*Модне плаття і шляпу, і туфлі*, а ребьонка нам нада убить.

Жанр жорстокого романсу став проявом нового часу, коли поряд з усною, контактною комунікацією з'являється технічна комунікація (за К. Чистовим), основним засобом якої є писемність. Фольклорний текст переходить з усної традиції до книжної, а з книжної – до усної. Часто під час експедиційної роботи з'ясовується, що інформанти користуються пісенниками, тобто вони відтворюють тексти не просто з пам'яті, як це відбувалося в усній традиційній культурі, а з використанням писемних джерел. Це, найімовірніше, зумовлено розпадом традиційного ліричного універсуму, тобто втратою розуміння глибинної семантики формул, за якими творяться пісні. Це знизило можливість вільного відтворення та імпровізації текстів<sup>1</sup>. Для фольклорного ліричного досвіду запам'ятовування текстів було непотрібне, але такий тип знання вже давно почав згасати, що й пояснює втрату в активному репертуарі деяких жанрів.

Але романси не розповсюджувалися за допомогою засобів масової комунікації, як продукти масової культури, вони передавалися усно або за допомогою рукописних пісенників. Під час експедиції на Чернігівщину одна з виконавиць сказала про романс «Рибалка молоденький», що це стара пісня, яку ще співала її бабуся. Хоча насправді цей твір має відоме літературне джерело (балада М. Лермонтова «Тростник»), він прижився в усній традиції і в народній свідомості сприймається як «свій». Названий текст має безліч своїх варіантів, які є не копіями один одного, як це трапляється в масовій культурі, а щоразу новим зразком. «На відміну від масової, тиражної, міська культура автентична, вона передавалася не за допомогою засобів масової комунікації та репродукування, а існувала в момент особистого, безпосереднього виконання» [2, с. 273].

У наукових колах міський фольклор часто називають постфольклором, оскільки він має низку особливостей, які притаманні і традиційному фольклору, і масовій культурі. Але все ж постфольклор – це урбаністична традиція, яка зародилася в міських низах, а масова культура полі соціальна. Вона спрямована на середньостатистичного індивіда, котрий може належати до різних соціальних верств. Вона має здатність до естетичної інтернаціоналізації своєї продукції. Вона підлаштовується під загальні потреби.

Міський фольклор віддзеркалює свою епоху, на його образній структурі відобразились особливості соціально-історичних процесів. Масова культура доволі швидко змінює свій жанровий склад та ідеологічну спрямованість. Але головна її відмінність – це серійність продукції, що абсолютно не сумісне з усною творчістю. Сприйняття народної творчості відрізняється від сприйняття масової культури. Для культури міських низів важливо, щоб виконавець був із народного середовища, тобто «такий, як я».

Жорстокий романс – яскравий приклад синтезу народної творчості та професійного мистецтва. Цей взаємозв'язок відбувається двома шляхами. Перший – усне життя текстів відомих авторів, другий – використання різних ліричних штампів з професійної творчості, стилістики романтичної лірики, що інколи (внаслідок несумісності поетичного антуражу й натуралізму) зумовлює комічний ефект. Іноді такі тексти викликають у виконавців та слухачів посмішку. Але це, вочевидь, пов'язано не зі стилістикою, а з процесом сприйняття: така реакція може бути результатом своєрідного заперечення причетності. Подібні тексти насичені сюжетними та психологічними гіперболами, які «немовби підіймають героїв жорстокого романсу на трагічну висоту, якої їм бракує за соціально-психологічним статусом» [4, с. 497].

Отже, жорстокий романс увібрав у себе риси і традиційної пісенності, і професійної творчості, але все ж за характером сприйняття і способом прилучення відрізняється від масової культури. Ми схилиємося до думки Т. Якунцевої, яка вважає цей жанр явищем «третьої культури». Жорстокий романс – це народна творчість, але в новому прояві, що пов'язано із соціально-історичними процесами та культурно-побутовими змінами в суспільстві. Це природний процес стадіального розвитку народної культури, який має бути об'єктом пильної уваги фахівців-фольклористів, які повинні використовувати інший методологічний інструментарій, ніж той, що застосовується при дослідженні архаїчного та класичного фольклору.

---

<sup>1</sup> Ми схилиємося до думки Г. Мальцева, який вважав, що у традиційній народній ліриці текст пісні не іманентний, її значення перебуває поза текстом, а саме у традиції, і формули є основним механізмом переходу від тексту до його значення, саме ці формули становлять елементарні семантичні одиниці народної лірики (див.: *Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики.* – Ленинград, 1989).

1. *Гаврилюк Е.* Український жорстокий романс (до постановки питання) // Народознавчі зошити. – К., 1996. – № 5. – С. 298–303.
2. *Костина А.* Массовая культура и культура народная: диалог или конфронтация? // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. – М., 2005. – Т. 1. – С. 272–300.
3. *Костина А.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Изд. 3-е, стереотипное. – М., 2006.
4. *Костюхин Е.* Жестокий романс // Современный городской фольклор. – М., 2003.
5. *Лютый Т., Ярош О.* Культура масова і популярна: теорії та практики. – К., 2007.
6. *Межуев В.* Философия культуры. Эпоха классики. – М., 2003.
7. *Неклюдов С.* От фольклора к «постфольклору» // *Панченко А.* Христовщина и скопчество. Фольклор и традиционная культура русских мистических сект. – М.: ОГИ, 2002. – (Серия «Фольклор и постфольклор: новые исследования»). – С. 5–7.
8. *Неклюдов С.* Фольклор современного города // Современный городской фольклор / ред. кол. : А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов. – М.: Российский гос. гуманитарный университет, 2003. – (Серия «Традиция–текст–фольклор: типология и семиотика»). – С. 5–24.
9. *Неклюдов С., Каргин А.* Фольклор и фольклористика третьего тысячелетия // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. – М., 2005. – Т. 1. – С. 14–29.
10. *Позднеев В.* «Третья культура». Фольклор. Постфольклор // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. – М., 2005. – Т. 1. – С. 300–309.
11. *Якунцева Т.* Жестокий романс как сверхтекст // Традиционная культура. – М., 2006. – № 3. – С. 35–45.
13. *Якунцева Т.* Отражение новых представлений и понятий в образности песен «третьей культуры» // Традиционная культура. – М., 2000. – № 1. – С. 47–52.

# ПРОЯВИ КІТЧУ В АРХІТЕКТУРІ ТА ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

**Зоя Гудченко  
(Київ)**

## КІТЧ У КОНТЕКСТІ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ

*У статті авторка аналізує деякі прояви кітч у царині традиційної та професійної архітектури України кінця XX – початку XXI ст. Це – тиражованість архітектури, запозичення автентичних форм і елементів, втрата конструктивної логіки та художнього смаку, вульгаризація національних (регіональних) рис архітектури.*

**Ключові слова:** кітч, масова культура, архітектура, імітація, постмодернізм.

*The author analyzes some of the manifestations of kitsch in the traditional and professional architecture of Ukraine late XX – early XXI century. This is – replication of architecture, borrowing authentic forms and elements, the loss of constructive logic and artistic taste, vulgarization of national (regional) architectural features.*

**Keywords:** kitsch, mass culture, architecture, simulation, post-modernism.

Кітч<sup>1</sup> є однією з форм популярної або масової культури, «своєрідним стилем (чи анти-стилем) культури, яка сформувалася на основі дисгармонії елітарної та популярної свідомостей. Його зневажливо називали ерзац-мистецтвом, поганим смаком, імітацією, однак з часом він все більше ставав домінантною формою сучасної культури»<sup>2</sup>. Таке тлумачення кітч подає літературознавець Т. Гундорова у своїй ґрунтовній монографії, присвяченій теорії та естетичній природі кітч. Ж. Бодріяр підтверджує багатолікість цього культурного феномена: «Естетиці краси й оригінальності ... кітч протиставляє естетику симуляції: він відтворює речі більшими або меншими, ніж оригінал, він імітує матеріали, наслідує форми або довільно комбінує їх, він повторює моду, не переживаючи її»<sup>3</sup>. При цьому, як зазначає вже В. Беньямін, зникає справжність твору мистецтва, його аура, індивідуальна своєрідність, оскільки він продукується<sup>4</sup>. Концепція К. Грінберга пов'язує кітч зі зрілою культурною традицією, від якої запозичуються її набутки (теми, засоби, напрямки) шляхом конвертації в іншу систему.

У словнику з дизайну<sup>5</sup> кітч характеризується як щось псевдодуховне, псевдохудожнє, банальне, але водночас привабливе для художників-професіоналів у пошуках нових ідей. Саме з кітч починалися такі напрямки сучасної архітектури і дизайну, як постмодернізм, фрістайл та ін. Деякі дослідники навіть ототожнювали постмодернізм і кітч<sup>6</sup>. П'ять головних принципів постмодернізму (історизм, контекстуалізм, символізм, колаж, орнаменталізм), сформульовані його засновником, американським архітектором Робертом Вентурі, звільнили проєктантів від класичних засад формоутворення. Архітектурна форма набула символічної ролі, а історичні стилі стали одним із джерел цієї форми, із можливим її відвертим цитуванням.

«Сучасна архітектура трактується як історичне і культурне відлуння. Засада подвійного кодування означає, що архітектура враховує смакові коди як рядового невтаємниченого обивателя-споживача, так і естета-професіонала, знавця історії архітектури»<sup>7</sup>.

Ті чи інші прояви постмодернізму спостерігаються в сучасній архітектурі України, де вони набули форм кітч.

Продуктування витворів архітектурного кітч, особливо активізоване в Україні на початку XXI ст., супроводжується втратою конструктивної логіки та художнього смаку.

Зазвичай архітектурний кітч використовує мотиви псевдоісторичних стилів (романського, готики, ренесансу, бароко, класицизму), але деякі забудовники віддають перевагу національним (регіональним) рисам архітектури, при цьому вульгаризуючи їх, зводячи до бутафорності.

Отже, один з проявів кітчу простежується в контексті традиційної архітектури, яка фігурує в різних сферах сучасного культурно-інформаційного простору України. Найсамперед вона існує як жива реальність, як архітектурна тканина сіл і містечок. Народні традиції зберігаються у планувальній структурі поселень та селянських садиб, в окремих спорудах з первісною функцією. Невелику частину об'єктів народної архітектури було вилучено з реального життя і переміщено до музеїв просто неба задля їх фізичного збереження.

Вони функціонують як музейні експонати, як джерело етнічної інформації. Найвиразніші елементи народної архітектури переосмислюються дизайнерами і впроваджуються в сучасне будівництво, набуваючи таким чином «вторинного» використання. Це викликане бажанням надати архітектурному середовищу, так би мовити, «національного колориту», задовольняючи певні ностальгійні почуття, що закорінені в глибинах підсвідомості і пов'язані для багатьох українців з «класичним» селом. Адже за офіційними відомостями на 1 січня 1924 року, сільське населення складало в Україні 81,5%<sup>8</sup>.

Архітектурний кітч на регіональні теми має широкий діапазон застосування і в міській багатоквартирній житловій забудові, і в індивідуальних садибах передмість, містечок та сіл. Крім того, кітчеві інтерпретації архітектурних сюжетів, почерпнутих із традиційного сільського будівництва, зустрічаємо в будівлях сучасних ресторанів, кав'ярень, готелів, туристичних баз, сувенірних кіосків, магазинів, в обладнанні дитячих майданчиків та місць відпочинку, в облаштуванні інтер'єрів житлових і громадських споруд. Особливо яскраве уявлення про архітектурний кітч отримує пасажир автотранспорту на великих трасах міжміського сполучення, де корчми «в українському стилі» чатують з обох боків дороги через кожні десять кілометрів.

Образи народної архітектури, візуальні та вербальні, присутні в кінострічках, театральних постановках, у засобах масової інформації: телебаченні, радіо, пресі, в художній літературі, образотворчому та декоративному мистецтві, у рекламі, у виробках легкої промисловості. Знаковими символами при цьому є «біленька хата під солом'яною стріхою», «вітряк на осілку», «колодязь-журавель», «тиночки й перелаз», «ворота» та ін. До цього нерідко долучають муляж лелеки.

Кітчева архітектурна продукція, що живиться мотивами старого українського села, справляє різне враження на реципієнта залежно від його підготованості, культурного розвитку. Інфантильний споживач з легким задоволенням і подивом сприймає цю «українську екзотику» у вигляді, скажімо, хати-корчми з бутафорною ліччю, у якій ніколи не палав вогонь, і колодязя без води. Зовсім інша реакція виникає в естетично вихованого споживача, до того ж особисто знайомого з автентичними об'єктами, про які кітч дає вихолощене та вульгарне уявлення, дуже далеке від оригіналу.

Народна архітектура – це комплексне явище. Окремі будівлі, функціонально пов'язані між собою, формують господарській двір, який разом з городом та садом утворює садибу. Залежно від рельєфу та наявності водойм, садиби певним чином розташовуються на місцевості, утворюють мережу вулиць, провулків, глухих кутів, стежок. Акцентами забудови є церкви, вітряки та інші споруди з виразними силуетами.

Архітектурні об'єкти в оточенні садків, грядок з різноманітними овочами та злаками гармонійно сполучаються з природним ландшафтом, дикою рослинністю, ставком чи річкою. Естетична якість виникає в суголосному поєднанні усіх компонентів сільського поселення, у його співмірності з людиною, що й викликає в неї особливе переживання краси і тієї аури, яка, можливо, на генетичному рівні породжує ностальгію навіть у тих, хто сам не був ніколи селянином.

Кітч руйнує цю природну гармонію. Зникає цілісний образ архітектурного середовища, зникає відчуття правди. У традиційній забудові села, незважаючи на по-

вторюваність кількох типів споруд селянського двору, кожна садиба індивідуальна, оскільки в ній матеріалізовано потреби й уявлення про власне гніздо конкретного господаря чи представників роду двох-трьох поколінь. А кожна хата, як і людина, при подібній анатомічній структурі має власне обличчя.

Натомість забудова сіл за типовими проектами, які набули поширення від другої половини ХХ ст., бездушна повторюваність однакових будинків призводить до втрати індивідуальності архітектурного середовища. А це, у свою чергу, знеособлює людей, вимушених там жити. Найбільш знівельованими є вулиці, де уніфіковано не тільки будівлі селянського двору (хата, сарай), але й розпланування їх на ділянці. Таке враження справляє, зокрема, забудова, відведена для переселенців з чорнобильської радіоактивної зони, виконана спеціалізованими підприємствами після 1986 року на державне замовлення. Для селянина, який багато часу проводить у дворі, у городі, величезне значення має облаштування садиби, тому обмеження власної волі господаря, жорстка регламентація негативно впливають на моральний, фізичний та психічний стан «споживачів» подібної тиражованої архітектури, у якій превалює одна з характерних рис кітчу – повторюваність, пов'язана з індустріалізацією виробництва.

Вище йшлося про кітч у сучасній забудові, виявлений через запозичення автентичних форм і елементів або через вторгнення індустріальних технологій до старих сіл. Проте варто зазначити, що взаємопроникнення різних рівнів архітектури, зокрема елітної, стильової і народної, тією чи іншою мірою мало місце здавна. Можна навести безліч прикладів панських будинків, в основі яких тридільний тип народного житла «хата на дві половини». Панівний в Російській імперії наприкінці ХVІІІ – у першій третині ХІХ ст. стиль класицизму вплинув на появу в слобожанській хаті декоративного різьблення, дерев'яних лиштв, що нагадує зубчастий поребрик карнизів цегляних будівель чи влаштування піддашків, подібних до портиків класицистичних палаців. На теренах Полтавщини-Слобожанщини зустрічаються хати кінця ХІХ ст. козаків і міщан із настінним малюванням в інтер'єрах (фігурні хрести, вазони, квіткові обрамлення вікон і дверей, кола або овали на честь євангелістів та ін.). Мотиви розписів навіть як церковними релігійними сюжетами, так і творами декоративно-вжиткового мистецтва, насамперед мальованими скринями, розповсюдженими в означеному регіоні. Розписи виконували роль оберегу (елементу освячення) і мистецького засобу оздоблення житла. Має місце подвійне кодування – система житла і система храму.

Проникнення рис стильової архітектури в народну спостерігалось й у культовій архітектурі. Традиційне дерев'яне храмобудування, у якому використовували декілька усталених конструктивних схем (церкви тризрубні, п'ятизрубні, дев'ятизрубні; одноверхі, триверхі, п'ятиверхі, дев'ятиверхі з перехідними залами по вертикалі) на певних етапах набуло під впливом панівних архітектурних стилів готичних, ренесансних, барокових, класицистичних та модерних рис. Це знайшло прояв у формі верхів; в окресленнях вікон, дверей, арок між навою і бабинцем; в оформленні інтер'єрів, насамперед іконостасів та ін. З іншого боку, об'ємно-просторові схеми традиційних дерев'яних церков і дзвіниць, їх пропорційний лад знаходили переосмислення в професійних архітекторів, які проектували муровані храми. Один з прикладів такого роду – пам'ятка архітектури українського бароко Спасо-Преображенська церква 1732 року в с. Великі Сорочинці на Полтавщині – хрещата в плані, первісно дев'ятиверха (тепер п'ятиверха). У ній структура бічних верхів нагадує рублені верхи дерев'яних церков, а в декорі фасадів використано поширені в українському народному мистецтві мотиви – розетки, трилисники, намистинки та інші елементи<sup>9</sup>. Інший приклад – Покровський собор 1689 року в Харкові<sup>10</sup> – тридільний, триверхий, багато-заломовий, який має структуру, притаманну народній гілці церковного будівництва. Органічне переплетення традицій народної архітектури з досягненнями ренесансу ілюструє каплиця Трьох святих у Львові 1578–1591 років<sup>11</sup>. Наведені приклади констатують факти взаємопроникнення рис народної та професійної архітектури, взаємовпливу цих двох напрямків національної культури – «неможливо провести

чітку демаркаційну лінію між високою і низькою культурами або між автентичною «народною» і не автентичною»<sup>12</sup>. При цьому у творах і автентичної, і професійної архітектури не втрачається ідея «мистецької справжності», не порушуються тектонічність споруд, відповідність форми змістові, функції.

<sup>1</sup> Кітч – від Kitsch (нім.) – халтура, несмак, сміття.

<sup>2</sup> Гундорова Т. Кітч і література. – К., 2008. – С. 3.

<sup>3</sup> Бодрийяр Ж. Кітч // Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. – М., 2006. – С. 146.

<sup>4</sup> Беньямін В. Вибране. – Л.: Літопис, 2002.

<sup>5</sup> Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник. – М.: Архитектура, 2004. – С. 184.

<sup>6</sup> Гундорова Т. Кітч і література. – С. 15.

<sup>7</sup> Вечерський В. Курс історії архітектури. – К., 2006. – С. 235–239.

<sup>8</sup> Хохол Ю. Ф. Сельское жилище. – К., 1976. – С. 12.

<sup>9</sup> Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К., 1985. – Т. 3. – С. 293.

<sup>10</sup> Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – К., 1986. – Т. 4. – С. 96–97.

<sup>11</sup> Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. – Т. 3. – С. 93.

<sup>12</sup> Гундорова Т. Кітч і література. – С. 24.

**Юлия Захарина**  
(Минск)

### **ИСТОРИЗМ АРХИТЕКТУРЫ ПОСТМОДЕРНА: КОМПРОМИСС, ЭКЛЕКТИЗМ, КИТЧ**

*Статтю присвячено розкриттю специфіки проявів історизму постмодерну в трьох аспектах: компромісі, еклектизмі, кітчі. Робиться висновок про те, що історизм архітектури постмодерну заснований на алюзіях, історичних ремінісценціях, асоціаціях, асимілює або переймає історичні архетипи.*

*Ключові слова: історизм архітектури постмодерну, масова культура, художня виразність, компроміс, еклектизм, кітч.*

*The article is devoted to discover of specific traits of historicism in postmodern architecture in three aspects: the compromise, the eclecticism and the kitsch. They are draw a conclusion to base of historicism in postmodern architecture in allusions, historical reminiscences, associations, assimilation or copy of historical archetypes.*

*Keywords: historicism of postmodern architecture, popular culture, artistic expressiveness, compromise, eclecticism, kitsch.*

Историзм как тенденция воссоздания форм и элементов прошлого имел место в архитектуре на протяжении ее многовекового развития, сохранил преимущество в современной архитектуре. Используя в своем художественном языке символы и знаки, являющиеся аллюзией или прямым копированием разнообразных архитектурных форм, историзм получил многогранность проявлений. Как отмечает теоретик архитектуры А. Иконников, «он может быть романтичен или холодно-классичен, не исключает иронии и гротеска, но всегда субъективен – по методу и в своей обращенности к субъекту, его представлениям и ассоциациям» [1, с. 255].

Начиная с эпохи Возрождения историзм постепенно утверждается в качестве неотъемлемой составляющей архитектурных стилей и направлений. Зарождение и развитие новых стилей, будь то барокко или классицизм, модерн или постмодерн, так или иначе предполагало историзм. Обращаясь к своим предшественникам в поисках форм и

средств выразительности или создаваясь в полемике с ними, новые стилевые направления выражали отношение человека и общества к прошлому посредством апелляции к историческим архетипам, иногда доходя до цитирования. Выразители новых идей зачастую оперировали историческими формами: архитекторы Ренессанса, отвергая готические формы, образцом для подражания избрали античное наследие; приверженцы неоготики и модерна воспевали характер средневековых сооружений; сторонники неоклассицизма отдавали предпочтение логике фасадных членений классицистического зодчества.

Остро обозначившийся в конце XIX – начале XX века историзм стал основой художественно-образного выражения архитектуры. Бесконечное разнообразие архитектурных форм эклектики было обусловлено признанием в это время «равнозначности всех эпох» [2, с. 55]. Целью исторического цитирования форм и элементов стало стремление зодчих выразить национальное своеобразие архитектуры. Заимствованные из прошлого формы зодчества создавали иллюзию романтического или героического. Имея в основе характер бутафории, разнообразные исторические имитации давали только видимость внешнего богатства и походили на китч.

Новые версии историзма проявились в архитектуре постмодерна. Возникновение постмодерна было связано со сложным и противоречивым социально-экономическим и культурно-идеологическим контекстом 1960–1970-х годов. Широкоизвестные западные архитекторы (Т. Эйзенман, Ч. Мур, М. Грейвз, Дж. Бродбент и др.) предприняли попытку пересмотра представлений о функциональности архитектуры, сложившихся в рамках рационализма. Новые подходы к проектированию утверждались как противопоставление рационалистской архитектуре [3, с. 457]. Лозунги предшественников – «форму определяет функция» и «архитектура – есть язык» стали рассматриваться как противоречие [4, с. 35].

Под влиянием поп-арта в архитектуре постмодерна утверждается отход от элитаризма и берется ориентация на эмоциональные потребности и вкусы современников. Постепенно архитектура изменяется в соответствии с целями и методами «массовой культуры» [5, с. 6]. Постмодерн стремился преодолеть элитарность «новой архитектуры» не путем упрощения, а за счет расширения языка архитектуры в разных направлениях, прежде всего в сторону освоения местных особенностей, национальных традиций. В результате одной из характерных черт постмодерна стал историзм.

Интерпретация характерных черт архитектуры, свойственных разным историческим стилям и направлениям, не исключала и символизма, который органически включался в образную систему постмодерна, придавая архитектурным образам новые оттенки выразительности. Архитектура постмодерна характеризовалась поисками внешнего разнообразия. Одной из проблем творчества архитекторов-постмодернистов стало возвращение «безликим» зданиям художественной выразительности. Нехватка эмоционально-эстетической выразительности образа построек компенсировалась включением элементов, характерных для разнообразных исторических стилей, – колоннад, арок, ниш, треугольных и фигурных фронтонов, шпилей и других, которые трактовались в соответствии с требованиями «массовой культуры». Нередко в одной композиции господствовали элементы и детали разных исторических стилей, что определило эклектичный характер одного из направлений постмодерна.

Архитектура постмодерна плюралистична. Ее характеризуют понятия многозначности, разнообразия, ассоциативности, историзма, ироничности, двусмысленности, символичности, пластичности, орнаментальности. Широкое распространение в архитектуре постмодерна получило использование исторически сложившихся архитектурно-художественных форм, получивших новую интерпретацию. В основу поисков преемственности лучших достижений прошлого был положен принцип унаследования существенных черт архитектуры, соответствующих современности. Получили переосмысление и традиции народного зодчества, которые нередко стали использоваться в городской архитектуре. Историзм, свойственный архитектуре постмодерна, не исключал прямого копирования, но был направлен, преимущественно, на воссоздание

характера исторических стилей и направлений посредством цитирования отдельных элементов исторических построек [3, с. 458; 6, с. 17].

Необходимость переосмысления стилевых форм, принадлежащих различным культурам и эпохам, объясняется проблемой контекста среды, которую смог решить постмодерн путем компромиссного сочетания исторических образов и современных. Это стало возможным благодаря отходу от типового проектирования в пользу индивидуального; исключению плоских крыш и завершению их башенными формами, фронтонами, мансардами; активному использованию декора с рельефами, сложной орнаментикой, росписями, декоративной кладкой; применению полихромии [7, с. 130–134].

Выразительность архитектуры постмодерна, по мнению американского теоретика Ч. Дженкса, достигается, преимущественно, посредством смешения стилей, цитированием классических элементов с иронией или насмешкой, ставшими следствием влияния поп-культуры. Основные элементы архитектуры, такие как колонны, арки, тимпаны и даже оригинальные формы используются в архитектуре постмодерна как декоративные. Большинство известных архитекторов отдало предпочтение этому типу историзма. Среди них – американцы Р. Вентури, Ч. Мур, Ф. Джонсон, испанец Р. Бофилл, британец Дж. Стирлинг, итальянец А. Росси [8, с. 352].

Постмодерн многообразен по своим характеристикам и, согласно Ч. Дженксу, включает эклектичное направление – так называемый «радикальный эклектизм», сочетающий формы и детали разных стилей. Ч. Дженкс выделяет разнообразные оттенки постмодернистского историзма, включая прямую ретроспекцию, усиление региональных тенденций, метафоричность архитектуры, многозначность пространственных решений, программный эклектизм [9, с. 7–9].

Иные исследователи (Р. Стерн, Т. Артемьева) к особенностям постмодерна относят «контекстуализм» как подчинение здания факторам окружающей среды; «аллюзионизм» как включение в композицию исторических ассоциаций; «орнаментализм» как возвращение архитектуре исторических элементов, не имеющих функциональной нагрузки [10].

В теоретических работах Р. Вентури, М. Кюло, А. Росси, Л. Крие выделены постулаты архитектуры постмодерна: «подражание» историческим памятникам и «образцам» исторических стилей; «ссылки» на известные памятники архитектуры в общей композиции и в деталях; работа в историко-архитектурных стилях; «обратная археология» как возведение нового объекта в соответствии со старой строительной техникой; «повседневность реализма и античности», которая достигается благодаря упрощению классических форм [7, с. 130].

При том, что постмодерн не имеет достаточно четкой характеристики, как отмечает М. Цыбульский, в постмодернистском искусстве прослеживаются два начала – ретроспективное и авангардное [11, с. 19]. В основе ретроспективного начала лежит историзм. В качестве главных творческих принципов постмодерна выделяются плюрализм, «игра» стилей, искусство цитирования [12].

Ретроспективное течение постмодерна использовало весь спектр формального языка архитектуры. Отсутствие последовательной программы постепенно привело к многоязычию зодчества. В результате историзм архитектуры постмодерна получил различные проявления: компромиссное «сосуществование» с исторически сложившейся средой, основанное на гармоничном включении исторических цитаций в архитектурный объект, ассимиляции исторических форм, использовании аллюзий или исторических реминисценций; эклектизм, стремящийся «перекричать» сложившуюся застройку посредством использования ироничных и гротескных цитаций, смешения стилей или прямого копирования исторических построек; китч, порожденный эклектизмом и рассчитанный на внешний эффект.

Возрождение исторических традиций в зодчестве посредством иносказательно-го языка определило одно из проявлений историзма постмодерна – компромиссное. В контексте исторически сложившейся среды оттенки традиционности часто расширялись, однако они и разрабатывались прежде всего как продолжение контекста. Ре-

стропективная тенденция постмодерна со стремлением к воссозданию традиционных образов, форм, деталей позволила эстетически связать историческое архитектурное пространство с современным.

Компромиссным проявлением историзма постмодерна стало возрождение принципов создания архитектурно-пространственной композиции, а также интерпретация форм и элементов художественных стилей (классицизма, барокко, модерна и др.), основанная на аллюзиях, реминисценциях, ассоциациях. Для передачи духа Античности архитекторы нередко прибегали к историческим реминисценциям в деталях (дорический портик «Страда Новиссима» на международной архитектурной выставке «Венецианское биенале», арх. П. Портогези, 1980). Использование в композиции произведений скульптуры, выполненных в античных традициях, усиливало художественно-образную выразительность построек (Новая художественная галерея в Штутгарте (Германия), арх. Дж. Стирлинг, М. Уилфорд, 1977–1984). Обращение зодчих к традициям классицизма привело к появлению зданий, композиция которых была основана на элементарной геометрии форм, упорядоченности, симметрии. Включение характерных элементов (разорванный треугольный фронтон в завершении здания Американской телефонной и телеграфной связи в Нью-Йорке, арх. Ф. Джонсон, 1982) предполагало ассоциации с архитектурой классицизма. Черты барокко передавались посредством пластики форм; криволинейные силуэты объемов построек и фасадных элементов дополнялись стеклянными панелями, эркерами, колоннами («Барочные лестницы» в Париже, арх. Р. Бофилл, 1983–1991). Контраст элементов и иллюзорная диспропорция, асимметричное размещение разнообразных по форме окон и дверей ассимилировали черты модерна (частный дом Вентури в Честнат-Хилл (Филадельфия, США), арх. Р. Вентури, 1962–1964).

Устойчивые позиции в архитектуре постмодерна заняли ретроспективные черты оборонительного зодчества эпохи Средневековья. Массивные монументальные объемы сооружений, башенные формы, характерные для романского зодчества (церковь Сан-Жан Баптист в Могно (Швеция), арх. М. Ботта, 1986–1998; жилой дом в квартале Южный Тиргартен в Берлине, арх. А. Росси, 1987), получили воплощение в архитектуре жилых и общественных зданий разного функционального назначения – гостиниц, школ, детских садов, детских парков, вычислительных центров, торговых объектов и др.

Ретроспективная тенденция постмодерна с обращением к историческим стилям и увлечением башенными формами способствовала разнообразию художественного облика построек и насыщению яркими образными решениями городской среды. Воссозданные в современной трактовке исторические мотивы привели к рождению новых художественных образов.

Постепенный отход от рационализма сопровождался утверждением позиций историзма, усложнением объемно-пространственных композиций, созданием оригинальных объемов, форм, силуэтов. Однако чрезмерное увлечение элементами и формами исторических стилей привело к *экллектизму*, основанному на механическом копировании, подражании, нередко сопровождавшемся гиперболизацией архитектурных элементов. При общей строгости и регулярности композиционного решения в одном здании гротескно сочетались гигантские колонны, разнообразные по форме окна, мансарды, представляющие цитации соответствующих стилевых археиппов (Резиденция Блока на Кохштрассе в Берлине, арх. А. Росси, 1984–1987).

«Радикальный эклектизм», признающий в качестве главного средства выразительности стилевую миксацию, смешение архитектурных элементов, объемов и деталей, имел и иные проявления. Наряду с воспроизведением исторических форм в различных интерпретациях распространение получила идея передачи характера традиционных построек посредством сочетания их различных вариантов. Так, например, композиция оздоровительного комплекса «Арсан» в Алма-Аты (арх. В. Хван, 1981–1983) представляет сочетание народных бань нескольких типов.

Экллектизм постмодерна не исключал и исторической реконструкции и нередко прибегал к прямому копированию памятников архитектуры. Такое направление историзма

было основано на документальном воспроизведении архитектурных шедевров, копировании прославленных зданий либо интерьеров. Примерами «документального историзма» постмодерна могут служить здание музея художественной коллекции мультимиллионера П. Гетти в Малибу (Калифорния, США, арх. Н. Нейербург, Р. Ленгдон, Э. Уилсон, 1978), которое представляет воссоздание античной «Виллы папирусов» в Геркулануме, погибшем при извержении вулкана Везувий в I в. н. э.; интерьеры здания Госдепартамента США в Вашингтоне (арх. Дж. Блатто, А. Гринберг, 1985), выполненные в палладианском стиле.

Обращаясь к массовому потребителю, архитектура постмодерна усложняла свой язык и за счет напластования аллюзий и цитаций, и за счет компиляций исторических форм. Крайним выражением ретроспективной тенденции стал китч. Однако многозначность языка архитектуры постмодерна, основанного на системе двойного кодирования, предопределила многоуровневый характер восприятия: на уровне иронии — для элитарного реципиента, «всерьез» — для массового [3, с. 458]. Примером двусмысленной трактовки одного из эклектичных проявлений историзма постмодерна является здание итальянской диаспоры на Пьяццо Италии в Нью-Орлеане (США, арх. Ч. Мур, 1978), представляющее ироничную цитацию древнеримских и ренессансных элементов.

Утвердившееся многоязычие постмодерна стало причиной проявления различных оттенков историзма — от компромиссного использования исторических цитаций или реминисценций до эклектизма, предполагающего «игру» архитектурных форм, смешение и напластование стилевых мотивов в одном объекте. Устойчивые позиции историзма архитектуры постмодерна имели как позитивные, так и негативные стороны. С одной стороны, возрождение исторических форм и элементов архитектуры в новой среде открыло новые возможности художественно-образных решений и способствовало насыщению городов выразительными акцентами. Разнообразие объемов, форм и архитектурных элементов, навеянных господствующей ретроспекцией, позволило избежать монотонности архитектуры рационалистского направления. С другой стороны, трактовка исторических форм как идеала прекрасного зачастую сводилась к обособленному образу архитектуры, изолированному от контекста среды. Лишенные контекста архитектурные объекты, порожденные стремлением к орнаментальности посредством исторических цитаций, аллюзий, реминисценций, тяготели к эклектизму, а иногда воспринимались как китч.

1. *Иконников А.* Историзм // Архитектура и градостроительство : энциклопедия / гл. ред. А. В. Иконников. — М. : Стройиздат, 2001. — С. 254–256.
2. *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. — М. : Искусство, 1986. — 344 с.
3. *Иконников А.* Постмодернизм // Архитектура и градостроительство : энциклопедия / гл. ред. А. В. Иконников. — М. : Стройиздат, 2001. — С. 457–459.
4. Архитектура Запада : в 4 кн. — М. : Стройиздат, 1987. — Кн. 4. Модернизм и постмодернизм, критика концепций. — 180 с.
5. *Иконников А. В.* Зарубежная архитектура: От «Новой архитектуры» до постмодернизма. — М. : Стройиздат, 1982. — 255 с.
6. *Толстой В. П.* XX век. Итоги и кануны // Художественные модели мироздания : в 2 кн. / Рос. акад. художеств ; Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств; РАН; Науч. совет по истории мировой культуры. — М. : Наука, 1999. — Кн. 2. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. — С. 5–19.
7. *Маклакова Т. Г.* Архитектура двадцатого века: Современная архитектура : учеб. пособие для вузов по архитектурно-строительным специальностям. — М. : Изд-во Ассоциации строительных вузов, 2000. — 196 с.
8. *Prina F., Demartini E.* 1000 Years of World Architecture. — London : Thames & Hudson Ltd., 2006; reprinted 2007. — 429 p.
9. *Дженкс Ч.* Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. А. В. Рябушкина, М. В. Уваровой ; редкол.: А. В. Рябушкин [и др.]. — М. : Стройиздат, 1985. — 136 с.
10. *Артемова Т. Г.* Постмодернизм // Российская архитектурно-строительная энциклопедия : в 4 т. — М. : Альфа, 1996. — Т. 4. Архитектура, градостроительство, здания и сооружения. Специальное строительство. — С. 192.
11. *Цыбульскі М.* Стагоддзе бурлівых зменаў. Эпілог // Мастацтва. — Мінск, 2000. — № 8. — С. 18–22.
12. *Жбанков М. Р.* Постмодернизм // Новейший философский словарь / А. А. Грицанов [и др.]. — Минск : изд. В. М. Скакун, 1999. — С. 536–537.

**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 праць<sup>1</sup>. 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 компоненті<sup>2</sup>.

Натомість термін «іконописний примітив», уведений до наукового обігу П. Білецьким, спонукає до осмислення народного іконопису в площині естетики наївізму<sup>3</sup>. 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)<sup>4</sup>, творчість на межі професійного та народного (за концепцією В. Прокоф'єва)<sup>5</sup>, 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»<sup>6</sup> або популярна культура розмита та нелінійна, адже останньою послуговувалися не лише низові прошарки населення (карнавали, пісні, предмети побуту та ін.)<sup>7</sup>. 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 форми<sup>8</sup>. 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 ХІХ 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, інсигнічних 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 ХІХ 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 ХІХ ст. Українське мистецтво в цьому розумінні не є винятком: «Доля особистісного первня у творчості – це доля усієї культури ХІХ 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»<sup>9</sup>.

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 ХІХ ст. та на поч. ХХ 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 ХІХ 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 простолюдю.

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»<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup>. 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
Багатівікова 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 цінює 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 графема, 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 нації<sup>12</sup>. 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 каноном 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»<sup>13</sup>. 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»<sup>14</sup>. 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 ненавчність, 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...»<sup>15</sup>. 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.

<sup>1</sup> 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.

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

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

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

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

<sup>6</sup> 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).

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

<sup>8</sup> *Пономаревська О.* Світоглядні основи українського народного іконопису // Університет. Історико-філософський журнал. — К. : Київський славістичний 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.

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

<sup>10</sup> Там само.

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

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

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

<sup>14</sup> *Адорно В. Т.* Эстетическая теория. — С. 345.

<sup>15</sup> Там само. — С. 346.

# КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КІТЧУ В МУЗИЦІ

*Антонина Карпилова  
(Минск)*

## КИТЧ В КИНОМУЗИКЕ

*У статті розглядаються жанри масового кінематографа з погляду їх музичного вирішення, де проявляється домінування масово-побутових музичних жанрів, художніх кліше, жанрово-стильових і драматургічних стереотипів. Аналізується також орієнтація на включення до саундтреку естрадних пісень-хітів, «вторинних» форм фольклору, формування словника музично-риторичних фігур.*

*Ключові слова: масовий кінематограф, первинні жанри, адаптація, цитата, жанрово-стильові стереотипи, саундтрек.*

*There are genres of a mass cinema shown in article from the point of view of their musical decision where domination of musical of masses and household's genres is shown, art cliches, genre, style and dramaturgic stereotypes are considered.*

*Orientation to inclusion in a soundtrack of variety songs-hits, «second» forms of folklore, formation of the dictionary of is musical-rhetorical figures is analyzed also.*

*Keywords: the Mass cinema, primary genres, adaptation, the citation, stereotypes of genres and styles, a soundtrack.*

Традиционное толкование китча связано с массовой культурой, масштабами ее распространения и с ее эстетической всеядностью. В этом случае массовая культура обычно рассматривается как базисное основание генезиса и развития китча. Однако сегодня все большее распространение получает «трехмерная» модель современной культуры, в которой массовая культура распространена всюду, а элитарная является, скорее, субкультурой. Действительно, в условиях стратифицированной и насыщенной разнообразной информацией культуры говорить о китче как о безвкусице становится все сложнее. В настоящее время китч приобретает более сложные формы, порой перерастая в неидентифицируемый пока жанр. Стремительные процессы глобализации, под натиском которых ценности традиционных культур народов мира проходят испытание на прочность, в то же время придают черты универсальности феномену китча, обуславливая его широкое распространение.

Китч вызывает противоречивые, порой весьма полярные суждения аналитиков, вплоть до негативных. В то же время обоснован и позитивный взгляд на проблему китча, поскольку ему присущи такие общечеловеческие ценности, как неприятие насилия и жестокости, стремление к спокойствию и гармоничности, демократизации общественного сознания. Известно, что экранная культура (в частности СМИ) базируется в основном на китчевой эстетике и при этом воздействует как на общественное мнение, поведение людей, так и на формирование культурных, мировоззренческих установок массового сознания.

В контексте существующей проблемы необходимо отметить ряд классических работ Т. Адорно, К. Гринберга, К. Келлера, А. Моля, посвященных непосредственно теме китча. Русскоязычная наука о китче представлена в основном работами искусствоведов: В. Борева, Е. Карцевой, Н. Конрадовой, А. Коваленко, А. Кукаркина, В. Шимко, А. Яковлевой. В области музыкального искусства выделяются работы В. Рожновского,

А. Сохора, А. Цукера. В данной статье делается попытка раскрыть формы и способы проявления китча в киномузыке как области прикладной музыки.

Обратимся к статье Н. Конрадовой «Китч: не-искусство не-элиты. Этимология и история понятия», опубликованной в журнале РАН «Общественные науки и современность» за 2000 год, где в характеристике китча выделены такие категории, как несоответствие элитарным представлениям о прекрасном; массовость и тиражированность произведений китча; ориентация на имитативность, адаптивность и серийность; преувеличенные сентиментальность, сюжетность и занимательность; обращение к «далеким мирам» (местам или историческим эпохам) и несовременность (ретро) и др. Нам представляется продуктивной характеристика киномузыки по обозначенным критериям, где важны не столько морфологические, сколько функциональные параметры.

Проявление тенденций адаптивности выражается, в частности, в обращении экранной культуры к архетипам и эксплуатации их семантического потенциала. Это выражается, главным образом, в структуре так называемых «низких» киножанров (комедии, мелодрамы, детективно-приключенческого фильма) и их музыкальной составляющей. В первичных жанрах изначально существует пласт многочисленных знаков и стереотипов, связанный со скрытым мощным архетипическим и мифологическим слоем. Известно, что жанры-первофеномены агрессивнее других в отношении проявления индивидуально-личностного начала, что они требуют от автора больших ограничений. Музыкальный компонент также оказывается запрограммированным в структуре жанров, которым требуется, в первую очередь, его эмоциональная сила. Общий показатель «низких» жанров – коллективное переживание эмоций, причем эмоций в очищенном виде – опасность без угрозы для жизни, страх, который будет преодолен, лирика «без границ». Отсюда и выработанная музыкальная стилистика – преобладание «коллективного», оркестрового, звучания; большое значение тембра струнных инструментов как наиболее приближенных к звучанию человеческого голоса; отсутствие тембровой индивидуализации и т. д. Принципиальное для традиционных киножанров доминирование коллективного начала над личным переживанием обусловило активную роль первичных, массово-бытовых музыкальных жанров. Это типологическое, родовое свойство киномузыки пришло из немого кинематографа, где оформились стереотипные жанровые связи, где комической киноленте сопутствовали, например, двигательные-танцевальные жанры (юмореска, галоп, полька), мелодраме – жанры салонной музыки (романс, ноктюрн, элегия) и т. д. Постепенно в киномузыке устоялась своеобразная жанровая иерархия специфического типа. На вершине этой пирамиды царит песня – культовый, «неприкосновенный» жанр, наиболее полно выражающий идею и атмосферу фильма. В советском кино непревзойденным создателем «песенного» типа музыкальной драматургии был И. Дунаевский. Следующие по значению в музыкальном решении фильма жанровые комплексы – маршевый, связанный со сферой активного коллективного начала, и танцевальный, представляющий сферу досуга и развлечения. Так актуализируется архетипическое содержание жанровых структур, зачастую в форме музыкально-кинематографического китча. Примечательно, что кинематограф появился именно как массовое развлекательное искусство, как китч для тех, кто ищет развлечения вне, например, литературы или театра. Оно служило для балаганного эффекта оживления сюжетов, а также популяризировало классические мотивы. Со временем кинематограф стал отдельным видом искусства и в нем снова выделились «высокие» и «низкие» жанры.

В современной экранной культуре почти не существует произведений «чистого» жанра: все они содержат несколько жанровых структур. Так, например, мелодрама включает элементы комедии или детектива, признаки вестерна присутствуют в боевике или гангстерском жанре и т. д. Киномузыка по своему жанрово-стилевому составу также отличается множественностью жанрово-стилевых и культурных векторов и обращена к разным областям музыкальной культуры – народной, церковной, академической, массовой.

Среди образцов, на которые ориентируется китч, следует выделить фольклор. Тонкие взаимосвязи массовой, популярной и народной культур а также, главное, их различия еще не изучены и не обобщены на должном теоретическом уровне. Разумеет-

ся, некорректно сводить китчевую эстетику к народной. Но очевидно, что и китч, и фольклор ориентируются на один и тот же пласт сознания, эксплуатируют одни и те же методы привлечения и развлечения слушателя-зрителя. В мировом кинематографе интерес к фольклору общеизвестен и повсеместен. При этом этническая достоверность и аутентичность песенных или инструментальных «инкрустаций» является несущественной. Известно увлечение современных кинематографистов специфическим тембром армянского дудука, который присутствует, например, в партитуре американского блокбастера «Гладиатор». Целый арсенал «общеазиатских» инструментов введен в партитуру кинопритчи «Бо-ба-бу» узбекского режиссера А. Хамраева. Подобный не-офольклоризм свидетельствует о наступлении эпохи свободной миграции этнической субкультуры в пространстве глобальной мировой культуры и взаимодействии с ней. Появление в современных белорусских фильмах («Анастасия Слуцкая», «Три талера», «Маленькие беглецы») фольк-рок-группы «Палац» О. Хоменко и этно-трио «Троица» под руководством И. Кирчука также представляется неслучайным. Это свидетельство того, что производные эстрадные, так называемые «вторичные», «секундарные» формы фольклора обретают новую, кинематографическую жизнь. Однако весьма тонкая грань отделяет обработки фольклорного материала от китча.

С проблемой «чужого слова» как носителя иного сознания связано и отношение к музыкальной классике. Цитаты из классических произведений зачастую выступают как знаки, отсылающие не к глубинному значению, а к внешнему слою их происхождения, принадлежности к иному культурному миру. В кинематографическом тексте цитаты зачастую теряют свою инакость как культурные феномены и подчиняются сугубой функциональности, обыгрываются как элементы действия. Известно, что музыка к фильмам К. Тарантино — это огромная библиотека художественных клише. Как истинный маргинал, виртуозно ходящий по краю китча, он сопровождает видеоряд своих картин музыкой, тонушей в цитатах.

Проявление тенденций адаптивности и ориентации на сложившийся образец обнаруживается в современных кинолентах в самых разнообразных формах и видах. Так, в сериале «Мастер и Маргарита» музыка И. Корнелюка — это вполне предсказуемая калька с сотен американских «готических» фильмов, например, мистического фильма «Омен» («Предзнаменование»), которые, в свою очередь, ориентируются на классическую музыку — произведения И. С. Баха, Р. Вагнера, К. Орфа. Думается, что величайший трагический роман XX века заслуживает совсем другой музыки. В фильме «Бумер» музыкальная тема, написанная лидером группы «Ленинград» Сергеем Шнуровым, напоминает сигналы мобильного телефона, что послужило ее быстрому включению в бытовую практику.

Известно, что китч опирается на повторение условностей и шаблонов. Так, черты стереотипности в киномузыке проявляются как в ее жанрово-стилевых параметрах, так и в способах организации музыкальной драматургии фильма и взаимодействия ее с изобразительным рядом. Уже в киномузыке 1930–1950-х годов сформировались музыкальные стереотипы в иллюстрации типичных жанровых ситуаций — детективных, мелодраматических, комедийных, а также массовых сцен, обязательных для киноэпоса, — коллективных шествий, собраний, митингов и т. д. Часто встречающееся сравнение кинематографического стиля 1930-х годов с большим оперным стилем неслучайно, в частности, по причине существования в фильмах тех лет концертно-номерной структуры, которая подчеркивала изолированность, самодостаточность музыкального компонента, возможность его отрыва от изобразительного ряда. В современном кинематографе востребованными становятся традиционные драматургические функции музыки, ее коммуникативные возможности как наиболее «эмоциональный» компонент фильма, действующего в качестве «приманки» для зрителя, — это могут быть чувствительная песня или интригующая «музыка погони» и «саспенса» (в приключениях и триллерах). Музыка в новых фильмах уже не борется с условностями старого стиля, с его томными скрипками в любовных сценах и полным «tutti» оркестра

в драматических. Экспериментальные же формы киномузыки перемещаются в более «камерные» и мобильные области документального и анимационного кино.

В киномузыке яркое отражение находит преувеличенная сентиментальность китча, которая акцентирует зрителя на сочувствии и умилении вопреки собственно эстетическому восприятию. Особенно чувствительна к музыкальному элементу мелодрама как наиболее эмоциональный жанр, использующий музыку как средство раскрытия, педалирования и нагнетания страстей. Яркие музыкально-тематические контрасты, общий повышенный эмоциональный тон, экспрессивность и патетика создают атмосферу эмоциональной напряженности. Важными становятся захватывающая фабула, лежащая на поверхности идея или мораль, «запуск» эмоциональных механизмов — умиления и жалости в мелодрамах либо страха и агрессии в боевиках и триллерах. Сильным средством создания преувеличенной, избыточной эмоции становится так называемый «большой» стиль, который остается главенствующим в киномузыке и особенно активно внедряется голливудскими кинематографистами. Искусствовед Д. Ухов определяет это направление как романтизм или, точнее, как поздний романтизм в версии эстрадно-симфонического оркестра. Американские блокбастеры изобилуют подобного рода музыкой («Горец» и «Бразилия» с музыкой Майкла Кэймена, «Матрица» Дона Дэвиса, «Список Шиндлера» Джона Уильямса). Среди европейских фильмов можно назвать картины «Утомленные солнцем», «Тарас Бульба», «Остров» и др.

Признаки растиражированности, важные для характеристики китча, в современной киномузыке тесным образом связаны с таким явлением, как саундтрек (звуковая дорожка). Подобный тип музыкально-звуковой композиции является частью PR картины, изначально предполагает самостоятельную жизнь вне экрана и массовое распространение в виде дисков. Вышедший в 2000 году фильм А. Балабанова «Брат-2» с первым российским саундтреком, сделанным по всем канонам мировой индустрии, включал песни Земфиры, групп «Би-2», «АукцЫон», «Танцы Минус». Предтечей этого явления в советском кино можно считать музыку к фильму «Асса» (1987) режиссера С. Соловьева, где звучали песни Б. Гребенщикова, Ж. Агузаровой и группы «Кино» с ее лидером В. Цоем. Звуковой ряд белорусской киномелодрамы «Поводырь» (2001) насыщен песнями из репертуара белорусских певцов: ансамбля «Сябры» и Алеси, И. Афанасьевой и К. Слуки, групп «Мегаполис» и «Белорусские песняры». Следует отметить, что ориентация авторов на включение исключительно эстрадных песен-хитов может привести к тупиковой ситуации, когда аудиоэстетика кино не будет отличаться от передач MTV.

Большая роль в китч-стиле отводится псевдоисторической реальности, отрешенности от реального мира, обращению к «далеким мирам». Китч уводит зрителя-слушателя в «мир иной» — другую историческую эпоху, географическое место (отдаленное и малоизвестное, экзотическое) или в другую социальную прослойку, как это происходит в кинофэнтези «Властелин колец» и «Гарри Поттер», где музыка буквально «завораживает» слушателя. В этой же области присутствует понятие «ретро»: то, что когда-то было модным, по прошествии определенного времени умиляет своей прошлой актуальностью. Очевидно, что китч существует отчасти благодаря этой ностальгической нотке, вызывая эмоции и «сантименты» по прошлому.

Как отмечают многие исследователи, современный кинематограф перестает быть инструментом познания, он фиксирует в основном уже заведомо распознанные проблемы, основывается на принципах узнавания и предуведомления, в том числе и в звуковых композициях. Современный фильм тяготеет к «респектабельному» зрелищу, к «гладкому» и комфортному типу звучания. В звуковой композиции современных фильмов доминирует тяготение к легкости и удобоваримости потребляемого «продукта». Сложная внутренняя структура всего звукового комплекса современного фильма, который включает речь, музыку, шумы и тишину, оказывается подчиненной утилитарной задаче «обслуживания» фабулы. Технические открытия в области звука не вызвали преобразований самого киноязыка, т. к. ни в сценариях, ни в режиссуре, ни в операторском решении чаще всего не заложены новые коды, новые задания, требу-

ющие продуманного и творческого их применения. На этом фоне звуковое решение фильма зачастую воспринимается как необходимый, но чисто оформительский при-даток, добавочное украшение к основной части фильма.

Анализ современного кинопроцесса дает основания говорить о том, что киномузыка, главным образом американская, близка барочному принципу кодификации отно-шений музыки и слова, использованию музыкальных средств, способных возбудить в слушателях то или иное эмоциональное состояние (аффект). В начале XXI века, по мнению исследователей, стало возможным говорить о том, что в голливудской киномузыке сложился и прочно утвердился словарь музыкально-риторических фигур. Можно говорить также об общей направленности современной киномузыки в сторону жанрово-стилевых стереотипов и функциональной музыкальной драматургии. В результате современный массовый кинематограф, отличающийся стандартизацией об-разов, сюжетных перипетий и методов работы сценаристов, режиссеров и композито-ров, предлагает целую систему форм и видов визуального и музыкального китча.

**Ирина Климук  
(Минск)**

## **МАНИПУЛЯТИВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО КИТЧА**

*У статті аналізується сучасна соціокультурна ситуація та функціонування таких явищ ХХ ст., як музика популярних жанрів, молодіжна субкультура, музичний китч. Авторка роз-глядає специфіку сприйняття популярної музики й маніпулятивні механізми її дії. Обґрунто-вується використання музики популярних жанрів у педагогічному процесі.*

*Ключові слова: музичний китч, музика популярних жанрів, молодіжна субкультура, сприй-няття популярної музики, типи художньої комунікації.*

*The modern social-cultural situation and the modern phenomena of the 20th century, such as popular music genres, subculture of young people are analyzed. In this article the author describes the specific features of the attitude of popular music genres. The author gives the scheme of genre classification of the popular music of the 20th century. Comparative characteristics between rock-music and classical music, between rock-music and folk-lore are shown as a table.*

*The article gives a basis of the use popular music genres in education*

*Keywords: popular music genres, subculture of young people, attitude of popular music.*

Научно-технический прогресс, обусловивший небывалое развитие индустрии раз-влечений и средств массовой коммуникации (СМК), не мог не оказать влияния на музыкальные пристрастия подрастающего поколения, в большинстве случаев отда-ющего предпочтение произведениям *массовой музыкальной культуры*. Жизнь цивилизованного человека в течение дня окружена музыкальным фоном, создаваемым ра-дио- и телепередачами. Как известно, в общем объеме художественной информации удельный вес фольклора, «классической» и современной академической музыки весь-ма низок. Начиная с анимационного кино, которое сопровождает ребёнка с первых лет жизни, и продолжая развлекательными музыкальными программами для подростков и молодёжи, большинство из которых ограничивается образцами поп-музыки, школь-ники находятся в сфере влияния музыки невысокого качества. К сожалению, следу-ет констатировать, что массовая культура обладает практически неограниченными манипулятивными возможностями. По мнению культурологов А. Оганова и И. Хан-гельдиевой, ««масс-медиа» – пресса, радио, кино, телевидение, аудио-, видеопродук-ция – стали проводниками и популяризаторами различных форм массовой культуры. Тиражирование, поточность, конвейерность производства массмедийной, часто низко-

пробной, культуры порой перекрывает реальные потребности в ней. Вследствие широкой доступности информационных каналов радио и телевидения возрастает опасность распространения потребительского отношения к культуре, засилья в ней посредственности» [3], что в свою очередь влечёт за собой тревожные перспективы «зомбирования» примитивной музыкой нового поколения.

Как показывают социологические и музыкально-педагогические исследования за последние два-три десятилетия (Ю. Алиев, Э. Алексеев, П. Андрукович, Г. Головинский, А. Болгарский, Б. Брылин, И. Головач, Л. Исьянова, И. Красильников, Н. Кутовая, С. Новицкая, А. Махмудова, И. Салтанович, В. Петрушин, Т. Плеснина и мн. др.), художественные интересы подрастающего поколения находятся в области массовой музыкальной культуры, образцы которой нередко примитивны в музыкально-семантическом плане. К их числу относятся традиционная эстрадная песня, а также модные в молодёжной среде стили – тинейджерский поп, диско, рэп (хип-хоп), брит-поп, поп-рок, отдельные образцы хэви-метал и т.п. В то же время фольклор, духовная музыка, классическое наследие и современное академическое искусство нередко остаются за пределами их внимания.

Если говорить о музыкальном китче, то его исторические истоки следует искать в музицировании городского «плебса», а средой обитания, по преимуществу, стала область поп-культуры. Возникнув в литературе и живописи, китч проявился и в музыкальной сфере. На сегодняшний день «китч в музыке» – понятие малоразработанное, в научной литературе советского и постсоветского периодов упоминание о нём встречается лишь в нескольких статьях российских музыковедов Б. Житомирского, В. Конен, Т. Чередниченко.

Крупнейший исследователь музыкального китча К. Дальхауз совершенно справедливо писал, что граница между «искусством» и «неискусством» нечётка, подвижна. Примером такой подвижности, по его мнению, является отношение к двум разным по ценностному характеру типам музыки: «китчу» и «халтуре». Китч – прилично сочинённая, но эстетически отвратительная музыка (в XIX в. причислялся публикой к традиции высокой музыки и расценивался как «искусство»), в то время как «халтура», то есть кое-как оформленный опус «на случай», безусловно, отвергалась публикой. Автор считает, что сегодня в противоположность типичной реакции XIX в. халтура более терпима, чем китч [5]. Согласно Дальхаузу, в современной культуре музыкальный китч выполняет своеобразные функции, связанные с «ностальгией» массового вкуса по искусству, одновременно и «серьёзному», и «понятному», он становится продуктом утешения, которое фальшиво. Но тот, кто обращается к музыкальному китчу, не обманывается в нём, он знает, что средство, за которое он хватается – одна видимость.

В наше время – в эпоху масс-медиа – проблема распространения псевдоискусства и его воздействия на потребителей стоит особо остро. Поэтому педагогика также не может отворачиваться от реалий социокультурной ситуации. Мы рассматриваем особенности восприятия музыкального китча и разновидность «потребления» музыки – китч-восприятие. Следует отметить, что в музыковедении введено понятие «*китч-восприятие*», отражающее своеобразную установку на безоговорочное принятие всего броского, модного, кричащего и общедоступного [1]. Этот тип коммуникации создаёт иллюзию эстетического взаимодействия в процессе слушания образцов музыки низкого уровня, имитируя приобщение к подлинному искусству. «Китчевое» – это восприятие стереотипное, ориентирующее на клише, идеальную модель искусства, сложившуюся в сознании массового слушателя. Вышедший из среды массовой культуры, этот тип восприятия вызывает опасение тем, что культивируется также на почве художественной коммуникации с популярными произведениями классики. Возникает феномен псевдоэстетического восприятия, когда шедевры мирового искусства (их интонации уже стали достоянием слухового опыта многих поколений, закрепив название «поп-интонаций») не являются объектом глубокой душевной работы – сотворчества. А от «узнавания знакомого» у слушателей могут вызываться положительные эмоции на низовом физиологическом уровне, вплоть до слёз умиления, которые можно спутать с реакцией катарсиса.

Когда музыкальное произведение рассматривается как знак социального различия, престижа, правомерно говорить о «*престижном потреблении*». В юношеском возрасте нередко наблюдается желание повышения собственного престижа в мнении окружающих. Сюда обычно относится всё, что связано с модой на имена исполнителей молодёжной музыки, с их имиджем. *Комитатное слушание* сопутствует любой внехудожественной деятельности личности. Комитатный объём у учащихся занимает большую долю всей воспринимаемой музыки. Помимо «увеселительного» или «бодрящего» фона, такой тип слушания выполняет функцию заполнения эмоционального «вакуума», когда психологический эффект «присутствия» притупляет ощущение одиночества. Использование шлягеров в качестве «фона» является и своеобразным проявлением потребности в музицировании, они напеваются слушателями, ритмически организуют досуг, бодрят, поднимают настроение.

Можно выделить несколько тенденций, связанных с восприятием учащимися образцов поп-культуры. Это, во-первых, ориентация на поверхностное, рассеянное восприятие музыки, во-вторых, комитатный (сопутствующий, фоновый) и фрагментарный характер восприятия, в-третьих, установка на престижное потребление музыки. И наконец, предпочтение у части слушательской аудитории неагрессивных образцов поп-музыки — «сладкого» китча, внешне безобидного, но в силу нацеленности на формирование стереотипного характера восприятия, а значит, и нивелирования личности, имеющего разрушительный потенциал «замедленного действия».

Остановимся на факторах, определяющих восприятие образцов популярной музыки у слушателей. Один из них — **структурно-семантические признаки произведений массовой музыкальной культуры**.

К числу наиболее характерных признаков *мелодии* можно отнести красочность, песенную выразительность, яркое своеобразие и запоминающуюся интонацию (Л. Алексеева, А. Андреев, В. Зак, О. Оленин, В. Сыров и др.). Как показывают наши наблюдения, для учащихся характерно *восприятие красочности звучания*.

*Характеристика ритма*. Помимо мелодии, зачастую — гармонии, иногда — тембра, ритм может выступать в роли самостоятельного критерия, по мнению А. Сохора, «для большинства бытовых жанров» [4, с. 148]. Поскольку они связаны с движением, это наиболее надёжный, устойчивый признак.

На *избирательный характер слушания* музыкального произведения указывал А. Костюк, в связи с чем выделил «песенный» («мелодико-синтетический») и «сонатно-симфонический» типы восприятия музыки [2, с. 57]. По мнению украинского учёного, слушатель «улавливает» из музыкального материала отдельные элементы (*наиболее волнующие фрагменты произведений* — чаще всего запоминающиеся интонации песенного склада), но не имеет достаточной музыкальной культуры для того, чтобы «считывать» эмоционально-эстетическую информацию всего произведения. Подобную ситуацию можно наблюдать у учащихся всех возрастов, поскольку их вкусы развиваются на материале ритмомелодических комплексов современных песенно-танцевальных жанров.

Тесно взаимосвязанный с предыдущим фактором «*общительный характер*» *поп-интонаций* (В. Зак) демонстрирует особую контактность, направленность на слушателя. Наличие в музыкальной ткани наиболее красивых фрагментов с «интонационной броскостью» мелодической линии провоцирует как повышенный интерес к образцу бытовой музыки, так и последствие восприятия — быстрое запоминание, навязчивое интонирование (в том числе, внутренним слухом), стремление к многократному прослушиванию до перенасыщения.

*Синкретизм как принцип существования поп-феномена в единстве музыки, слова и жеста*. Популярное эстрадное произведение представляет собой синтетическое, слаженное взаимодействие не только собственно музыкально-поэтических, художественно-выразительных средств, но и таких элементов сценической культуры исполнителей, как мимика, жесты, пластика, элементы хореографии, театрально-игровые мизансцены и т.д. в комплексе с внешним обликом (одежда, причёски, грим и т.п.). Эти факторы усиливают эффектность музыкального китча, подключая многие анализаторы личности к его усвоению.

*Яркость имиджа, театрализованное шоу, привлекающие зрителей.* Общественное мнение (или групповое настроение) отличается высокой степенью заразительности и способностью мгновенно проникать в сферу другой социальной группы. Стандарты внешнего облика, поведения, эмоционального реагирования «копируются» и в дальнейшем – культивируются, что зачастую закладывает основы формирования художественных вкусов низкого уровня.

*Функции массовой музыкальной культуры.* В процессе восприятия поп-музыки в первую очередь реализуются такие функции, как *коммуникативная*, связанная с общительностью, соучастием, сопереживанием по поводу музыки; *пронологическая*, предполагающая закрепление определённого поведенческого стереотипа; *релаксативная*, отражающая характер психической и физиологической разрядки; *рекреативно-гедонистическая*, то есть получение удовольствия от слушания музыки; *эскапистская*, сущность которой заключается в уходе от действительности в мир иллюзий. С этими функциями связаны унификация художественных интересов и торможение развития креативности личности в юношеском возрасте.

Всё вышеизложенное представляет достаточно серьёзную педагогическую проблему: ведь формирование музыкального опыта и эстетического сознания большинства школьников происходит под мощным воздействием «массовой культуры». Именно по этой причине музыка, которая транслируется с помощью СМК, наполняя их жизнь, воспринимается как понятная, правдивая и доступная. Взрослея, ребята начинают интересоваться только теми произведениями, которые не противоречат их представлениям о музыкальном искусстве. Образцы китча начинают заменять им художественную коммуникации с высоким искусством.

1. *Житомирский Д.* Музыка для миллионов // Современное западное искусство. – М. : Музыка, 1972. – С. 70–102.
2. *Костюк А. Г.* Некоторые вопросы восприятия музыкального произведения // Вопросы психологии. – 1963. – № 2.
3. *Оганов А. А., Хангельдиева И. Г.* Теория культуры. – М. : Гранд-Фаир, 2001.
4. *Сохор А.* Социология и музыкальная культура. – М. : Сов. композитор, 1975.
5. *Dahlhaus G.* Über die «mittlere» Musik des 19. Jahrhunderts // Das Triviale in der Literatur, Musik und bildender Kunst. – FfM, 1972.

**Наталія Сербіна**  
(Київ)

## РИСИ КІТЧУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПІЗНЬОЛІРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

*У статті розглядаються українські традиційні ліричні пісні пізнього шару (другої половини ХІХ ст.), позначені новими музично-поетичними якостями. Простежуються риси відмінностей соціо-культурного та музично-поетичного плану цих пісень зі старовинними протяжними піснями, з якими пізньоліричні пісні генетично пов'язані. Також досліджуються причини їх появи, аналізуються музично-поетичні ознаки. Простежується зв'язок цих пісень з масовою культурою. Уперше подається жанрова класифікація цих пісень.*

**Ключові слова:** китч, українська традиція, пізня лірика.

*His article is devoted to Ukrainian lyrical songs of the late period (beginning from the 2nd part of the 19th century) marked by the new musical and poetical principles. Socio-cultural and music-poetical features which distinguish these songs from the more ancient and genetically-predeceasing long-drawn-out songs are retraced. The reasons of such specifical lyrical songs' appearance are reviewed in our research. Also we give an analysis of musical and poetical factors of these new songs and retrace their connection with mass culture. For the first time in Ukrainian ethnomusicology a genre classification of the late lyrical traditional songs is presented in our research.*

**Keywords:** kitch, ukrainian tradition, late lyric.

Проблема міжетнічних процесів та, зокрема, російських впливів на український пісенний фольклор не широко розкрита. Адже в українській етномузикології склалося апологетичне уявлення про українське селянство. Згідно з ним, український традиційний фольклор — це такий, що побутує в сільському середовищі, де селянин працює на своїй землі, живе патріархальним життям соціально замкненої громади. Тому й пісні його — лише питомі й архаїчні, а також такі, що пов'язані з давніми історичними подіями, обрядами, мають високохудожній зміст та форму. А ті, що не вписуються в ці уявлення, вважаються такими, що потрапили до обігу випадково та є чужими для народного світогляду виконавців. Тому останні новотвори нещадно критикувалися, оминалися увагою етномузикологів як у теоретичному, так і у практичному розуміннях.

У цій статті ми розглядаємо пісні, що побутують на теренах Центральної України серед сільського населення. Основою матеріалів стали переважно експедиційні записи автора. Не ставлячи собі за мету дати аналіз пісенного фольклорного кітчу як культурологічного явища, ми аналізуємо сучасну ліричну традицію в аспекті віднайдення в ній нових, «нетрадиційних» якостей, що за музичними, поетичними та психологічними характеристиками багато в чому відповідають описаним культурологами явищам музичного та культурного кітчу.

Дослідники української та російської ліричної традиції відзначають, що пісні нового гатунку стають особливо помітними в період після 60-х років XIX ст. Це пов'язано з низкою історичних, економічних та соціальних причин.

Ось що пише про них російський дослідник М. Лопатін у 1889 році (у збірці «Русские народные лирические песни», укладеній разом з В. Прокуніним, який був автором фортепіанного супроводу пісень) [4, с. 51]: «Такие песни не составляют даже искажения настоящих русских народных песен; это совсем новый элемент, вооружившийся на разрушение их. В большинстве на новомодных песнях лежит печать арфисток, шарманок, городских трактиров, именно всего того, что не имеет ничего общего с нравами и бытом русского народа, коего жизнь совершается в деревне. В тексте этих песен нет уже и следа истинно народных, сильных, поразительных своими яркими красками картин в соединении с краткостью и простотой выражений и оборотов речи, напротив: бессмыслие, уродство, безобразие формы — главная их принадлежность. В напевах полное отсутствие классической строгости, глубины, музыкальной красоты и того свежего, чарующего, совсем иного мира поэзии звуков, который поражает в истинно народной песне, и тем сильнее, чем песня стариннее. Тратит силы и теряет время на сохранение этих новомодных произведений, не только не стоящих внимания, но часто и просто оскорбляющих художественное и нравственное чувство — не следует собирателю, когда каждый год дорог в интересах сохранения древних памятников истинно-народной поэзии».

Також М. Лопатін виявляє одну з головних ознак цих пісень. Вона полягає в їх надзвичайній популярності, зумовленій таким скороминущим чинником, як мода: «Правда, что эти новомодные песни, благодаря, вероятно, своим уродливым формам и ничтожности содержания, хотя бродят среди народа и, делаясь модными, хотя поются постоянно, однако долго не удерживаются в нём: нынешний год в моде одна песня, на другой год другая» [там само, с. 51].

М. Лопатін також визнає, що «низкопробні» «новомодні» пісні фольклоризуються та укорінюються в традиційній культурі: «Эти новомодные песни только потому можно рассматривать в связи с народными произведениями вообще, что они скоро воспринимаются народом и, следовательно, как бы делаются народными» [4, с. 51]. Саме цей аспект є одним з головних та обумовлює наукову зацікавленість цим шаром фольклору.

В Україні це явище одним з перших помітив М. Лисенко: «Як оперета понижа смак до правдивої музики, так у нашому людові нахил до солдатської пісні зіпсував смак до своєї рідної» [3, с. 56]. Цікаво, що М. Лисенко дав влучну назву «меланж-культура» цим новотворам (змішана культура), яка не увійшла до наукового обігу.

С. Людкевич, що також звернув увагу на ці пісні, зазначив, що творцями та носіями «мелодій культурного походження» стали церква, школа й виховані ними інституції

письменної та напівписьменної інтелігенції. Сюди також належали сільська шляхта, міський пролетаріат, рекрутчина та місто. Саме місто, на думку С. Людкевича, завдяки захожим музикантам «кольпортувало свою культурну музику, щоправда, найгіршого сорту».

У своїй вступній статті до «Галицько-руських народних мелодій» [5, с. XVII] він пише: «Ясна річ, що ті різнородні етнографічні, а особливо культурні впливи, які несуть з собою чимало сміття та відпадків, не дуже корисно, як усюди, відбиваються на питомій народній творчості, яка... через це тратить усю питомість та оригінальність». Уже на матеріалі цього збірника він спостеріг ознаки переймання «новітніх» пісень та визнав, що напливові мелодії «культурного походження» становлять значну меншість порівняно з «консервативно-народними» і зосереджені навколо великих міст.

Чинниками появи ліричних пісень з рисами кітчу в українському фольклорі стали, насамперед, історико-соціальні зміни. Законсервоване до останньої третини XIX ст. сільське середовище стало відкритим для зовнішніх впливів. З одного боку, це сталося завдяки реформі 1861 року, а з іншого, у зв'язку з демографічним вибухом в Україні, що загострив земельну проблему. Тобто якщо наприкінці XIX ст. такі пісні становили малу частку репертуару села, то у наші дні посіли в ньому значне місце.

Серед інших причин появи нового фольклору варто згадати традицію друкувати авторські вірші з посиланням на певний народний наспів чи, як його називали, «голос». Вона існувала в російській поезії ще із XVIII ст., наприклад, у Ломоносова, Кантеміра, Сумарокова, а пізніше в Державіна, Крилова, Жуковського. Декабристи продовжили її у своїй революційній пропаганді, склавши нові революційні слова на селянські наспіви. У XX ст. цим прийомом скористалися більшовики після Жовтневого перевороту 1917 року.

Фольклорні експедиції останніх років засвідчили живучість пізньоліричних пісень, які зберегли свою популярність, передаючись від покоління до покоління («Це ще моя бабуся співала!»). Селяни співають їх натхненно, підкреслюючи актуальність поетичного тексту («Жизненна песня!»).

Народні виконавці люблять ці твори й за «легкість» у співі, адже давня лірика, на їхню думку, це «важкі пісні», які вимагають певних фізичних зусиль та високої виконавської майстерності, не обов'язкових для озвучення пізньоліричного репертуару. Цікаво, що старші люди з патріархальним світоглядом, які народилися до 1940 року, не поспішають виконувати ці пісні, а то й узагалі не знають таких. А от мешканці сіл повоєнних років народження починають саме із зазначених вище пісень й співають їх із задоволенням.

Нині на зміну запереченню та негативному ставленню до народних пісень з рисами кітчу приходять усвідомлення необхідності їх осмислення та детального вивчення.

У наш час ця тема є актуальною, оскільки відкриває шлях до всебічного вивчення фольклору як явища, що, не зважаючи на існування стабільних елементів, характеризується постійним розвитком, динамічністю та чутливою реакцією на історичні та соціальні обставини.

Як було описано вище, результатом процесу руйнування патріархального світогляду українських селян та різнорідних контактів села з містом стала поява в пісенному фольклорі нових ліричних творів. У цьому відображається і певна «музична мода». Про це у 1905 році пише збирач українських пісень, фольклорист В. Данилов: «Пісенний матеріал скоро починає приїдатися, і з'являється прагнення до нового. У селах ... завжди відбувається обмін піснями, і таким чином репертуар села постійно оновлюється» [2, с. 215]. Серед зацікавлених у таких піснях і їх виконавців він називає сільську молодь<sup>1</sup>. Що ж стосується селян, які потрапили до міста і залишилися там, то для них одним з джерел нових пісень стають лубочні пісенні збірки (без нот): «Місто, у силу зрозумілих умов, скоріше втрачає своє національне духовне багатство. А між тим, потреба у рідній пісні, потреба у вислові свого почуття, хоча би і старими словесами, існує, і ось тут на підмогу з'являється пісенник» [2, с. 215]. Якщо старовинна протяжна пісня

мала досить жорстку регіональну закріпленість музики за певним текстом, то у піснях-новотворах цей фактор необов'язковий. «Коли слова відомі, молодь сама підбирає до неї який-небудь, такий, що відповідає розмірові пісні, вже відомий, мотив, або створює щось своє, нове» [2, с. 216].

Доля старовинної протяжної пісні теж може складатися по-різному. Або пісня живе в музичному побуті виконавців зі збереженням усіх музично-поетичних особливостей, або ж розспівується молоддю на простіший і новіший «мотив». Часто це відбувалося під впливом набуваючих поширення танцювальних жанрів: «протяжна пісня не зникла зовсім, а лише трохи перероблялася, підлягаючи скороченням та пристосуванню до нового танцювального, схематично правильного наспіву» [7, с. 206]. (Прикладом новотвору на «частушечний мотив» може бути записана нами у 2006 році пісня з Черкаської області, де за сюжетом дві сестри сваряться через кохання до одного хлопця, і одна з них убиває іншу та потрапляє до тюрми. Поетичний текст має російськомовне походження, а наспів такий самий, як наспів поширеної в Росії частушки «Семьоновна».)

Отже, однією з головних ознак пісень з рисами кітчю є відсутність мовного та музичного діалектів, «загальність» та «зрозумілість» текстів, що спричиняє їх подальшу масовість та популярність. Не останню роль у цьому відіграє й соціологічний критерій: пісня повинна відповідати «настроям тих, хто її співає, їх потребам у даній життєвій ситуації» [6, с. 239.].

Сюжети пізньоліричних пісень залишаються присвяченими людським стосункам, коханню. Змінюється їх психологічна забарвленість. Закінчення більшості пісень – трагічне, з убивствами, самогубствами чи загибеллю. Ноти надривної туги або нудьги, яких ніколи не було в старовинних піснях, відчуття безвихідності ситуації, знецінення людського життя – ось неповний перелік психологічних характеристик цих новотворів.

Важливим фактором, що «допоміг» ліричній пісні перейти до нового стану, стала зміна віршування із силабічного на силабо-тонічне. Відбулося це завдяки впливу літературної поезії та розповсюдження її творів у народному побуті. Через панські маетки до селян потрапляють пісні-романси та друкована література.

Пристосування та асиміляція в Україні пісень іншомовного (переважно російського) походження зумовлює появу в пісенній лексиці неологізмів соціальної сфери (тракторист, гімназист, доктор, больниця), зменшувальних форм слів (псевдосентиментальність) («малолетня крошка»), нових парадоксальних епітетів («Володя ти, Володя, ти розовий цветок»), смислових невідповідностей («А в дерев'ях шумела луна») та неправильних, деформованих лексико-граматичних конструкцій.

Ліричні пісні змінюються у бік втрати епічності і оповідання та набуття об'єктивності. Якщо раніше пісенні персонажі поставали в текстах як безіменні («дівчина», «козак»), то в пізніх піснях у них з'являються конкретні власні імена («Коля», «Вера»).

Пісенна оповідь часто ведеться від першої особи («Вот сейчас, друзья, расскажу я вам»), що також підкреслює «звичайність» та «реальність» ситуації, на відміну від колишньої об'єктивної та відстороненої.

Ще одна важлива ознака пізньоліричних пісень – виникнення моралізаторського закінчення тексту з уст головного героя, висловленого через пряму мову, часто з гірким та цинічним відтінком («Ой ви, мужіни, ви, мужіни, у вас неверние сердца, / Ви только любите словами, душой і сердцем – нікогда», «Ви не делайте, как я»).

Трагічні події починають описуватися конкретно та детально: «Коля вийняв нож», «Двенадцать пуль ей в грудь влетело», «Взяв верьовочку і повесівся на простором своїм чердаке». Тоді як у стародавній пісні найстрашніші події та вчинки зображались натяками, символічно та цнотливо.

На музичному рівні пізньоліричні пісні характеризуються значним впливом міської пісенної культури. Серед жанрових витоків вкажемо кант, романс, солдатську пісню, частушку. Нове порівняно зі старовинними піснями відчуття часу провокує появу швидких темпів та, відповідно, метрів і ритміки. У метриці з'являється тридольність, у ритміці – синкопи та чіткий, простий до примітивності ритмічний малюнок.

У виконанні зникає рубатність, складорозспіви, підголоскова фактура, агогіка, варіантність у заспівах, тобто всі прояви індивідуального в майстерного народного виконавця. Замість багатоголосся з елементами підголоскової поліфонії з'являється одноголосна фактура сольної ліричної пісні. Пристосована до потреб колективного виконання, вона може ставати і дво-, і триголосною за рахунок додавання до основного голосу терції у верхньому та функційного, «кантового» голосу в нижньому. Тут спрацьовує один з принципів музичного мислення виконавців, що в такий спосіб намагаються асимілювати та наблизити чужі для них зразки до своїх «старих» пісень. У ладовій сфері констатуємо мажоро-мінорність з перевагою мінору.

Новітні пісні могла співати будь-яка людина, яка здатна була запам'ятати мотив. Легкість у виконанні та сприйнятті робить ці пісні спорідненими з таким явищем, як «хіт» у масовій культурі. Психічна одномірність та інфантилізм поетичних текстів, сентиментальність та чуттєвість викликають асоціації із сучасними зразками поп-культури.

Розглянувши зразки пізньоліричних українських пісень з рисами кітч, зазначимо, що зміни, порівняно з традиційною протяжною піснею, відбулися фактично на всіх рівнях:

- на рівні поетичних ознак тексту (силабо-тонічне віршування);
- у поетичних текстах з'явився суржик, зумовлений пристосуванням російського тексту до україномовного середовища. У випадках, коли текст-першооснова лишається незмінним (відсутні спроби перекладу слів), українська вимова формує суржик на рівні фонетики та орфоепії;
- на рівні виконання – простота, необов'язковість володіння «відкритим» голосним звуком, відсутність мелодичної варіантності в куплетах, відсутність агогіки;
- у метриці та ритміці – поява тридольності, «танцювальної» ритміки, синкоп, відсутність складорозспівів;
- у мелодиці – наявність секвенцій, повторів;
- у ладовій сфері – панування мажоро-мінору;
- на рівні форми велику роль відіграє повторність – як мотивна, так і повтор рядків;
- на рівні фактури – одноголосся чи «штучне» двоголосся;
- на рівні мовного та музичного діалекту – його відсутність.

Ці риси, на наш погляд, свідчать про великий вплив міської масової культури та зміну світосприйняття як виконавцями, так і слухачами. У селянському середовищі відбувається поступове витіснення та підміна пісень старої формації на «нові».

---

<sup>1</sup> Цю думку підтверджують також російські етномузикологи: «...более ранний слой местной песенной лирики культивировался ансамблями мастеров, а поздний – молодежными обиходными группами» (Народное музыкальное творчество / отв. ред. О. А. Пашина. – С.Пб., 2005. – С. 280).

1. *Адоньева С. Б., Герасимова Н. М.* «Никто меня не пожалеет...»: Баллада и романс как феномен фольклорной культуры нового времени // Современная баллада и жестокий романс / сост. С. Адоньева и Н. Герасимова. – С.Пб., 1996. – 416 с.

2. *Данилов В.* Украинские лубочные песенники // Киевская старина. – К., 1905. – С. 213–228.

3. *Лисенко М.* Про народну пісню і про народність у музиці / ред., передм. та прим. М. Гордійчука. – К., 1955.

4. *Лопатин Н., Прокунин В.* Сборник русских народных лирических песен. – М., 1956.

5. *Людкевич С.* Галицько-руські народні мелодії // Етнографічний збірник / збір. Й. Роздольський, ред. С. Людкевич. – Л., 1906. – Т. XXI. – Ч. I; 1908. – Т. XXI. – Ч. II.

6. *Сохор А. Н.* О массовой музыке // *Сохор А.* Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. статей. Вып. 1. – Ленинград : Сов. композитор, 1980. – Вып. 1. – С. 234–264.

7. *Штокмар М.* Исследования в области русского народного стихосложения. – М., 1952.

**Михайло Хай**  
(Київ)

## **ГАРМОШКОВИЙ КІТЧ ЯК РУЙНІВНИК АВТОХТОННОГО УКРАЇНСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СТИЛЮ**

*Процес трансформування художньо-естетичних критеріїв традиційної культури в Україні досягнув стадії, що становить серйозну загрозу для обох фундаментальних типів художньої естетики: народної і академічної. Основним рушієм цих нівеляційних процесів у музичній традиційній культурі виступає, поруч із пісенним, музично-інструментальний кітч.*

*У статті в гострій і безкомпромісній формі критикуються крайні характеристики найконтрастніше виявленої його форми – гармошкового кітчу, що своїми метастазами охопив майже всю територію України. Автор обстоює природне право традиційної культури на свою питому функцію до самозбереження і самовідтворення.*

*Ключові слова: народна традиція, народно-академічна естетика, музично-інструментальний (гармошковий) кітч, науково-виконавська реконструкція, етнофонічна парадигма.*

*The process of transforming artistic and aesthetic criteria of traditional culture in Ukraine reached stage that poses a serious threat to the two basic types of artistic aesthetics: popular and academic. The main driver of these processes leveling them in the music traditional culture – the next to song – is instrumental music kitsch.*

*The article in the acute and uncompromising form of extreme characteristics criticized most contrastly revealed its forms – Harmonica kitsch that their metastases covered almost the entire territory of Ukraine. Author defends natural right of traditional culture on its specific function to the survival and reproduction.*

*Keywords: folk tradition, folk and academic aesthetics, music-instrumental (Harmonica) kitsch, science and performing reconstruction etnofonichal paradigm.*

Процес сповзання художньо-естетичних критеріїв тлумачення фактів і явищ традиційної культури до рівня їх стилево-конгломератних виявів кітчу у світі дійшов до межі, яка становить серйозну загрозу виродження (а в «перспективі», можливо, й остаточного зникнення) обох фундаментальних типів художньої естетики: народної та академічної. Міра їх проникнення до нормативних явищ культури дедалі інтенсивніше переходить позначку природних «найвно-примітивних» зон формування й функціонування кітчу як явища культури, перетворюючи його в агресивний механізм руйнації її «нормативних» характеристик і провокуючи її пряму протилежність – «культуру» хамства та безкультур'я, «культуру, нижчу від плінтуса» (С. Тримбач). Естетика фольклору, проте, є більш чутливою до цих процесів порівняно з академічною через: а) природну її беззахисність і не надто виразну спроможність до самовідтворення; б) катастрофічно пришвидшену природну схильність до згасання та зникнення від насильницької навали «конкуренції» академічної естетики та, особливо, кітчевої субкультури, яку активно підтримує адміністративний тиск державних режимів усіх кольорів і мастей, унаслідок чого фольклор став «елітарним типом культури» (С. Грица), зрозумілим тільки окремим представникам не лише політичної, але й культурної та наукової еліти.

Однією з причин такого становища, окрім тяжіння кітчу до нівелювання найздоровіших особливостей «нормальної культури», є системна постановка на виробничий конвеєр державної політики не фольклорних чи академічно-мистецьких, а саме кітчевих явищ: «шароварщини», дешевої попси, циркової антимузичної ексцентрики та ін.

Важливо, що в Україні «ареали “закорінення” згубних для автохтонної традиції іншостильових трансформаційних процесів географічно збігаються з “ареалами асимі-

ляції” (змосковщення, ополячення, змаляршення, румунізації й очікування) української автохтонної народної культури в місцях її активного зіткнення зі стремами інтенсивного впливу на неї агресивних чужинських та іншосередовищних (міських, асоціальних, алогенних та ін.) її виявів»<sup>1</sup>.

Формулюючи поняття музично-інструментального кітчу, принагідно вкажемо, що це — «псевдофолкльорні, шлягерні зразки інструментальної музики, позначені рисами маргінальності й дешевизни стилю, які сформувалися в позафолкльорному (ресторанному, містечковому, армійському, тюремному тощо) побуті, але наділені здатністю агресивно вторгатися в питоми фольклорне середовище, інтенсивно взаємодіючи з його жанрами і формами»<sup>2</sup>.

Зважаючи на цю дефініцію, маємо, отже, відрізнити питоми традиційний від його «удосконаленого» замітника / деривату, автохтонний і автентичний субстрат традиції від його напливового і кітчевого сурогату, яким у нашому випадку є гармонь, балалайка, гітара, кларнет, саксофон, труба з тромбоном, електронні бас-гітара й синтезатор, і далі ... аж до «українського народного інструмента комп'ютера», популярність і музичні можливості якого зараз хтось навряд чи відважиться заперечувати.

«Мірило “лояльності” і “агресивності” кожного з інструментів, як і прив'язаного до них репертуару, у кожному конкретному випадку різне. Так, ступінь “вручення” китайсько-московської балалайки до субстрату українського народно-виконавського середовища досить помірний ... Функція ж гармошки тут значно мобільніша й агресивніша, а ареали поширення і зони впливу значно ширші і засягають майже всю етнічну територію України»<sup>3</sup>.

Тому досліджуючи природу цього «найефективнішого» руйнівника українського традиційного інструментального стилю, необхідно тут, як і в кожному іншому випадку з'ясувати специфіку будь-якого природного чи культурного явища, вдатися до якнай-детальнішого аналізу його специфіки та структури.

У цьому розумінні найлогічніше звернутися до дефінітивних характеристик явища, а саме: «гармоніка (москов. “гармонь”, “гармошка”) — різновид “недосконалої музичної іграшки”»<sup>4</sup>, що виник у Європі на початку XIX ст. і впродовж одного століття став у Московщині не лише «національно самобутнім масовим інструментом», але й був на підставі «варіантних різновидів», незважаючи на масове несприйняття «цього чисто “німецького винаходу” музично-інтелігентськими та науковими колами (М. Петухов, В. Андреев, Є. Линьова, А. Листопадов, М. П'ятницький, О. Кольберг, Ф. Колеса, А. Руднева та ін.), визначений як “типово фольклорне явище” (Хребес, Ф. Рубцов, Г. Благодатов, А. Мірек, Є. Гіппіус, Н. Куликов, І. Мацієвський)»<sup>5</sup>.

«В Україні гармошка набула “слави” не лише руйнівника усього живого і автентичного у традиційній музичній культурі..., а й додаткового символу “русифікації” автохтонного українського елемента, що за одіозних обставин тоталітарного режиму набув особливо потворних форм (за образним висловлюванням одного з носіїв традиційної для Черкащини скрипкової традиції Г. Латка, привезених і впроваджуваних тут разом з домрами й балалайками буквально “на багнетах Г. Котовського”)»<sup>6</sup>.

Але чи не найдраматичнішу й емоційно насичену реакцію на «гармошковий терор» у колоніальних республіках колишнього СРСР нам довелося спостерігати на одній з лєнінградських етномузикологічних конференцій, коли кандидат фізикоматематичних наук з Башкирії, який був змушений покинути свою фізичну кафедру в університеті та перейти на посаду керівника гуртка юних кураїстів при ЖЕКу, аби хоч у такий спосіб врятувати цей чарівний башкирський аерофон від тотального знищення, зі сльозами на очах розповідав про систему присвоєння місць і нагород відділам культури за «арифметичну кількість гармошок в районі» на тій лише підставі, що «секретар обкому любить гармошку». Патрона зовсім не хвилювало, що виконувана на двох кураях феноменальна мелодія «Курликання журавлів» (що споконвіку злітала над неосяжним небом Башкирії бентежила душу кожного, хто її бодай раз чув), подарована тоді учасникам коференції «фізиком-ліриком» з Уфи

і його учнем (вихованим не в консерваторії, а в ЖЕКу), могла зникнути назавжди. Навпаки, ставилося завдання допомогти їй якнайшвидше замовкнути. Як наслідок, «гармошка взагалі і “гармошкізація” традиційного інструментального побуту українського села у ХХ ст. зосібна стали причиною звуження інтонаційно-тематичної парадигми назв і означень гопаково-козачкового мелосу на  $\frac{3}{4}$  території України внаслідок примітивізму конструкції та фактури, їх консервуючої дії на так само примітивні [у розумінні стилю. — М. Х.] кітчеві мелодії та деструктивного впливу на автентичні й стилево адекватні їм форми»<sup>7</sup>.

Грунтовною доказовою базою насильницького впровадження гармошково-балалайкового кітчу, помноженого на «народну академізацію» ніколи в Україні не існуючих домри, баяна та інших «удосконалених» квазінародних інструментів включно з українським «бринькалом» (Г. Хоткевич) — «академічною бандурою», можуть служити цифри і факти, представлені в працях Б. Нолла<sup>8</sup>, К. Черемського<sup>9</sup>, В. Кушпета<sup>10</sup> та ін.

«Тріумфального» характеру набрав наступ «гармошкоманії» на чисте плесо фольклорної традиції після «історичної» тези наркома А. Луначарського про гармонь-«сініцу», яка вже в роки голодомору мала замінити не лише традиційні скрипково-цимбальні склади, але й «філармонії із симфонічними оркестрами». Драматизм (що межує з трагізмом) ситуації витіснення вже аж у повоєнних роках чужоземним гармошково-балалайковим кітчем питомої автохтонної практики надніпрянських цимбалістів рудяківсько-стайківської традиції зафіксовано нами в селах Стайки та Зікрачі Кагарлицького району та Вороньків Бориспільського району Київської області<sup>11</sup>. Треба було бачити сльози на очах в одного з найостанніших стайківських цимбалістів І. Кріля, під час його передсмертного інтерв'ю з автором статті в 1995 році, де був наочно продемонстрований увесь трагізм витіснення гармошкою цимбал з їх питомого середовища — традиційних весільних складів довоєнного періоду, що у такий спосіб позбавив їх учасників—скрипалів і цимбалістів — не лише улюбленого заняття, але й елементарних засобів для існування в тяжкі роки. Тут мор голодом було цинічно поєднано з мором культурним з метою геноцидного винародовлення не лише носіїв української традиції, але і її питомого музичного інструментарію.

Проте цілком закономірно, що саме чинник брутально-насильницького насадження гармошки в національних республіках не дозволив (на відміну від Московії), попри тотальне її поширення в центральній, а після «золотого вересня» й у західній частині України, витворити характерні «фольклорні» риси національного стилю: «у репертуарі українських гармоністів домінує передусім чужинський (московський, а на Гуцульщині, Буковині та Закарпатті, перейнятий від чехів наприкінці ХІХ ст. також і румунський) елемент»<sup>12</sup>. «Експериментальні» ж зразки виконуваних на гармошці українських козачків і польок тут носять настільки знівельований і карикатурний характер, що не бачити це можна, лише абсолютно не розуміючи принципових особливостей українського традиційного інструменталізму або ж свідомо ігноруючи підвалини його достеменного (переважно, скрипкового) звукоідеалу.

З викладених у статті етнологічних, історичних, світоглядних та особливо фольклорно-естетичних позицій, гармошка розглядається нами «як інструмент: а) не український; б) не традиційний; в) такий, що вийшов або інтенсивно виходить з народного побуту, не встигнувши сформуватися тут як природно трансформоване фольклорне явище»<sup>13</sup>; г) носій не традиційного українського, а кітчевого й напливового інтонаційного, ритмічного, темпово-агогічного, тембрового й етнофонічного (народно-виконавського) елементів, що розмиває і витісняє субстрат автохтонної та автентичної традиції.

Руйнівний вплив баянно-гармошкової фактури й тембру на природне звучання вокального та традиційного (як народного, так і академічного) звукоутворення на музичних інструментах розглядалася ще в ранній праці автора «Коллективне інструментальне музикування в школі». Наприклад, запропонована тут класифікація музичних інструментів за принципом темперованості й нетемперованості та тембрової

наближеності до фонаційних характеристик людського голосу відводить пневматичним аерофонам підгрупи язичкових (включно з автомобільним та пароплавним гудком) найменш адекватну нішу в цьому процесі. Виходячи з основних принципів цієї класифікації, під гармошку та баян ще жоден співак абсолютно чисто проінтонувати нічого не зміг і ніколи не зможе, оскільки відома в хоровій справі методика інтонування Пігрова тут виявляється безсилою через повну руйнацію її принципів усепоглинаючим звуком цих інструментів, що постійно «тиснуть» на слух і синестезійні відчуття тембрової злагодженості співаків упродовж усього процесу фонації<sup>14</sup>.

Цікаві аберації з тлумаченням умов конкурсу вперше запроваджені фольклорної номінації Всеукраїнського фестивалю української музики «Червона рута» спостерігаємо вже у відбіркових турах у областях України. «Гармошкового буму», шоправда, не спостерігалось, навіть у Рівному, де апологетика гармошки і саксофона на кафедрі фольклору останнім часом домінує. Натомість у Львові п'ять «хитрих» і по-народному професійних гуцулів з гурту «Бай» (від «баль», «бальок» — забава) не посоромилися осквернити свій традиційний склад (скрипка, скрипка-«тур», фрілка, цимбали і бубон з тарілкою та «дзінькалом») присутністю вже відомого п'ятирядного баяна. Ніби попереджаючи обурення членів суддівської ради з приводу того, що примітивний супровід нічого істотного до фактури звучання не додає, у середині композиції раптом з'явилося соло баяна в стилі «ala gumupia».

Важливо зазначити, що викладене «нагадує ситуацію зі станом маргіналізації вербальної мови титульної нації в Україні. Відмінність хіба в тому, що наступу на ціннісно-мовні скрижалі українців чиниться бодай якийсь спротив з боку інтелектуальної й науково-літературної еліти, а вихована переважно в Санкт-Петербурзі етноорганологічна гілка науковців за інерцією північної наукової школи (Фамінцин, Привалов, Вертков) вважає китчевий інструментарій «природною трансформацією» традиції або так звану «сучасною традицією», а дослідження її — «об'єктивно-науковими».

Інструментальний супровід у сучасних народновиконавських діях або ж відсутній цілком, або ж обмежується банальним і аж ніяк не властивим традиції та музично не виправданим застосуванням гармошки або баяна. У цьому аспекті ситуація, наприклад, у сучасному бойківському селі вже майже остаточно зрівнялася за мірою витіснення традиційного інструментарію з його питомого зимово-календарного середовища на Поліссі та Наддніпрянщині (в обряді ще досить інтенсивно функціонуючої там «Кози» природно-традиційне звучання скрипки повністю уже замінене дешевим усепоглинаючим рипом гармошки).

Наприклад, демонстрування унікальних зразків весільно-ритуальної музики у виконанні нині зафіксованого автохтонного традиційного складу (скрипка, скрипка-«втора», «бухало») із с. Зеленьків (Черкащина) на науковій конференції 1998 року в Черкасах<sup>15</sup> присутні там науковці в один голос визначили як «западенську» музику тільки на тій підставі, що в ній не було гармошки. «Найбільш не властивий традиційній семантиці приклад весільно-обрядових награвань авторіві довелось спостерігати у весільних обрядах цього регіону, коли за відсутності традиційного складу зі скрипкою усі ритуали в “хаті молодої” обслуговував гармоніст зі своїм китчевим репертуаром: “Яблучком”, “Коробочкою” і “Каралетом”. Тут, отже, маємо справу зі збереженням лише виключно самих ритуалів, але аж ніяк не їх музично-семантичного оформлення (супроводу). Ідеться, таким чином, не так про “еволюцію” весільно-обрядового репертуару весільних музик, як про значеннєву його визначеність»<sup>16</sup>.

Але якшо застосування лакейсько-китчевої стилістики в танцювально-рекреативному середовищі слід визначити як феномен «руйнації» автентичного стилю, то апологетика гармошки як «природно трансформованого» інструмента традиції поліських лірників, викликає застереження не лише виконавського, але й морально-етичного характеру<sup>17</sup>.

А з дослідів Ю. Рибак ми раптом дізнаємося, що наймаргінальніша й найвульгарніша серед інструментальних практик (гармошкова) теж ніби-то якимось чином при-

четна до найдуховнішої з українських співацьких традицій. Це дуже нагадує ситуацію з німецьким лірництвом, яке свою сакральну, пастушачу, придворну та мандрівницьку колись практику закінчило функцією приваблювання клієнтури до будинків розпусти (за даними проф. М. Брьокер)<sup>18</sup>. Українську ліру така ганебна доля, слава Богу, обминула, її корби не торкнулася рука навіть пристойних, так званих «академічних» «рятівниць традиції».

Між кітчем художньо-естетичним і кітчем політичним існує безпосередній зв'язок: доведена до стану «нормативного» сприйняття фольклорного й мистецького кітчу та позбавлена природного розуміння своєї ідентичності людська маса механічно, з тупим розумінням приреченості йде на ешафот, визначений біснுவатими політиками. Приклади: Голодомор, Чорнобиль, Чечня, Скнулів, Катинь та ін. У цьому розумінні апологетика руйнівної (деструктивної, а не конструктивної) функції кітчу є щонайменше відволіканням уваги від його страхотливої кінцевої мети.

Еволюція артефактів і явищ культури, а серед них і традиційних народних музичних інструментів та відповідних виконавських форм, – природний процес. Але коли трансформаційні зміни перетинають раціональну межу, що відрізняє будь-яке автентичне явище від альтернативних чи похідних від нього трансцендентних, іншорідних, саме явище закінчується і починається його фальсифікація. «Ця межа – поріг між діаметрально протилежними полюсами лише зовнішньо подібних, а за суттю принципово відмінних явищ»<sup>19</sup>. «На поріг не можна наступати, його переступають. Це давній звичай, коли топтати ногами означало деструкцію, знищення, ганьбу, і цього не дозволялося робити зі святинями, зокрема й порогом»,<sup>20</sup> – підтверджує цю думку Б. Стебельський. Останнє нагадує ще один жахливий сюрреалістичний експеримент із «Собачого серця» М. Булгакова, що змусив собаку-людину співати під балалайку частушки непристойно-брутального змісту: мутація тіла неминуче призводить до ще більш дикунської мутації – виродження духу! Інакше кажучи, сатанинське експериментаторство професора Преображенського перемогло природну сутність найвищого Божого творіння – Людини. А чужинська (китайська) балалайка (а в нашому випадку, «німецько-змосковщена» гармошка) тут символізує супровідний інструмент безкультурності й тваринного хамства. Але булгаківський професор, усвідомивши всю фатальність своєї помилки, негайно заходився її виправляти, а по-колаборантськи настроєна професура від советської і постсоветської етномузикології, і ширше – культурології й мистецтвознавства, замість засукавши рукави, реконструювати зовсім неприродним шляхом зниклу традицію, з осячкою впертості продовжує мусувати методологічно хибну тезу про «природність неприродного».

#### Резюме:

1. Основні висновки наших більш ніж тридцятирічних спостережень за поступово вимираючою інструментальною традицією всіх регіонів України, ролю гармошки та іншого напливово-кітчевого інструментарію в цьому процесі, підсилені окремими заувагами М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки, Г. Хоткевича, С. Грици, В. Осадчої, Л. Кушлика, І. Благовещенського та інших учених, повністю тотожні оцінкам американського етнорганолога-україніста В. Нолла щодо «паралельності» цієї кітчевої псевдокультури і культури автохтонної та автентичної. Усупереч вперто насаджуваній доктрині зорієнтованих на московські ідеї «природності» і «традиційності» цих абсолютно чужих українському звукоідеалу явищ у дослідженнях А. Гуменюка, І. Мацієвського, Б. Яремка, М. Бабич, Ю. Рибак, Л. Черкаського, І. Фетисова та інших науковців, маємо всі підстави стверджувати, що відносно традиційної культури її напливово-кітчеві та художньо-самодіяльні сурогати поведуться значно агресивніше, безсоромно й нахабно підлаштовуючись «під автентичний фольклор» і витісняючи його в такий спосіб на периферію питомого середовища або й знищуючи зовсім.

2. Хибне уявлення про те, що іншоетнічний, кітчевий чи напливовий елемент, «вростаючись» у автохтонний субстрат традиції, від самого лише факту визнання «своїм» у певному змаргіналізованому виконавському середовищі, стає нібито його не-

віддільним і природним для цієї історичної ситуації компонентом, не має під собою належної наукової та художньо-естетичної основи. Навпаки, структурно-типологічні аналізи інтонаційної (мелічної), ритмічної, ладової, темпово-агогічної та етнофонічної (народно-виконавської) парадигм розігрування українського традиційного мелосу не на традиційному для українців (скрипка, сопілка, бандура, ліра тощо), а на кітчево-напливовому інструменті (гармошці) виявляють, що за всіма переліченими параметрами тут виразно фіксуються стабільні рівні повної деградації стилю, а саме: спрощення й інтонаційне спотворення мелодики, симпліфіковане «розмивання» ритму, примітивна уніфікація наперед запрограмованої в басах ладово-гармонічної структури (іонійський мажор – еолійський мінор), затиснутість і «вайлуватість» темпоагогіки, темброве, штрихове і композиційне нівелювання фактури звучання та імпровізаційної варіативності виконання.

3. Наведених прикладів аналітичних викладок і наукової аргументації, вважаємо, цілком достатньо, аби кваліфікувати факти насильного впровадження гармошкової практики до побуту українського села впродовж минулого століття не «природною трансформацією автентичної традиції», а кітчево-напливовим нашаруванням, своєрідною «раковою пухлиною», метастази якої задушили й фактично зруйнували ще не так давно здоровий організм автохтонної інструментальної традиції українців.

4. Викладені в цьому дослідженні принципи та постулати мають спонукати сучасних дослідників музичної естетики (як традиційної, так і академічної) до кардинального перегляду давно уже безнадійно застарілих поглядів на «універсальну» роль баянно-гармошкової фактури в сучасному стилетворчому процесі й акцентувати на кітчево-руйнівних особливостях її стилістики.

<sup>1</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – К.; Дрогобич, 2007. – С. 214.

<sup>2</sup> Там само. – С. 226.

<sup>3</sup> Там само. – С. 226–227.

<sup>4</sup> Банин А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. – М., 1997. – С. 145.

<sup>5</sup> Там само: С. 89, 147–149.

<sup>6</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 227; див. також особистий архів автора (далі – ОАА), пл. № 57.

<sup>7</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 228.

<sup>8</sup> Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. – К., 1999; Нолл В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму // Родовід. – 1993. – Чис. 5. – С. 37–41; Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – Чис. 11. – С. 26–42; Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль бардів на Україні // Родовід. – 1993. – Чис. 6. – С. 16–26 та ін.

<sup>9</sup> Черемський К. Повернення традиції. – Х., 1999.

<sup>10</sup> Кушпет В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., 2007.

<sup>11</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 187–194; Хай М. Релікти традиційної гри на цимбалах на Наддніпрянщині // Родовід. – 1995. – Чис. 11. – С. 57–67; див. також ОАА, пл. № 32.

<sup>12</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 227–228; Яремко Б. Етноінструментознавство. – Рівне, 2003. – С. 18.

<sup>13</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 228.

<sup>14</sup> Хай М. Колективне інструментальне музикування в школі. – Рукопис. – С. 22–27.

<sup>15</sup> Див. Хай М. Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с. Зеленьків на Черкащині. – Черкаси, 1998. – С. 35–36.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи // Етномузика. – Л., 2008. – С. 69–90.

<sup>18</sup> Bröcker M. Freizeitgestaltung oder Existenzsicherung. Zur Sozialgeschichte eines «Frauen» – Instrumentes. – Musikalische Volkskunde. – Köln., 2002. – Band 15. – S. 53–69.

<sup>19</sup> Хай М. Музично-інструментальна культура українців... – С. 238–239.

<sup>20</sup> Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів» // Образотворче мистецтво. – 2003. – № 4. – С. 3–7.

**Надежда Ювченко  
(Минск)**

## СОВРЕМЕННАЯ SOUNDRAМА, ИЛИ МАТРОССКИЙ БЭНД В БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРЕ

*У статті розглядаються нові постановочні явища в сучасній театральній практиці Білорусі в аспекті інспіративного впливу кітчу на стилістику сучасних музично-драматичних постановок. На прикладі національної та світової драматургії простежується сценічна динаміка проявлення елементів кітчу в постановках Національного театру ім. Янки Купали («Симон-музика» Я. Коласа, «Пінська шляхта» В. Дуніна-Марцинкевича, «Слуга двох панів» К. Гольдоні) аж до вистав, цілковито витриманих у «кітчевій» естетиці («Весілля» А. Чехова).*

*Ключові слова: білоруський театр, музична вистава, сценічні новації, жанрові пошуки, кітчеве неоязичництво у саунддрамі, рок-опера, містерія, опера-бурлеск.*

*The new phenomena in theatrical practice of Belarus are considered. The aspect of evident influence of kitsch on stylistics of musical-drama stagings is marked out. Scenic dynamics of kitsch elements manifestation in music and general aesthetics of stagings of leading republic theatrical collectives is traced on example of national and world dramatic art.*

*Keywords: Belarusian theatre, musical performance, scenic innovations, genre searches, kitsch neopaganism in «soundrama», rock-opera, mystery, opera-burlesque.*

Белорусский театр, в том числе оба музыкальных (оперно-балетный и собственно музыкальный), а также драматические (сейчас их около двадцати), базирующийся на прочных традициях, манифестируемых ещё системой К. Станиславского, приемлющий как идейно-эстетическую основу «психологический реализм» с его «жизнью человеческого духа», казалось бы, счастливо миновал китчевые поветрия минувшего века. Десятилетия функционирования искусства, находящегося на виду, поддерживаемого государством (а до 1990-х годов о частных либо антрепризных театрах не могло быть и речи – все были государственными, «репертуарными»), искусства в целом демократичного и идейно выдержанного, явили зрителю немало шедевров, в том числе, связанных с военной, партизанской и иной патриотической, в том числе исторической тематикой, немало действительно высококачественных постановок мировой классики и современной драматургии, отечественного драматургического наследия. Сценический реализм, в том числе в произведениях, отмеченных фольклорными устремлениями, здесь очевиден.

Но, в той же «Павлинке» Я. Купалы, созданной еще в 1912 году (лучшая постановка ее в театре, ныне носящем имя поэта, идет с музыкой Е. Тикоцкого с 1943 г.), есть диковинный персонаж (определенно дальний родственник батлеечного Франта), незадачливый жених главной героини. Этот пан Быковский, на наш взгляд, воистину китчевая фигура. Своего рода «антимужик», «промежуточный человек» промежуточной культуры. Он на полном серьезе выдает то фальцетное *a la* польское «Плываё голэмбі», то *a la* российское – «Гляджу я без толку на хладную шаль» (перевернутый романс А. Верстовского), демонстрируя «благородство» своего социального происхождения.

Перенесясь почти через столетие в наше время, мы попадем (если, конечно, удастся: билеты достать очень трудно) на самый эпатажный спектакль последних лет, едва ли не целиком выдержанный в нарочито китчевом ключе – «Свадьбу» по А. Чехову в Национальном академическом театре им. Янки Купалы. О том, что китч как таковой существует уже не только «по ту сторону расцвета», но и в искусствоведческой терминологии, отечественные исследователи знали, в основном, по работам А. Кукаркина (у него еще «кич»), который одним из первых в бывшем СССР теоретически коснулся

этого явления. «Безвкусица, пошлость, дешевка, вульгарная поделка, эрзац; часто используется как синоним стереотипного псевдоискусства, лишенного художественно-эстетической ценности и перегруженного примитивными, рассчитанными на дешевый эффект деталями» [1, с. 345]. Все, казалось, было просто и понятно. В спектакле все оказалось сложнее и многозначительнее.

Данный совместный белорусско-российский проект, реализован режиссером из Центра имени Вс. Мейерхольда В. Панковым (2009). В спектакле, имеющем обозначенный постановочный жанр «*soupDrama*» (именно так написано на афише!), импульс супердейственной роли наряженного в бескозырки и бушлаты «матросского» оркестра (экзотика для сухопутной республики!) придала изначальная ипостась хрестоматийного персонажа, несостоявшегося «свадебного генерала» — капитана второго ранга в отставке. Кроме оркестрантов театра в спектакле принимает участие и бригада музыкантов, десантируемая из столицы России. Знойная «латина» сочетается с эстрадной «попсой». Та, в свою очередь, переходит в «возвышенно-благородную» «официальную» эстраду: затянутое «А-а-а...» как «проба голоса» певички у микрофона внезапно модулирует в дружно-нестройно-застольное хоровое «Алеся, Алеся, Алеся...» (припев песни российского композитора О. Иванова на слова А. Поперечного «Девушка из Полесья»). «Сплотив в оригинальном оркестре скрипки и контрабас, валторну и аккордеон, свирель и балалайку и даже гавайскую гитару [рецензент не назвал еще трубы, ударные и др. — Н. Ю.], столь необычная музыкальная команда придает всему действию живость, задор и веселье. Кстати, «Свадьба» переводится на белорусский как «Вяселле» [2]. (Так, кстати, и называется постановка белорусской сцены). Но некий аллюзийно-модернистский «диссонанс мученья» (С. Надсон) вносят иные звуки саундрамы. Тихий, мерный «метрономный» почти бесконечный счет нараспев Невесты («Раз, два, три» и т. д.) — странноватого почти бестелесного истощенного немолодого существа. Счет этот, в качестве «увертюры» открывающий спектакль, перекликается к концу его с радостным хором гостей, комментирующим также счетом длительность поцелуйного эпизода жениха (правда, не со своей невестой).

Внезапно-отчаянно вторгается в действие и «Свадебка» И. Стравинского (относимая в его списке сочинений в т. 5 «Музыкальной энциклопедии» к балетам, затем, в Санкт-Петербургском учебнике «История зарубежной музыки» она фигурирует уже под рубрикой «музыкально-театральные произведения смешанных жанров» [3, с. 99]. Известно, что именно «Свадебка» (1923) предстала затем в истории культуры как один из канонических образцов неофольклоризма. В свою очередь спектакль в целом воспринимается как образец некоего китчевого неоязычества, с невероятной мешаниной «рвущей» кулисы, голосовой аппарат артистов, инструменты музыкантов и уши зрителей, отчаянной действенной «звукописью», вкуче, естественно, в «видеорядом». Конечно же, были неизбежные технические издержки. Четырех роялей (как задумывал И. Стравинский) в театре не нашлось, но и ударно-оркестровый, и вокальный компоненты в своей лихой удали весьма впечатляли. Импульс, соотносимый с И. Стравинским (как уже упомянутый «смешанный жанр») также инспирировал, на наш взгляд, эстетику спектакля в целом (с вышеупомянутыми добавками, репрезентирующими уже и фонически замусоренное наше время).

Гротескно-китчевый характер имеет и недавняя премьера купаловского театра — «Пинская шляхта» по В. Дунину-Марцинкевичу с музыкой А. Зубрича (2008). Правда, финальная образно-смысловая модуляция старинной истории, пластический эпизод, выступающий как переломный момент осмысления национальной «самости», когда палки из драки-междоусобицы «шляхтичей»-мужиков постепенно трансформируются во флагштоки символики городов Беларуси, переводит жанр водевиля едва ли не в высокую трагедию. Зрительские слезы, во всяком случае, это подтверждают.

Иного рода «соединение несоединимого» в «Слуге двух господ» по К. Гольдони (музыка С. Кортеса, там же, 2007 г.), где «живой» ансамбль с лютней (что вполне органично в итальянской комедии) в отыгрышах-каденциях имитирует лихость «цыганов» на

белорусской деревенской свадьбе, а развеселые служанки в своем вокале глиссандируют совсем как в сельских припевках (частушках). Такая же смесь, но на этот раз уже экзотически-восточного и припевочного или частушечного — в сцене на базаре в мюзикле «Карлик Нос» по В. Гауфу (композитор В. Курьян, там же, 1997 г.).

Совсем иного свойства «Извечная песня» в Республиканском театре белорусской драматургии (режиссер С. Ковальчик, 2002 г.). Она анонсирована как рок-опера (с 2009 года просто «музыкальный спектакль»). На афише — имя только Я. Купалы, автор музыки не обозначен (в программке: композитор Т. Калиновский). Отметим, что в ней, на наш взгляд, сконцентрировано многое из того, что сформировалось в музыкальной и общей эстетике национального спектакля за последние годы, в том числе высокий эмоционально-действенный трагедийный накал театральной интерпретации белорусского «извечного пути». Мистериальность фольклорно-сказочного типа, сочетание аутентики традиционной крестьянской и оперной музыкальной поэтики обнаруживают тяготение к народной драме, а острая ритмизация пластики массового «хорового героя» — к устоявшимся типам рок-оперы (либо — мюзикла-драмы). Отметим две роли-партии в круговороте-календаре времен года (и жизненных циклов). Это — роскошная Осень (костюм которой украшен-увешан лубочными дарами природы и плодами сельских трудов), с ее неожиданным, изумительной красоты настоящим оперным пением (Б. Шпинер), а также Зима (Т. Мархель), подчеркнутые фольклоризмы в вокальной партии которой контрастно сосуществуют со сказочным обликом пышной «народной» красавицы в белой атласной шубке и расшитой блестками короне.

«Сымон-музыка», поставленный Н. Пинигиным в купаловском театре в 2005 г., обозначен на афише как «мистерия». В создании многозначного таинства, собственно мистериальности спектакля режиссер нашел творческого единомышленника в лице композитора А. Зубрича. Это была первая работа музыканта в театре. Ранее он выступал в других, в том числе эстрадных жанрах. По музыкальной и отчасти музыкально-сценической направленности спектакль временами приобретает явно «роковое» наклонение и рассчитан в первую очередь на молодежную аудиторию. Именно она, в основном, и заполняет сейчас театральные залы: в отличие от 1980-х они не пустуют, публика пришла, но другая — и это приходится учитывать. Спектакль получился остросовременным, сочетающим фонизм рок-динамики с визуально-образными элементами таинства-таинственности, фантастики-фантазийности, опирающимися в своей основной образности на народную символику (очистительная сила воды, лодка-колыбель), обрядность (ворожеи) и быт (утварь, орудия труда), с периодически прослушиваемым аллюзийным музыкально-фольклорным подтекстом. Сообразно с сюжетом Я. Коласа (эпизод в панском доме) «внезапная модуляция» встречи Сымона с почти судьбоносной для него «большой» академической музыкой (звучит развернутый фрагмент Прелюдии ми минор Ф. Шопена, затем — фрагмент второй части Концерта № 3 С. Рахманинова (имитация-запись игры фортепиано с симфоническим оркестром) визуализируется с помощью двух сценических приемов. Первый — это «растекающаяся-расширяющаяся» сюрреалистически рояльная клавиатура (почти как интерполяция текучести-вечности времени у С. Дали), на которой «играет» благородный пан в концертном фраке, ошеломляя Сымона откровениями драматизма романтической лирики. Второй — отрыв от земли и буквальное парение заглавного героя на люстре, усыпанной хрустальчато-праздничными огнями. Резюмирующая образность эпизода апеллирует уже к народной сказке: волшебное убранство дворца, сказочно-добрый и сказочно-благородный Пан-пианист, почти ярмарочно-цирковой взлет оцепеневшего от восторга «околдованного» Сымона с рукой, зажатой в ременной петле, под проникновенные звуки необычной и новой (для героя, а может быть — и новой публики) музыки.

В эстетике спектакля о Рогнеде, «Полочанке» по А. Дудареву (ТЮЗ, постановка А. Андросика, 2000 г.) особое значение приобрели батально-музыкальные сцены, характеризующие воинственность, напряженность времени (композитор В. Кондрусе-

вич). В постановке принимали участие ученики школы боевых искусств под руководством Б. Самосюка и спектакль воспринимался критикой как «шоу», по словам газеты «Культура» напоминающее «американский боевик», что парадоксально сочеталось с общим возвышенным тоном, напряженным внутренним ритмом.

Дань эстрадной или хард-роковой направленности в театральной композиции сегодня тоже имеет место. Так появились байкеры-мотоциклисты, с грохотом въезжающие на сцену и, соответственно, «тяжелый металл» в звуковом оформлении «Калигулы» в постановке Национального академического драматического театра им. М. Горького (2002). Там же, в интермедии постановки «Сон на кургане» (по Я. Купале, Малая сцена) с хрипящим старым магнитофоном бегали по залу обезьяны (актеры), к величайшему удивлению присутствующих на одном из спектаклей японцев, которые ни такой музыки, ни техники, вероятно, уже не застали. Попутно персонажи с уморительной пластикой выпрашивали у зрителей деньги: иностранец дал 1 (один) доллар. На развитие «безнадежной белорусской эстрады» выпрашивались подати и в «кабаре-детективе» «Черный квадрат» с его, в общем, соответствующей обозначенному жанровому виду шансонеточной музыкальностью (Республиканский театр белорусской драматургии, 1994 г., обновление в 2000 г.). Оба последних спектакля парадоксальным образом сочетали пронзительную трагедийность поэтики, наглядную музыкальную «звукопись» состояний в первом случае, почти цирковую музыкально-комедийную гротескность — во втором, (и в обоих спектаклях наличествовали отличная пластика и вокал) с одиозностью и эпатажностью, отмеченными выше.

Время от времени повод для разговора дает более консервативная по своей природе музыкальная сцена. Не очень долгой, к сожалению, была сценическая жизнь фольклорной оперы «Клоп» В. Дашкевича, лучшая постановка которой, по мнению самого композитора, была осуществлена именно в Минске (Государственный театр музыкальной комедии, 1988 г.). Отметим здесь, сообразно с нашей тематикой, хотя бы неожиданную трактовку образа Мадам Ренессанс, которую предложила тогдашняя «королева опереточной сцены» Н. Гайда. Она демонстрировала сочетание образной утонченности и гротескности. Например, получив повестку из милиции и обернувшись этой проштемпелеванной огромной повесткой-простыней, как флагом, она мелодраматически стонала: «За что мы боролись? За что убили государя-императора?» Нарочитость позы, почти как на картине Э. Делакруа «Свобода на баррикадах», визуальная, наглядная «лозунговость», явная провокационная профанируемость «благородных» идей подчеркивали ощущение вневременной многомерности постановки. На это работали и детали: красная шапочка-каскалка с красным пером поневоле ассоциировалась с вольнолюбивым фригийским колпачком (художник О. Желонкина). Такой идейный «перевертыш» целиком соответствовал общей лжепафосной ситуации спектакля горбачевских времен.

А сегодня, совсем в другом, почтенном театрально-музыкальном жанре, опере, прорезался типично «вставной» эпизод. Речь идет о комической опере С. Кортеса «Медведь» (по мотивам пьесы А. Чехова, показ на сцене Большого концертного зала Белгосфилармонии, 2009 г.). Маэстро А. Анисимов, управляющий оркестром, расположенным по диагонали в левом крыле сцены, разворачивается в мизансцене спиной к своему коллективу и лицом к «нестарому помещику Смирнову», когда тот заявляется с гитарой, украшенной пышным красным бантом. Дирижер артистически «подстраивается» к персонажу, запевающему чувствительный романс о том, как «хороши красотки». В качестве аккомпанемента фигурируют сладчайшие оркестровые скрипки. В целом же опера выдержана в современном речитативном характере, близком эстетике комедийно-драматического театра. Здесь же и неожиданная имитация звуков военного духового оркестра за сценой (специальная фонозапись, выполненная, как оказалось, собственными камерно-симфоническими силами).

Как квазикитчевое проявление коллажного типа можно отметить внедрение электрогитары (олицетворение «пласта» молодежной культуры) в современной белорус-

ской симфонической музыке. Имеются в виду две симфонии (№ 9 и № 13) Д. Смольского – одного из виднейших современных белорусских композиторов. В его же работе, музыке постановки «Избранница» (по «Маленьким трагедиям» А. Пушкина, в Большом концертном зале Белгосфилармонии), в эпизоде «Чума» на зрителя также обрушиваются электронные пассажи. К слову сказать, в композиции оркестровые «массивы» перемежаются со звуками цимбал. А сценография включает «сплохи» театральную «мигалки». Визуально-литературный зачастую мелодраматический «ряд» полностью обеспечивает актриса Г. Дягилева, олицетворяющая всех персонажей моноспектакля (Театр «Знич», 2008 г.).

Своеобразная мягкая «поликитчевость» отличает и такие новинки как постановка «Ветрогонов» В. Голубка в Витебске (Национальный академический драматический театр им. Я. Коласа, 2009 г.). Спектакль анонсируется как «музыкальная комедия» (музыка В. Курьяна). Его нарочито аляпистая визуальная и фоническая утрированность вполне объяснима временной ситуацией действия – нэп, а также фабулой – поисками богатых женихов, на поверку оказывающихся шулерами. Можно назвать и «оперу-бурлеск» В. Копытько «Синяя Борода и его жены», где заглавный герой носит темные очки под Кота Базилио, а вместо бороды – длинный темный шарфик и где цитатно-монтажный метод (включающий и музыку Ж. Оффенбаха в оркестровой партии) приемлет и специально записанные (фонограмма) утрированные аплодисменты (Национальный академический Большой театр оперы, на сцене Дома офицеров, Минск, 2006 г.). Гораздо резче упомянутый фактор проявляется в последнем мюзикле В. Кондрусевича «Байкер» (Гродно, затем Большой зал Дворца Республики, Минск, 2008 г.), где тема о том, что «в наших жилах нефть», рифмуемая со словом «смерть», постулатно утверждается обтянутыми черной кожей мотоциклистами-байкерами (здесь задействован и визуальный киноряд – хроника гонок). Это, впрочем, никого бы не удивило, если бы основой мюзикла не был выбран роман Ш. де Лакло «Опасные связи».

Среди новаций последнего времени – восшествие на купаловскую, главную драматическую сцену республики, проектов молодежных арт-групп. Впервые это произошло на театральном фестивале «Панорама» в октябре 2009 г. в сборном мероприятии, где участвовала даже живая цирковая лошадь, иллюстрируя идею «в Париж, в Париж!». Далее на театральной сцене стали практиковаться и сольные концерты, в частности, групп «Дети детей» (с лидером – актрисой театра А. Хитрик), «J:Морс», «Серебряная свадьба». Концерт-спектакль «Серебряной свадьбы», в частности, анонсируется как «кабаре в квадрате». «Декорации – словно ожившие афиши знаменитого “Мулен Руж”. У автора – скандального художника Тулуз-Лотрека – дизайн и подсмотрели... Микс всего. То есть микс старинного кабаре французского, кабаре немецкого, кабаре американского, но в современных реалиях...» [4]. «Хватало и серьезных акцентов: Беньке [ведущей солистке коллектива. – Н. Ю.] удалось передать жуть стихотворения Б. Брехта “Баллада о мертвом солдате”, под рамштайновские риффы выкрикивая: “Ты годен!”» [5].

Таким образом, современная белорусская драматическая, филармоническая, и, отчасти, музыкальная сцена включают в арсенал своих действенных средств новые китчевые аудио-визуальные приемы, используя их весьма многогранно – в качестве высмеивающей, порицающей и даже поэтизирующей субстанции.

1. Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. – М.: Политиздат, 1978. – 350 с.

2. Кужлов В. «Обвенчанные» Чеховым // Народная газета. – Минск, 2009. – 18 июня.

3. История зарубежной музыки : учебник для музыкальных вузов / Под ред. В. В. Смирнова. – С.Пб. : Композитор, 2001. – Вып. 6. – 630 с.

4. Академические подмостки превратили в богемный «Кабачок». – [Электронный ресурс] // Наши новости: ОНТ (Второй национальный телеканал). – Режим доступа : <http://www.ont.by/news/0054511/data/tpl-print/news>.

5. Замировская Т. «Старая падла». Французское кабаре в период оккупации / Т. Замировская. – [Электронный ресурс] // БелГазета. – 2010. – 1 марта. – Режим доступа : <http://www.belgazeta.by/20100301.08/360324581>.

**Марія Ярکو  
(Дрогобич)**

## **ФЕНОМЕН КІТЧУ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ 1990-Х РОКІВ: ПРОБЛЕМА АНАЛІЗУ**

*У музичній творчості 90-х років ХХ ст. кітч розглядається як засіб ідеалізації національних традицій, що творить специфічний резонанс з відомими дотепер методами опрацювання національних культурних джерел. Унікальність культурного резонансу кітч здобуває на тлі неофольклоризму 20-х та 70-х рр., порівняльна характеристика з якими виявляє особні настановні пріоритети та методи опрацювання фольклорної лексеми.*

**Ключові слова:** ідеалізація національних культурних традицій, постмодерна ситуація, методи опрацювання фольклорної лексеми.

*In musical creation works of 90<sup>th</sup> years XX century Kitch is examined as a mean of idealization of national traditions, which creates a specific resonance with known processing methods to date the national cultural sources. Kitch obtains the uniqueness of cultural resonance on a background neofolklorizm 20<sup>th</sup> and 70<sup>th</sup>, comparative description with which finds out the separate adjusting priorities and methods of working of folk-lore lexeme.*

**Keywords:** idealization of national cultural traditions, post-modern situation, methods of working of folk-lore lexeme

*«Культурні феномени – це “маски” духу в подвійному значенні:  
вони є копіями нашого духу і “посмертними масками”  
духу космічного, природного;  
... це ті обличчя, в яких постаємо ми перед собою  
і в яких може та хоче з'явитись нам сутіс».*

**Віктор Петрушенко<sup>1</sup>**

Судження в епіграфі належить до царини філософської ейдетики, що є найефективнішим засобом інтелектуальної діяльності в арсеналі філософської методології: «Феномен – це єдина реальність, але зрозуміло, що це – реальність свідомості. Оскільки це так, потрібно дійти до тих чистих актів, якими феномен створюється у свідомості, тобто дійти до чистої свідомості. Лише в такому випадку ми отримаємо чистий предметний смисл і лише за такої умови ми будемо спроможні отримувати надійні окреслення у пізнанні будь-якої сфери реальності»<sup>2</sup>. Саме тому найважливішу роль у цьому процесі відіграє дослідження сенсоутворюючих та символічних аспектів «знання». Це й елемент культури, завдяки якому навколо людини утворюється поле видимості будь-чого сутнього<sup>3</sup>. При цьому власне «знання» (епістема) є єдиним полем рефлексивного бачення, а культурні артефакти – буттєвими формами, які до певної міри було піддано «ограненню» та обмеженню в зазначеному полі. Тому виокремлення феномену кітч – не лише питання його «технології». Вирішальне значення має розуміння та смислове (на спосіб) його означення як певного досвіду культури. А отже, важливим є також застосування епістемологічно адекватного підходу щодо певного «предмету» узагальнення.

Мета запропонованого викладу – представити феномен кітч як засіб ідеалізації національних традицій, що, як певний метод опрацювання фольклорних джерел, склався в професійній музичній творчості 90-х роках ХХ ст. Осібність цього методу визначилася на тлі постмодерного характеру культури з її морально-етичними акцентами.

Специфіка існування кітч наприкінці ХХ ст. полягає в його пов'язаності з процесом спадкоємності в просторі «стилістичної гри» (визначення І. Юдкіна). При цьому у кітчі поглиблено вибіркові тенденції щодо «наслідків» модернізму з таким його епіцентром як «авангардизм», витворюючи властиву «гедоністичну» (а не «аскетичну»)

особливість світовідчуття. Мусимо, відтак, вести мову про умисну вмотивованість постмодерного кітчу — як певного «світовідчуттєвого звороту», де значно менше підстав для модерністичної аскези інтелектуалізму. Зрештою, постмодерна «кітчизація» вже не пов'язується з гротескністю (умовою радикального авангардистського кітчу). Крім того, кітч зберігає «типово українську» маргіналізацію, замкнену на регіоналізм фольклору, й у такому «національному» вираженні виявляє свою причетність до культурної спадщини.

Важливо усвідомлювати, що йдеться вже не про «фольклоризм у контексті неостилістики» (власне процес фольклоризації), що як тенденція визначав (за висловлюванням І. Юдкіна) специфіку українських «фольклорних хвиль» та народницьких напрямів творчості (М. Ревуцький, наприклад) і зумовлював фактичне дифузне розчинення меж стилістичних компонентів. Мова йде про інноваційний крок, що долає «очуження» та експресивно-гіперболізоване дистанціювання «новітнього» фольклору з архаїкою автентичного (як у Б. Лятошинського, Є. Станковича, Л. Дичко, М. Скорика). Адже «архаїзація поставала як зворотний бік модернізації» (вислів І. Юдкіна), а саме: «Архаїка перетворюється з носія історично конкретизованої семантики у засіб та символ універсалізації художньої мови відповідно до авангардистського спрямування»<sup>4</sup>. Сутність інновації, внесеної в постмодерну національну музичну творчість саме кітчем, закладено, знову ж таки, у характері співвідношення «консерваційних» та модернізаційних процесів культуротворення. Це тип «другої рефлексії» (В. Петрушенко), яка продовжує, підсумовує безпосередньо ретроспективну художню рефлексію: «...фольклор постає могутнім консерваційним чинником, що сприяє стаціонарності культуротворення... Звернення до його архаїки в контексті авангардистської художньої практики стало випробуванням знаряддям витворення дистанції до сьогодення, знаком віддалення від нього у давнину», — стверджує І. Юдкін<sup>5</sup>.

Звернімо також увагу й на таке судження: «Регіоналістичні характеристики не завжди несуть від'ємне смислове забарвлення, виявляючи не стільки обмеженість досвіду, скільки специфічну позицію, свідомо обрану подібно до того, як навернення до стилістики "ретро" авангарду було не його самозапереченням, а результатом внутрішньої, іманентно притаманної йому логіки розвитку»<sup>6</sup>.

А отже, сутність питання про феномен кітчу в музичній творчості 90-х років ХХ ст. зведено, знову ж таки, до визнання багатоплановості участі фольклору в процесах культуротворення. Проте ситуація як минулого, так і сьогодення (!), «духовна ситуація часу» (К. Ясперс) сприяла ностальгічним ретростилізаціям. Постмодерн пропагує ідеалізацію «консервативної» (фольклорної) минувшини і цим дає нагоду для його атрибуції в категорії кітчу. Чи це свідчить про те, що у такому значенні кітч виявляє здатність до продуктивного стилетвірного профілювання? Відповідь на таке запитання спробуємо віднайти, вдаючись до аналізу змінності самого методу опрацювання фольклорних джерел, що його репрезентує національна музична творчість доби постмодерну.

Симптоматично, зокрема, що наприкінці ХХ ст. фактично відроджується й навіть гіперболізовано акцентується настанова Миколи Лисенка, класика української національної композиторської школи, щодо важливості фольклорних (як народних) культурних джерел, обачного пристосування до них засобів академічної спеціалізації музичного вислову та пильного дотримання автентичного виразу фольклорного зразка. У 90-х роках ця настанова подекуди виражається як буквальне цитування фольклорної лексеми в її початковому вигляді, відтак диктує параметри художнього задуму<sup>7</sup>. У цьому випадку доречно назвати, наприклад, такий творчий проект, як камерна кантата № 5 «П'ять весільних ладкань з Покуття» (оригінали взято зі збірки Оскара Кольберга) для народного голосу й камерного ансамблю Олександра Козаренка (1992)<sup>8</sup>: «чисті» (не контаміновані академічними нормами) фольклорні наспіви в фольклорному співочому вигляді (народна манера співу «високим» та «низьким» жіночим голосом) складають автентичну модель «ладкань» — найважливішого за смыслом фрагменту весільної драми (моральні настанови нареченій з уст жінок стар-

шого віку), що становить семантичну аналогію до камерної кантати (семантема оспівування, возвеличування ідеалу)<sup>9</sup>.

Проте, аби пояснити сам момент зрушення в практиці опрацювання фольклорних джерел, доведеться дещо детальніше розібрати специфіку методів «фольклоризації» музичної творчості. І в 1920-х (М. Колесса, Н. Нижанківський, В. Косенко), і в 1970-х роках (Л. Дичко, М. Скорик) це був засіб модернізації національного музичного стилю, заснований на конструктивному сполученні новітніх способів komponування та фольклорних «знаків» – методом етнонаціональної ідентифікації академічного досвіду. Відтак на тлі становлення класичної (лисенківської) національної композиторської фази, що пропагувала «адекватний» та «резонуючий» тип співвідношення в системі «композитор – фольклор», було осягнено рівень «альтернативних» співвідношень з умисним виділенням «архаїчного» та «новітнього»: у цьому – алгоритм «нової фольклорної хвилі», ракурс етнонаціональної самоідентифікації в просторі «вічності». Під час такої «фольклоризації» доречними, зокрема, були апелювання до народної манери співу взагалі (наприклад, у фольк-опері «Цвітіння папороті» Євгена Станковича (вик. хор ім. Г. Верьовки)), або присвячена Ніні Матвієнко (та неперевірено виконувана саме цією співачкою) камерна кантата № 3 Олега Киви (на вірші Павла Тичини). Перелік доповнюють кантата-дума Віктора Камінського (вик. Василь Жданкін), «Псалми» та «Молитва» Ірини Кириліної (вик. Н. Матвієнко). Проте у кожному наведеному прикладі переважно йшлося про «стилізацію» фольклорної фонемі. Її ж реальна присутність (саме як фонемі) «знаково» засвідчувала саму «фольклоризацію»<sup>10</sup>. Що іншого містить в собі те, що у творчості самого Олександра Козаренка означається його ж тезою: «Геть від абсурду!»<sup>11</sup>. Маючи чималий досвід оперування новітніми стилістичними та набутий імідж щодо вельми неординарного за способом творчого мислення (згадаймо хоча б його епатажну камерну кантату на слова Михайля Семенка «П'єро мертвопетлює»), О. Козаренко із замилюванням та поважним пієтетом висуває цілісний артефакт – весільні ладкання в їх первісно живому вигляді та лише «акустично» (засобом сонорно вишуканої інструментально-ансамблевої тканини) долучає до їх смислової значущості «обертони» вічності.

«Геть від абсурду з його дорогою в нікуди! Назад до здорового глузду, нової Краси та Гармонії – тільки в них надія на Спасіння!» – проголошує автор «Ладкань», моделюючи в них «статичку в динаміці». При цьому сама жанрова форма ладкань розглядається як одна з геніально організованих «консерваційних» форм народного світорозуміння. У тому можна вбачати певну аналогію з ознаками міфотворчості, репрезентовану, наприклад, фортепіанними (інструментальними!) обробками колядок і шедрівок В. Барвінського, коли фольклорний жанр постає семантичною алегорією в координатах загальнолюдського культурного досвіду<sup>12</sup>. Подібні речі обговорюються, мовою культурології, як «успадковувані прикметні ситуативні ознаки діалогу традицій»<sup>13</sup>. У В. Барвінського (перша третина ХХ ст.) це свідоме розмикання кордонів етнічної форми ідентичності (їх дотримання вбачаємо у творчому методі Ф. Колесси, М. Лисенка), зміна «психічної самоорганізації національної культури» (Я. Ярема) з інтровертною на екстравертну та супровідна щодо цього модернізація творчості, яка була вкрай необхідною для фахового покріплення національної композиторської творчості<sup>14</sup>. Що іншого криється в понятті «діалогу» в ситуації постмодерну? За переконанням Н. Корнієнко, це «реінтерпретація» світу художнього, його «неореставрація» та герменевтична рецепція, коли безпосередньо «розуміння» та смислове оперування «текстом» (культурним феноменом) покріплюється актом витлумачування історично складеної «форми» цього тексту (як «знаку») й опанується сучасною свідомістю як «символ» (сенс). А отже, «предметом» розгляду має бути «духовне осереддя» цього «тексту». Художня культура – це генетично потужна форма, що сьогодні покликана здійснювати місію відновлення цілості через свою ж реінтерпретацію<sup>15</sup>. Сама ж «згадка» про фольклорний артефакт – це як увімкнення механізму генетичної пам'яті, що покликана «надавати їй більше збалансованої енергії в картинах світу і гуманітарно-гуманістичних орієнтаціях»<sup>16</sup>. Повнота «другої рефлексії» (В. Петрушенко), яку репрезентує концепт «Ладкань» О. Козаренка, полягає в ефекті віднаходження

духовно-генетичної цілісності та є одночасно фактором структурування: жанрова форма ладкань, уведена (цитована) у її первісному вираженні, ідеалізує глибинні й вічні змісти-асоціації національної культури. При цьому саме введення автентичного фольклорного зразка до лона академічної творчості знаменує його поцінування як «каталізатора моральних устоїв» (вислів С. Грици).

Усі наведені зрушення в практиці опрацювання фольклорних джерел та виокремлені аспекти в методах реінтерпретації надають підстави для їх зіставлення з існуванням кітчю – як засобу виокремлення самоцінності звичайного людського буття, традиційності побуту, особистого життя та ін. «Побічний», так би мовити, статус кітчю щодо суперечностей поміж «старими й новими часами» зумовлено його здатністю «консервувати» певні традиції. Тому «Ладкання» О. Козаренка – це акт усвідомленого «включення у кітч», але не саме ... «кітчвання» (тобто «пародіювання»). До того ж усвідомленим є включення механізмів не «особової», і не «національної», а саме етнічної (!) форми ідентичності (принципово замкненої, коли «своє» принципово відмежовується від чужого (етнографічна парадигма світогляду, що межує з інстинктом самозбереження)), коли актуалізуються духовні виміри світобуття етносу та архетипальний сенс феномена етнічної душі як «душі в собі». Адже етнічна форма ідентичності (супроти «національної» форми) відрізняється культурно-генетичною програмою матеріальної та духовної діяльності етнічної спільноти, що встановлює духовні межі етнічної автономії та кордонні самодостатності культури етнічного типу<sup>17</sup>. При цьому кітч є найбільш адекватною формою етнічної самоідентифікації (з його органічною здатністю до етноспецифікації та етнодиференціації<sup>18</sup>). Також рефлексивно позначена самоідентифікація, як рефлексія до власної самоцінності (грунтується на зіставленні «Я» з якісною сутністю однієї з культурних систем, і це зіставлення виходить за межі оцінок і вподобань), рівнево забезпечується символічно-сисловою відповідністю (у весільних ладканнях це образи «калини, що має ломитися», «коровай, що має сісти до печі» тощо; самі ж ладкання – артефакт архаїчної культури, фрагмент історії роду).

І кітч, і постмодерн – явища одного часового періоду, коли виявляється конфліктність культурних норм, стереотипів та «картин світу». Похідна від цього реструктуризація «в зоні потреб та інтересів» (Н. Корнієнко) зумовила проблему конвенціонального ставлення до «масового» та «елітного»: «Масова культура працює зі стереотипами, інерційними формами, спрощеними, адаптованими вартостями, вона створює їх і підтримує. Елітарна культура працює з факторами, «що відхиляються», з екстраординарними ситуаціями, евристичними, пошуковими моделями ...»<sup>19</sup>. Водночас камерна кантата «П'ять весільних ладкань з Покуття» О. Козаренка – це живий компроміс між академічною (класичною) жанрово-композиційною формою та фольклорною (акласичною) лексемою звичаєвої норми весільного обряду. З чого отримуємо ідеальну версію духовного зцілення (через ідентифікацію з найстійкішими матрицями, відомими з історичного досвіду).

Таким чином, як реалія культури та як засіб ідеалізації національних культурних традицій феномен постмодерного кітчю – це його «маска» в подвійному розумінні: вона є копією оцінного морально-етичного характеру нашого часу (ціннісні стереотипи – запорука жорсткості форми етнічної ідентичності) та наближеним виразом духу незбагненої вічності. Це той «обличчя вираз незагальний», за яким ми пізнаємо себе та намагаємося збагнути «вище» як істинне.

<sup>1</sup> Петрушенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. – Л.: Вид-во Державного університету «Львівська політехніка», 2000. – С. 207.

<sup>2</sup> Там само. – С. 281.

<sup>3</sup> В епістемології (філософській теорії знання) власне «знання» і «предмети» культури постають як різні сторони або різні складові виходу буттєвих форм у самовиявленні та визначеності.

<sup>4</sup> Українська художня культура : навчальний посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка. — К. : Либідь, 1996. — С. 293.

<sup>5</sup> Там само. — С. 294.

<sup>6</sup> Там само. — С. 295.

<sup>7</sup> Подібний ефект спостерігався і раніше (у дусі етнопонаціональної самоідентифікації). Згадаймо передусім такі артефакти 1970-х років як «фольк-опера» Є. Станковича або «хор-опера» І. Шамо; фольклорний обряд виступає сценарним планом академічного жанру, трансформує семантику персоніфікації до збірного фольклорного образу.

<sup>8</sup> Не зайвою буде також згадка про його ж «Concerto guteno» («Галицький концерт»), де, за словами самого композитора, актуалізовано «естетику кабаре» та «старогалицький колорит».

<sup>9</sup> Структуру кантати формують обряди: випікання короваю, плетіння вінка, викуп вінка, прибирання дерева, проводи молоді до церкви. Одними з виконавиць кантати є Ганна Коропниченко та Ганна Солонишна.

<sup>10</sup> Детальніше про це див.: *Ярко М.* Феномен «фольклорної фонемі» як метод опрацювання фольклорних джерел у творчості Мирослава Скорика // Молодь і ринок. — Серпень 2009. — № 8 (55). — С. 66–69.

<sup>11</sup> *Козаренко О.* Геть від абсурду! // Art linie. — 1997. — № 7–8. — С. 32.

<sup>12</sup> Детальніше про це див.: Фортепіанні «Обробки колядок і щедрівок» В. Барвінського: інновації художньої обробки фольклорного матеріалу // Молодь і ринок. — 2009. — № 3 (50). — С. 91–95.

<sup>13</sup> Українська художня культура... — С. 295.

<sup>14</sup> Детальніше про це див.: *Ярко М.* Феномен етнопонаціональної собітотожності та питання ментально-архетипної підоснови трансформації принципів академізму (на матеріалі фортепіанної сонати Василя Барвінського) // Музична україністика: сучасний вимір. Зб. наук. праць на пошану музикознавця, д-ра мистецтвознав., проф. М. П. Загайкевич / ред.-упоряд. А. К. Терещенко. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. — Вип. 4. — С. 34–39.

<sup>15</sup> На ґрунті постнекласичної картини світу безпосередньо простір культури є енергетичним полем, складеним з культурних констант. У координатах цього «простору» (як силовому полі культуротворення) й відбуваються «зустрічі» людини й історії, людини й культури, людини із собою.

<sup>16</sup> *Корнієнко Н.* Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея // Матеріали до українського мистецтвознавства. Пам'яті академіка О. Г. Костюка : зб. наук. праць / упор. Г. В. Степанченко. — К., 2003. — Вип. 2. — С. 20.

<sup>17</sup> Детальніше про відмінність форм ідентичності див.: *Ярко М. І.* Українська фортепіанна соната: жанрово-стильова парадигма. — Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. — С. 28–33.

<sup>18</sup> Українська художня культура... — С. 347–349.

<sup>19</sup> Там само. — С. 356.

# ЛІТЕРАТУРА ТА КІТЧ

Тамара Гундорова  
(Київ)

## КІЧ ЯК НОВА МЕТАМОВА: ПРО ЩО ГОВОРИТЬ СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КІЧ?

*У статті аналізується еволюція кічу як культурної категорії – від кічу-речі до кічу-рецепції та кічу-як-метамови сучасної культури. Розглядаються сучасні форми кічу – єврокіч, сільський гламур, політичний іміджовий кіч. Механізми функціонування сучасного українського кічу в добу глобалізації аналізуються на прикладі проекту Антіна Мухарського «Сільський гламур».*

**Ключові слова:** кіч, репрезентація, рецепція, глобалізація, метамова, сільський гламур.

*This article analyses the evolution of kitsch as a cultural category. Kitsch as an object, kitsch as reception and kitsch as metalanguage of contemporary culture are observing here. The contemporary forms of kitsch – eurokitsch, village glamour, political image-kitsch – consider in the article. The functioning of the new Ukrainian kitsch in the era of globalization is observing on the example of the project by Antin Mukharskyi "Village Glamour".*

**Keywords:** kitsch, eurokitsch, representation, reception, globalization, metalanguage, village glamour.

## Лабіринти дефініцій: знайомий незнайомиць

Від часу виникнення слова «кіч» минуло вже майже півтора століття, однак і досі він важко піддається визначенню. У цьому зізнавалися багато дослідників. Герман Брох у вступі до своєї лекції про кіч говорить, що від нього годі чекати якогось чіткого визначення кічу, бо останній піднімає стільки питань, що для їх в'яснення треба писати тритомне дослідження. Метью Калінеску у своєму дослідженні про п'ять облич модерності, серед яких він називає і кіч, підкреслює, що кіч – одне з найбільш текучих понять модерної естетики, яке важко дефініціювати, навіть через його негативні означення. Томас Кулка у своїй популярній монографії про кіч і мистецтво твердить, що легше описати кіч через обтічні поняття, наприклад об'єкти зображення, аніж точно визначити, чим він є насправді.

Єдине, у чому, здається, усі дослідники погоджуються, це те, що в сучасному світі кіч стає всепроникним і всеприсутнім, – важко знайти таку сферу, яка була би поза впливами масової культури і кічу зокрема. Ще в 1939 році відомий американський критик Клемент Грінберг досить красномовно описав культурний феномен, якому німці дали назву «кіч». До нього критик відніс усі «розраховані на маси комерційні мистецтво й літературу, із властивими їм колористикою, журнальними обкладинками, ілюстраціями, рекламою, читвом, коміксами, поп-музикою, танцями під звукозапис, голлівудськими фільмами тощо»<sup>1</sup>. Таким чином, К. Грінберг асоціював з кічем мало не всю популярну культуру. Таке тотальне узагальнення критик робить на підставі протиставлення кічу іншим, позитивно забарвленим категоріям, таким як *гарний смак, високе мистецтво, художній авангард*. Своєю критикою кічу як мистецтва механістичного, формульного, яке втілює підроблені емоції і фальш модерного життя, до того ж існує, лише використовуючи резервуар розвиненої культурної традиції і легко перетворюється на форму тоталітарного мистецтва, К. Грінберг надовго запрограмував однозначне негативне ставлення до кічу. Фактично він дав ідеологічне трактування кічу. За словами

Давіда Ріффа, «Грінберг виражає політичну відданість авангарду і високій культурі, розглядаючи кіч (себто масову культуру) як ворога»<sup>2</sup>.

Німецький філософ Теодор Адорно, зі свого боку, пов'язав кіч з категоріями естетики, вдаючись до критики масового мистецтва як культурної індустрії. Кіч він співвідносить з поняттям *фальшивого мистецтва* і *псевдо-катарсисом*. Однією з дефініцій кічу для Т. Адорно може бути те, що це «симуляція неіснуючих почуттів і тим самим їхня нейтралізація, нівелювання, а також симуляція естетичного феномена»<sup>3</sup>. Однак далі критик визнає, що таке визначення недостатнє і потребує цілої низки уточнень. Ці уточнення могли б стосуватися того, чиї почуття симулює кіч (автора чи персонажів?), наскільки кіч пов'язаний з фіктивністю, як можна визначити художню автентичність твору і т. п., проте Т. Адорно врешті-решт називає ці питання казуїстичними. Він не відділяє кіч від мистецтва, оскільки, на його думку, «кічем можна назвати мистецтво, яке не може або не хоче, щоб його сприймали серйозно, і однак усім своїм виглядом демонструє естетичну серйозність»<sup>4</sup>. І хоча він визнає кіч пухлиною мистецтва та явищем, якісно відмінним від мистецтва, він застерігає, що не можна перекладати усі закиди щодо естетичних втрат мистецтва на кіч. Ціле мистецтво в модерному світі переживає естетичну девальвацію, інкорпорується у емпіричну реальність і втрачаючи зв'язок з тією ідеально-духовною реальністю, яка найбільше відповідає йому. Тому художня еволюція полягає, на думку Т. Адорно, в тому, що «те, що було мистецтвом, може стати кічем». «Можливо, ця історія занепаду, яка є однією з можливостей виправлення мистецтва, і є його справжній прогрес»<sup>5</sup>, – підсумовує він.

Не естетичне, як у Т. Адорно, а етичне трактування кічу запропонував австрійський письменник і критик Герман Брох, вказуючи, що кіч – це диявольське зло в системі цінностей мистецтва. Джерела кічу, на його думку, полягають у підміні етичної категорії естетичною, коли митець прагне мати не «гарний» мистецький твір, краса якого впливає з осягнення цілісності світу, а «красивий» мистецький твір. Материнським середовищем, у якому кіч народжується, Г. Брох називає романтизм. Критик трактує кіч *історично* – як народжений у сфері впливу романтизму і сентименталізму ХІХ ст.; *геокультурно* – оскільки особливим простором, де кіч набуває поширення, він вважає центрально-східноєвропейську культуру; *рецептивно* – на думку критика, існує особливий різновид людей – любителів і творців кічу, кічменів; *формально* – кіч мислиться як нетворче повторення, наслідування попередників. Таким чином, у «Кічі» (1933) і «Записках про проблему кічу» (1950) Г. Брох накреслює нові теоретико-філософські можливості для розуміння кічу як мистецтва, яке живе всередині й обабіч великої культури. «Кіч насправді не є «поганим мистецтвом», – зрештою визнає він, – він творить свою власну закриту систему, котра існує як чужорідне тіло в цілій мистецькій системі, або, якщо ви хочете, знаходиться обабіч неї»<sup>6</sup>.

Важливо враховувати історичні контексти, у яких постає подібне розуміння кічу як ворога високої культури (К. Грінберг), як естетичної симуляції (Т. Адорно) і як етичного зла (Г. Брох). Теоретичні концепції К. Грінберга, Т. Адорно та Г. Броха складаються переважно в першій половині ХХ ст. і несуть відгомін страху, породжуваного розвитком тоталітарних режимів, з одного боку, а з другого, відображають застороги щодо привласнення цими режимами масового мистецтва.

Новий етап у осмисленні кічу припадає на радикальні 60-ті роки ХХ ст. і пов'язаний він з розвитком поп-культури. У «Нотатках про «кемп» (1964) С'юзен Зонтаг пропонує нове розуміння кічу, пов'язуючи його з новою чуттєвістю, яка «перетворює серйозне в легковажно-поверхове»<sup>7</sup>, та розглядаючи її в категоріях *кемпу* – специфічної «любові до неприродного: до вигадки й перебільшення»<sup>8</sup>. Саме слово кемп з'явилося у Франції десь у 1909 році і первісно означало «перебільшений, афектований, театральний», а також вживалося для характеристики ожіноченої поведінки. У середині 70-х до цього додалося значення «банальний, посередній, штучний». Як твердить Філіп Коре, кемпу властива двозначність – він є вигаданою мовою для аутсайдерів,

котрою маркується їхня інакшість. Така мова є одночасно зняряддям «і маніфестації, і оборони»<sup>9</sup>. Виокремлення кемпу започатковує нову теоретичну парадигму в інтерпретації кічу: ідеться про дистанційовану, навмисну, або іронічну форму кічу, про кіч-перформенс. Виникає навіть ідея розрізняти ці різні форми концептуально, наприклад, ототожнювати кіч з предметними ознаками естетичного об'єкта, а кемп – із суб'єктивним процесом, зокрема, «усмішкою того, хто за ним спостерігає»<sup>10</sup>. Андрю Росс твердить, що кемп «закладає свідоме святкування виокремлення, дистанції і непричетності, що відбиваються в самому процесі репрезентації, внаслідок чого в якомусь енігматичному чи екстравагантному поданому предметі відкриваємо несподівану вартість»<sup>11</sup>. Таким чином, розуміння кічу поступово відходить від ціннісної класифікації як категорії, яку сприймають вороже, і переключається на аналіз перформативної дії, яка опонує нормативності офіціозу. Адже перформенс, як наголошував ще Віктор Тернер, поширюється з театру на різні соціокультурні ритуали, ігри, спорт, танець, музику, політику і служить при цьому медіатором, посередником у подоланні лімінальних ситуацій – моментів кризи, непевності, що супроводжують індивідуальні і культурні переходи.

Відкриття перформативної природи кічу через кемп обумовлює важливу видозміну в його інтерпретації: кіч мислиться як *дійство*. Нові аспекти для розуміння кічу додає також трактування його в категоріях репрезентації: кіч мислиться як *репрезентація* кічевості. Прикметно, що в іспано- та німецькомовному світі кіч співвідноситься з поняттям *cursi*, що позначає не об'єкт, але людський досвід. Слово *cursi* з'являється в іспанській мові в 1869 році і означає *особу*, яка вдає себе елегантною та гарною, не будучи такою, або ж митців і письменників чи їхні твори, якщо вони безрезультатно намагаються показати піднесені, рафіновані почуття<sup>12</sup>. Як зауважує Людвіг Гіш у своїй феноменології кічу, останній є «естетичним визначенням чогось, що має справу із рефлексією чи умовою *cursi*-існування. ... Як такий, кіч є репрезентацією чогось *cursi*, його об'єктивізацією в естетичній сфері»<sup>13</sup>. Отже, виходить, що кіч демонструє певні якості і субстанції, які вже є *кічевими*.

Такий семантичний перенос з неповноцінного естетичного об'єкта на спосіб репрезентації є досить значущим для розуміння природи й функцій кічу в другій половині ХХ ст. Адже поняття «кіч», що з'являється в жаргоні мюнхенських арт-дилерів десь у 1860–1870-х роках, спочатку асоціюється з предметами, зокрема естетично невиробленими, дешевими мистецькими речами. Часто це були різноманітні імітації відомих картин, музичних творів та художніх текстів. Згодом сфера побутування кічу розширюється, і його розуміння змінюється. Стає очевидним, що кіч творять не самі лише об'єкти, але й люди, які сприймають їх як кічеві. Це означає, що кіч уже не ототожнюється з об'єктами, але перетворюється на рецепцію, де головним стає кічмен – суб'єкт, який бачить і цінує кіч. Виокремлюються і специфічні об'єкти зображення кічу, зокрема ті, котрі пов'язані з універсальними людськими темами – народженням, сім'єю, любов'ю, ностальгією і які мають високу емоційну цінність. Т. Кулка говорить, що такі об'єкти мають бути гарними (як, наприклад, коні, довгоногі жінки), приємними (захід сонця, квіти, мальовниче село), милими (собачки, кицьки), а також емоційно сильними, як наприклад, мати з немовлям, дитина в сльозах тощо. Він відзначає три умови, необхідні для кічу: кіч змальовує об'єкти або теми, які мають високу емоційну зарядженість; об'єкти або теми, змальовувані кічем, є постійні та ідентифікуються без особливих зусиль; кіч суттєво не збагачує наші асоціації, пов'язані зі змальовуваними об'єктами або темами<sup>14</sup>.

Однак, трансформуючись у кемп, кіч естетизується і стає підкреслено штучним та іронічним, а відповідно, його природа змінюється – ненаївний кіч коментує самого себе та іронізує над самим собою і над тим, що він репрезентує. Можна навіть говорити про кемпову стратегію, якою послуговується кіч, особливо у тих випадках, коли йдеться про демаскування *сконструйованості* естетичних, культурних і політичних образів та смаків. У цьому випадку кіч перетворюється на своєрідне підморгування з приводу

кічу. Окрім того він стає культурним кодом, через який і за допомогою якого стверджується субкультурна ідентичність аутсайдерів-маргіналів типу гіпі, панків, гомо- і квірсексуалів. Так кіч перетворюється на особливу *метамову*, яка не лише зображає щось кічеве, але й одночасно *оповідає* про сам кіч, про його історію і місце в культурі, про різні смисли й ідеології, які приписували йому в соціумі та культурі. *Кіч стає своєрідним подвійним зображенням – називанням і дійством водночас.*

### Новий український кіч

Саме подвійна природа кічу допомагає зрозуміти його місце в сучасному українському суспільстві, де кіч відіграє важливу роль у процесах нового політичного та культурного міфотворення, широко використовується в кіно, малярстві, фотографії, рекламі, індустрії моди, спорті, і, що особливо важливо – стає засобом творення нової української ідентичності.

Одним з найяскравіших прикладів політичного кічу останнього часу є «Юліна коса» – штучно створений і широко репродукований візуальний іміджевий образ Юлії Тимошенко, побудований на довірі до прозорості, легко розпізнаваної та зрозумілої ідентичності. Цей образ має значний емоційний вплив, він виразно міфологенний і зорієнтований на досить широке коло асоціацій, відмінних для кожної аудиторії. «Жінка з косою» для генерації людей, які виростили в радянські часи, безперечно, асоціюється з інтелекгентним, материнським образом першої учительки, яка навіть для старших людей лишається втіленням морального авторитету. Для сучасного молодого покоління цей образ не позбавлено певної прекрасної і гібридної монструозності, оскільки інтелекгентна жінка з минулого постає в сучасному гламурному виконанні. Підкреслено фемінізована і сексуалізована фігура «жінки з косою» повинна привабити чоловічу аудиторію, тоді як для жінок вона має свій меседж: вона уособлює собою римську матрону – жінку публічну, яка водночас схожа і на архетипну Берегиню – охороницю домашнього вогнища. Слоган «БЮТ», перегукуючись з «beauty» (з англійської – «краса»), діє на підсвідомому рівні й апелює до міфів сучасної поп-культури, а отже спрямований і на молодіжну аудиторію.

Універсальна (чи псевдоуніверсальна) міфологенна здатність, прозорість і популістська емоційна зарядженість кічу «Юля з косою» значною мірою обумовлені медіальною і перформативною природою сучасного кічу. Кіч стає актуальною формою розгортання свідомості, базованою на консюмеризмі, отоваренні та обміні смаків, а також на видовищності й театральності. Кіч нібито означає імітацію, він є порожнім знаком, таким, що стирає відмінності і знищує все, що репрезентує, оскільки робить його оманливим. Однак він володіє і значною підривною силою, що обумовлена перформативністю, а саме: кіч перетворює нематеріальне в матеріальне, неявне, приховуване робить явним, опредмечує мрії та бажання людей. Важливо, що кіч оприявлює складання дискурсу бажання – одного з центральних дискурсів модерності. Саме кіч засвідчує, що бажання й мрії мають тенденцію опредмечуватися, і що з втратою сакрального змісту естетика інкорпорується в саме життя. Кіч, таким чином, виступає «культурним індексом флуктуації між публічним і приватним, внутрішнім і зовнішнім, видимим і невидимим, я та іншим, я та світом»<sup>15</sup>. Проекції бажання назовні, у світ об'єктів, творять симулякри-замінники, які нічого спільного не мають з реальністю, але втілюють сни-мріяння людей і надають цим втіленням гарної форми. Матеріалізовані і репродуковані до безкінечності, ці симулякри, як, наприклад, образ «жінки з косою», не лише відмінні від своїх реальних об'єктів зображення, але й концентрують на собі соціальне несвідоме – бажання й мріяння багатьох людей.

Саме ця особливість кічу як медіатора бажань робить його особливо актуальним у сучасному світі, де культура функціонує не стільки як визначені інституції чи структури, а як раціональна комунікативна система, призначена для передачі ідей, і як раціональна комунікативність, спрямована на втілення певних смислів та ідей у щоденне

життя. Кіч естетизує таку раціональність, перетворюючи її на «нескладну привабливість», легку і придатну для тиражування й продажу. Перетворюючи репрезентацію на дійство, у якому задіяний емоційний людський досвід, кіч робить зображуване, скажімо, рекламно привабливим. При цьому кіч звинувачують у тому, що він нібито підносить віру в неважливість соціальних антитез і вкорінює порожній оптимізм на рахунок того, що можна просто переходити з одного соціального класу до іншого, зі світу ілюзій до реальності, зі світу мрій у країну казкового достатку<sup>16</sup>.

Особливо актуалізується комунікативна роль кічу в постмодерному суспільстві, де кіч стає надзвичайно важливою метамовою – комунікативним каналом, який опредмечує бажання, рекламує емоції та ролі, бере участь у творенні політичних і культурних міфів. Важливу роль кіч починає відігравати в процесах, пов'язаних зі сприйняттям і репрезентацією *іншого* – расово, культурно, соціально, гендерно *іншого*. Соціально-прагматична функція кічу проявляється в тому, що через нього і за його допомогою формуються шляхи порозуміння між представниками різних рас, націй, класів, статей і професій незалежно від різниці політичних поглядів, виховання та матеріального статусу.

Знаменний факт сучасної культури – виникнення єврокічу, амплітуда якого простягається від євроремону до конкурсу Eurovision. І хоч це звучить дивно, але саме єврокіч виступає одним з важливих агентів євроінтеграції. Паул Аллатсон<sup>17</sup> говорить взагалі про кіч-драйв до Євросоюзу, і твердить, що естетичне використання кічу служить соціополітичним цілям і дозволяє уникати етнонаціональних конфліктів. Наприклад, конкурс Eurovision презентує у певний спосіб різні культури і країни, включно з етнонаціональними традиціями, привчаючи до того, щоб показати і побачити *іншого* у спосіб, який не викликає агресивного відторгнення. Євросоюз таким чином виступає масмедійним глобалізованим спектаклем, уможливлуючи знайомство з різними країнами.

Прикметно, що «Дикі танці» Руслани, які здобули перемогу на Євробаченні, по суті своїй, були глобалізаційним кічем – у ньому поєднувалися етнічні пісні, гуцульські танці, техно-панк, примітив типу «Зени, королеви воїнів». Усе це символізувало нестримний віталізм і рух маскультури, яка захоплює у своє коло й етно-національні мотиви, і поп-культуру, яка сприяє інтеграції українськості (мови, культури, звичаїв) до європейської культурної спільноти.

Ролан Барт проаналізував символічні процеси сучасної міфології і вказав на те, що саме вторинне, буквально значення образу натуралізує міфологічне твердження, переводить його в розряд здорового глузду, справедливості, норми. Отож, кіч стає одним із найважливіших елементів сучасної міфологізації, оскільки він натуралізує, візуалізує, опредмечує, естетизує, запаковує і продає соціокультурні знаки різного призначення – культурного, національно-етнографічного, політичного, ідеологічного, релігійного, гендерного, туристичного. «Сказати, що соціальна реальність є переважно споживана, означає сказати, що вона завжди вже «естетична» – текстуальна, спакована, фетишизована, піддана лібідю»<sup>18</sup>, – підкреслює Террі Іглтон.

Звідси впливає особливість кічезованої репрезентації. Забезпечуючи сприйняття *іншого* – іммігрантів, туристів, людей різних етнокультур, квір, лесбі і гей-спільнот – в ігровий, театралізований спосіб, кіч подає інакшість у формах, емоційно зрозумілих, візуально доступних, барвистих, полегшуючи цим контакт і порозуміння між людьми. Зрештою, кіч, який народився на зламі соціальних і культурних змін, у процесі активного переселення селян до міста і розвитку третього стану, іманентно несе в собі механізми адаптації до нових соціокультурних умов.

Однак кіч служить комунікативним засобом у досить специфічний спосіб. Він використовує старі і творить нові кліше, гомогенізує сприйняття, зафарбовуючи його піднесеним, лібідозним задоволенням-насолодою, по-своєму колонізує тотальними уявленнями-мареннями. Такий спосіб репрезентації можна назвати туристичним, оскільки він спрямований на своєрідне виставляння реальності, розігрування її як видовища, що породжує задоволення й бажання колекціонувати враження. Реципієнт кічу повністю поглинається самим кічем, він колекціонує враження та опредмечує їх у вигляді сувенірів. По суті, крає-

види Африки, чайні церемонії Японії чи ярмаркове багатоголосся Сорочинського ярмарку увійшли в культурну пам'ять сучасної людини насамперед як рекламний кіч, і туристичне занурення в нього приносить майже однакове задоволення, незалежно від реальної відмінності самих явищ. Але при цьому важливо, що кіч показує ці явища – краєвиди Африки, чайні церемонії Японії, Сорочинський ярмарок України, і тим самим виводить їх зі стану забуття й спокою, надає їм певної форми і, як це не парадоксально, сприяє формуванню їхньої самоцінності. Прикметно, однак, що кіч не лише закріплює стереотипні кліше, але й може розмаскуватись, часто з допомогою іронічного кемпу.

Як розмасковується традиційний кіч, продемонструю на прикладі проекту Антіна Мухарського «Сільський гламур», заявленого кілька років тому і продемонстрованого на Гогольfest–2009. Цей приклад знаменний передусім тим, що показує, яку роль відіграє кіч у сучасному світі. Фактично, звертаючись до традиційного кічу, А. Мухарський демонструє, як той видозмінюється, привласнюючись сучасною культурою, і які нові смисли він здобуває.

«Сільський гламур» – це монументальне полотно, що складається із сотень народних картинок, склеєних та поєднаних у велике полотнище. На картинках – численні варіанти і цілі серії зображень: Оленка з оленем, козак із дівчиною, лебеді, чарівні храми й райські озера. Поєднані одна з одною, репродуковані та мультипліковані, кіч-картинки в «Сільському гламурі» піддаються повторній кічезації, уже не імітаційній, а активній, творчій. Ідеться про повторне використання кічу, про його цитування.

Вписуючи сільські картинки в традицію поп-арту – популярного культурного руху 1960-х років, А. Мухарський співвідносить такі картинки з трендами років 2000-х, зокрема з гламуrom. Колекціонер, співак, художник, а також шоумен звертає увагу на компенсаторну природу зображень на народних картинах і, фактично, ставить знак рівності між кустарними народними виробами та сучасними глянцевиими журналами й популярними телесеріалами, котрі дають читачам враження про «повне» і «досконале» людське життя і які зачаровують уяву глядача-слухача-читача візіями гарного щастя. «Яскравість фарб, феєричність сюжетів та цілковита «райська безтурботність» героїв цих картин, – коментує він, – замінювали людям і екран телевізора, і міфічну “ідеальність” глянцевиих журналів, вводили у світ мрій і, бодай на якийсь час, виривали з буденної та, часом, напівголодної реальності».

Ставлячи знак рівності між гламуrom і народним наївом, А. Мухарський створює вищою мірою іронічну концепцію гібридності «сільського гламуру», підкреслюючи трагічно-катастрофічний сенс сучасної української культури, у якій активно прищеплюються сучасні західні маскультурні, переважно урбаністичні тренди, хоча лягають вони на переважно сільську культурну свідомість. Однак з погляду перформативного «Сільський гламур» несе ще одне важливе повідомлення. Фактично, автор проекту позиціонує себе як охоронця «сільської культури», однак сама репрезентація її заражена кічевою гламурністю, взята в рамки, подана «з підморгуванням».

В авторському проекті А. Мухарського ці народні картинки відреставровано, покрито лаком, а отже, звільнено від своєї «аури», склеєно й поєднано у велике полотнище. У своїй гарній і нібито безпосередній безпретензійності, яскравості «Сільський гламур», однак, зорієнтований на зовнішнього глядача, а саме – на непосвяченого туриста або цінителя народного кічу, який повісить народні картинки в себе вдома як цитату «іншого» світу, можливо, того, до якого він колись належав. Таким чином, «сільський гламур» – це явище, яке належить уже до репертуару культури не сільських «низів», а іншого, вищого стану.

Як дійство, акція, «Сільський гламур» породжує легке, без гострого відчуження почуття, подібне до туристичного зачарування «своїм», що легко поєднується з віддаванням себе «чужому», котре, можливо, є навіть ріднішим і зрозумілішим, наприклад, гламуру. Гламур переважно асоціюється із західним культурним продуктом, він покриває своїм флером усі сфери життя й побуту, поливаючи їх соусом «аурності» та даючи ілюзію щастя й розкоші. Особливі гібридні форми, або «покручі», гламуру зустрічаємо

в тих культурах, де існує величезна прірва між бідними і багатими і де відсутній третій стан, який і є основним споживачем гламуру.

Деякі соціологи твердять, що гламур як культурний феномен існує, починаючи з першої половини ХІХ ст., і є явищем інтернаціональним, однією з прикмет суспільства споживання. Походить це слово від англійського «glitz» – вдавана пишнота, блиск, і вжив його вперше романтик Вальтер Скотт на початку ХІХ ст. Гламур у В. Скотта – магична сила, яка перетворює сіру повсякденність на чарівну казку<sup>19</sup>. За поняттям «гламур», – констатує Лариса Рудова, – сьогодні міцно закріпився образ гарного життя, яке не лише зачаровує своїм блиском і розкішшю, але й шокує своєю екстравагантністю<sup>20</sup>.

У пострадянському просторі гламур – це і образ-саморепрезентація нової еліти, і універсальний культ розкоші, моди, екзотичного й еротизованого способу життя, рекламованого масмедіа. При цьому гламур у пострадянському просторі забарвлений у тони посттравматичної ностальгії за якоюсь псевдоаристократичною величчю, він також несе відсвіт задоволення від того, що минулися хаотичні й бідні 90-ті роки, і до того ж сигналізує про причетність до західного глобалізованого світу. Загалом, гламур – невіддільний атрибут складання культури середнього стану<sup>21</sup>.

«Сільський гламур» А. Мухарського є передусім і насамперед метафорою гібридності сучасної української культури середнього стану, що виникає на основі прищеплення гламурного шикю до напівсільських смаків новонароджуваного українського буржуа. Первісний кіч – народні картинки, створювані в повоєнні роки народними майстрами як образ гарного життя, був і дзеркалом-сублімацією, і компенсацією сірого радянського існування. Вторинний кіч, який творить А. Мухарський, виглядає соціокультурною моделлю нової української ідентичності в часи ринкового капіталу. Вибудовуючи концепцію нового мегастилю в «Сільському гламурі», він мультиплікує традиційний кіч, робить його тотальною ігровою картиною, естетизує його й іронізує над тим, як у сучасному суспільстві масового споживання народний кіч стає культурним капіталом, виставленим на продаж.

Разом з тим увесь проект А. Мухарського пронизано меланхолійною любов'ю до народного кічу. Меланхолія породжена відчуттям втрати, яку нічим не можна компенсувати. Звертаючи увагу на народний лубок і на народну картинку, «сільський гламур» А. Мухарського відкриває нам приховані скарби популярної української культури, яка була супутником, порадиником, мрією і бажанням українця впродовж усього ХХ ст. І водночас «сільський гламур» створює шокове враження: перед нами раптом відкривається затонула Атлантида – світ, який ми не помічали. Цей світ існував поруч з нами, але нині він зникає, а проте він – прекрасний у своїй наївності й довірливості. Зібрані воедино, мультипліковані, ці свідки сільського чи містечкового життя викликають шок, оскільки нині вони вписуються в глобалізований світ сучасності, стають товаром, виставленим для споглядання, стають світом-видовищем, а не світом-приватності. Ось саме це – утрачена на наших очах невинність досі захованого приватного світу, перетвореного на гламур, і створює шоківий ефект поєднання краси і диявольської спокуси кічу.

Новий український кіч, одним зі зразків якого є «Сільський гламур» А. Мухарського, стає все більше актуальним і креативним. Прикметами його є повторне використання первісного кічу і вписування його в новий смисловий контекст, що задає іншу міфологію. Можна багато говорити про традиційний псевдофольклорний український кіч із вишиванками, шароварами, козаками, гопаком, варениками, салом і горілкою, але поруч із ним сьогодні з'являється ще один український кіч, який репрезентують і Верка Сердючка, і «Сільський гламур», і деякі акції Gogolfesty. Він полемічний до минулих соціокультурних і політичних міфів та ідентичностей – колоніальних, романтично-народницьких, соціалістичних. Новий кіч – комерційний, масмедійний, іронічний та ігровий, і, як форма самопрезентації, він сприймається неоднозначно та породжує дискусії. Але, мабуть, найважливіше те, що він показує Україну як культуру в процесі переходу, культуру, де складається середній стан і народжується нова постколоніальна самосвідомість.

- <sup>1</sup> Гринберг К. Авангард и китч [Электронный ресурс] // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/>.
- <sup>2</sup> Рифф Д. Любимый враг [Электронный ресурс] // Художественный журнал. – 2005. – № 60. – Режим доступа : <http://xz.gif.ru/numbers/60/lyubimyi-vrag/>.
- <sup>3</sup> Адорно В. Теодор. Эстетическая теория (Философия искусства) [Электронный ресурс]. – С. 448. – Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Adorno/Est Teor\\_31.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Adorno/Est Teor_31.php)
- <sup>4</sup> Там само.
- <sup>5</sup> Там само. – С. 448–449.
- <sup>6</sup> Див. Broch, Hermann. Notes on the Problem of Kitsch // Kitsch: The World of Bad Taste. Edited by Gillo Dorfles. – New York : Bell Publishers, 1969. – P. 49–76.
- <sup>7</sup> Зонтаг С. Нотатки про «кемп» // Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе. – Л. : Кальварія, 2006. – С. 288.
- <sup>8</sup> Там само. – С. 287.
- <sup>9</sup> Core P. Камп; klamstwo, ktore movi prawde [fragm.] // Pismo literackie. – 2007. – N 3–4 (4–5). – S. 2.
- <sup>10</sup> Див., зокрема: Ross A. Zakresy kampu [fragm.] // Pismo literackie. – 2007. – N 3–4 (4–5). – S. 11.
- <sup>11</sup> Ibid.
- <sup>12</sup> Див. Santos L. Tropical Kitsch. Mass Media in Latin American Art and Literature / translated by Elisabeth Enebach. – Princeton : Marcus Wiener Publishers, 2006. – P. 73.
- <sup>13</sup> Giesz L. Fenomenologia del kitsch. – Barcelona : Tusquets, 1973. – P. 98. Цит. за: Santos L. Tropical Kitsch. Mass Media in Latin American Art and Literature. – P. 73.
- <sup>14</sup> Kulka T. Kitsch and Art. – Pennsylvania State University Press, 1996. – P. 37–38.
- <sup>15</sup> No l Maureen Valis. The culture of cursileria: bad taste, kitsch, and class in modern Spain. – Durham & London : Duke UP, 2002. – P. 87.
- <sup>16</sup> Hauser A. The Sociology of Art. – Chicago: University of Chicago Press, 1982. – P. 590.
- <sup>17</sup> Allatson Paul. 'Antes cursi que sencilla': Eurovision Song Contests and the Kitsch-Drive to Euro-Unity // Culture, Theory and Critique. – 2007. – Vol. 48. – Issue 1. – P. 87–98.
- <sup>18</sup> Eagleton T. Capitalism, Modernism, Postmodernism // Against the Grain : Essays 1975–1985. – London; Verso, 1986. – P. 133.
- <sup>19</sup> Gundle S., Castelli C. T. The Glamour System. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2006; Gundle S. Glamour: A History. – N.Y. : Oxford University Press, 2008.
- <sup>20</sup> Рудова Л. Гламур и постсоветский человек [Электронный ресурс] // «Неприкосновенный запас». – 2009. – №6 (68). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2009/6/ru17.html>.
- <sup>21</sup> Див. більше про це: Menzel B. Russian Discourse on Glamour [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.kultura-rus.de/kultura\\_dokumente/ausgaben/englisch/kultura\\_6\\_2008\\_EN.pdf](http://www.kultura-rus.de/kultura_dokumente/ausgaben/englisch/kultura_6_2008_EN.pdf).

**Олександр Пронкевич  
(Миколаїв)**

### **«ЗАКІТЧОВАНИЙ» ДОН КІХОТ (ЛИЦАР СУМНОГО ОБРАЗУ ЯК ТОВАР МАСОВОГО ВЖИТКУ)**

*Мета публікації – продемонструвати стратегії перетворення образів Дон Кіхота і Санчо Панси на китч. Розглянутий матеріал охоплює експонати віртуального музею, де зібрано товари масового вжитку з донкіхотською символікою, колекцію відеороликів, інші Інтернет-ресурси. У завершальній частині статті містяться висновки стосовно причин, які зумовлюють активне поширення донкіхотського китчу.*

*Ключові слова: «традиційний образ», міф, масова культура, китч, «китчева організація».*

*The paper focuses on strategies of converting Don Quixote and Sancho Panza into kitsch. The empirical material includes exhibits of the virtual museum, which contains examples of commodities with quixotic imagery, 2) collection of video clips Don Quixote in Commercials, and other Internet resources. The final part of the paper provides the reasons of popularity of the Quixotic kitsch in contemporary mass culture.*

*Keywords: «traditional character», myth, mass culture, «kitsch organization».*

Спостереження за побутуванням у сучасній масовій культурі «традиційного образу» Дон Кіхота, а також інших персонажів, пов'язаних з його легендою (Санчо Пан-

си, Дульсінеї, Росінанта, віслюка Сірого), доводять слушність висновку Т. Гундорової: «Від кітчу досить важко сховатися або втекти» [1, с. 264]. Мабуть не існує героя більш ідеалістичного, нематеріального, немеркантильного, протиставленого духу комерції, ніж Дон Кіхот, але саме він стає предметом кітчу і перетворюється на товар.

Ще Е. К. Райлі в 1988 році порівнював розповсюдженість візуальних репрезентацій Дона Кіхота та його зброєносця з образами відомих мультфільмів: «Якщо ви можете продати образ, це означає, що ви досягли такого стану, який забезпечує вам популярність у ХХ ст. Вони [Дон Кіхот і Санчо. – О. П.], мабуть, поки не досягли такої слави, як Мікі Маус або Снупі (яких ми знаємо тільки візуально), але вже точно наступають їм на п'яти» [2, с. 105]. Тепер, на початку ХХІ ст., можна стверджувати, що Мікі Маус і Снупі вже програють у популярності Дон Кіхоту, оскільки вони морально «застаріли», їхні образи витісняються персонажами інших мультфільмів, а сервантесівський герой існує вічно. У цьому конкретному контексті це означає, що його візуалізації в масовій культурі й туристичній індустрії продовжують нагромаджуватися, мов снігова куля.

Е. К. Райлі зауважує: «Чи є якісь інші літературні образи, які так легко перетворюються на товар і на сувеніри? Я запитую цілком серйозно. Чи бачили ви статуетку Едіпа? Чи можна уявити собі Несамовитого Орlando на попільничці? Або зображення Леді Макбет на суповій тарілці? Тартюфа на футболці? Манон Леско на пристрої для загострення олівців? Портрети братів Карамазових на підставках для папок? Немає сумніву в тому, що подібні речі продаються в Мілані, Парижі або Стретфорд-на-Ейвоні. Але які з цих образів світової літератури споживачі розпізнають без додаткової підказки? Безперечно, Дон Кіхота, зображення якого прикрашають усі згадані мною предмети, будь-яка людина розпізнає миттєво. Певна проблема може постати у зв'язку з образом Санчо Панси, але якщо він з'являється разом з Дон Кіхотом, усі питання зникають» [2, с. 106]. М. де Сервантес, робить висновок дослідник, реалізував мрію всіх творців реклами, оскільки зміг створити відомий скрізь візуальний образ продукту [2, с. 106].

Образи «закітшованого Дон Кіхота» вже неодноразово ставали предметом уваги дослідників, особливо протягом 2005 року, коли відзначалася чотириохста річниця появи першого тому відомого роману. Тоді серед численних виставок, присвячених цій темі, відбулася одна, яка мала назву «“Дон Кіхот” знову подорожує» [3]. Її організатором став Інститут Сервантеса в Утрехті (Голландія). Перед описом концепції читаємо слова Санчо Панси, який пророкує майбутню колосальну розповсюдженість візуальних образів Дон Кіхота в побуті: «Закладаюся, що невзабарі не зостанеться жодної корчми, гостиниці, заїзду або ж голярні, де не висітиме картин, вашим діянням присвячених» (Т. II, розд. LXXI) [4, с. 659]. Практичний Санчо розуміє той позитивний ефект збільшення відсотків продажу певних послуг, який зумовить використання донкіхотської образності.

Головна ідея виставки – продемонструвати предмети донкіхотського кітчу. Творці проекту навіть виграли ефектну гру слів: «Don Quijote = Don Kitschote», яка далі продовжується так: «viaje quijotesco» (донкіхотська подорож) стає «viaje kitschotesco» в Інтернеті, до якого запрошує автор вступного слова Еміліо Кінтана [5]. Створений науковцем блог містить фотографії з виставки, а також цінні додаткові посилання, які розкривають стратегії використання образів сервантесівського роману в різноманітних проектах. У розділі «Дон Кіхот» користувач Інтернету знаходить афішу рок-фестивалю, інформацію про бар у Денвері (США), де слухають блюзи, колекцію музики й карикатур з донкіхотської тематики, а також посилання на фільми та мультфільми, один з яких – порнографічний. У розділі «Санчо Панса» переважають посилання на бари й ресторани, а також на рок-групу з дивною назвою «Don Kijote y Sancho Panza dan por culo con su lanza» («Дон Кіхот і Санчо б'ють у зад своїм списом»). Залучається до процесу кітчотворення також і образ Дульсінеї, чиім ім'ям названо ресторан у Стамбулі (<http://www.dulcinea.org>). У кінці блогу розміщено три фотографії, дві з яких відтворюють предмети побуту (іграшку-сувенір і подушку з образом Дон Кіхота), а також зобра-

ження обкладинки книги «Графічна історія Сервантеса і Дон Кіхота» Хуана Жіванеля Маса, яка була видана 1946 року та була однією з перших, що розпочала вивчення графічного «кітчвання» Дон Кіхота.

Виставка в Утрехті і зібраний Е. Кінтаном матеріал засвідчують те, що, по-перше, процес «кітчвання» Дон Кіхота, Санчо Панси, Дульсінеї, Росінанти (внаслідок використання їх як комерційних брендів) набув глобальних масштабів, оскільки серед представлених матеріалів є посилення на продукти, зроблені не тільки в Іспанії або США, а й у Швеції, Туреччині, інших країнах світу. По-друге, «кітчвання» Дон Кіхота відбувається завдяки поширеності його образу та імені майже в усіх формах масової культури: в художніх, популярних, документальних, анімаційних фільмах, інтерв'ю, поряд з якими користувач може знайти інформацію про продаж предметів з донкіхотською тематикою (див., наприклад, веб-сайт <http://www.quixote.tv/index.htm>). По-третє, вивчення кітчевого виміру донкіхотських пригод має вже серйозну й тривалу традицію, оскільки процес залучення сервантесівських персонажів до масової культури розпочався ще в XVII ст.

Важливим ресурсом для вивчення стратегій перетворення образу Дон Кіхота на кітч є віртуальний Музей персонажа [6]. Тут зібрано фотографії обкладинок видань роману, біографія М. де Сервантеса, сюжет твору, інформація про використання імені Дон Кіхота у творенні комерційних брендів, колекція побутових предметів, музики на відповідну тематику. Музей постійно поповнюється: на домашній сторінці міститься інструкція, за допомогою якої будь-яка людина може подарувати сайту зображення власного найулюбленішого предмета, пов'язаного з Лицарем Сумного Образу.

Розділ «Гастрономічні вироби» демонструє приклади використання образу Дон Кіхота на пляшках вина, на сирі, на іспанських млинцях. Розділ «Виставка побутових речей» вражає багатством: образи Дон Кіхота та інших сервантесівських персонажів можна побачити на: наліпках, магнітах для холодильника, попільничках, чашках, склянках, брелках для ключів, тарілках, годинниках, килимках для комп'ютерної мишки, наперстках, защіпках для краваток, на телефонних картках, декоративних ложках, скриньках для прикрас, скриньках для сигар, стільцях і столах, вирізаних з дерева, запонках, вішалках для пальто. У розділі «Футболки» представлено одинадцять варіантів сорочок, вироблених в Іспанії і Мексиці для слухачів курсів іспанської мови.

Надзвичайно цікавим є розділ «Донкіхотська музика». Загальна кількість зібраних творів – 114. Серед експонатів аудіо музею переважають приклади рок-, поп-музики, продукція відверто утилітарного або розважального призначення: фонограми фільмів і мультфільмів, революційні та естрадні пісні, зокрема, у виконанні Х. Іглесіаса «Mi vida», караоке, пісні для дітей та ін. Виступи або відео-кліпи деяких виконавців, чий продукт представлено на сайті, можна побачити за допомогою «YouTube»: Елройт Сез («Don Quijote») (<http://www.youtube.com/watch?v=Z6IcblOlsPA>); «Alma y Vida» («Don Quijote de Barba y Gabán») (<http://www.youtube.com/watch?v=kyuV-AymFVE>); «Bond Girls» («Quixote» – кліп, який під музику на донкіхотську тематику демонструє десятьох найкращих гімнасток, що стрибають через колоду) (<http://www.youtube.com/watch?v=0Y3jx31VNCQ>); виступ самої групи (<http://www.youtube.com/watch?v=4hqlKWNX30A&feature=related>); «Brujería» («Don Quijote Marijuana») (<http://www.youtube.com/watch?v=q7jRorAimfc>). Це лише кілька прикладів донкіхотської поп-музики на «YouTube», але насправді її набагато більше.

Персонаж М. де Сервантеса – це справжній комерційний бренд, який активно використовується для просування товарів на ринку, та сам є товаром. Доказом цього є розділ Музею «Підприємства, названі на честь Дон Кіхота». Там міститься інформація, зібрана з тридцяти п'яти країн про фірми та бізнесові установи, які були названі на честь ідалго. Наприклад, щодо США цей список має з п'ять сторінок. Найчастіше «Дон Кіхот» використовується в назвах кафе, ресторанів, барів та інших закладів харчування, а також у назвах фірм, які займаються туризмом або мають справу з автомобілями. Крім того, з божевільним ідалго себе асоціюють Релігійний інститут, друкарня цифрової фотографії, супермаркет у Бостоні, служба кур'єрської доставки, антикварні

крамниці, дискотека, агенції з винаймання житла, виробники меблів, видавництва, бізнес центр, що допомагає людям повернути податки, і, звичайно, книгарня. В Аргентині крім назв установ, які містять це ім'я в США, «Дон Кіхот» є назвою: лотереї (яка діє в інших частинах іспаномовного світу), пральні, магазину чоловічого одягу, майстерні годинників, медичного центру, сільського клубу. «Чемпіоном» з використання донкіхотського бренду, звичайно, є Іспанія. Тут його використовують, як і в інших країнах, ресторани, туристичні агенції, навчальні заклади, книжкові магазини, бібліотеки й готелі. Але трапляються й деякі зовсім екзотичні підприємства: фірма з виробництва та обслуговування вітряків, компанія кораблів-буксирів, асоціація з виведення канарок, фабрика терас, сільськогосподарський кооператив. В Англії ім'ям Дон Кіхота названо ферму, де розводять німецьких вівчарок, у Колумбії ж – аптеку й фірму, яка збирає та зберігає крам, у Кореї – фабрику іграшок та ін.

Аналізуючи стратегії використання імені Дон Кіхота під час створення комерційних брендів, можна помітити кілька тенденцій: 1) зазвичай, називаючи свої підприємства, власники апелюють до глибинних смислів, закладених у першообразі: Дон Кіхот – мандрівник, читач, активний помічник тих, хто страждає, лицар, месія, мрійник або антипод гурманства; 2) нерідко вирішальне значення має унікальний, чудернацький, антиутилітарний характер діяльності, наприклад, як у випадку з асоціацією шанувальників канарок; 3) також творці брендів використовують окремі епізоди роману, зокрема, епізод з вітряками; 4) ім'я Дон Кіхота настільки може відокремлюватися від першотвору, що починає існувати самостійно. Проте не може не дивувати масштаб залучення образу Дон Кіхота до реклами: персонаж М. де Сервантеса здатний «просувати» майже будь-який товар. Таким чином, він постійно тиражується й легко набуває рис кітчю.

Пригоди Дон Кіхота у відеореklamі – окрема сторінка кітчювання славетного образу. Персонаж М. де Сервантеса не лише ім'я, а й візуальний бренд. Цьому сприяє колосальна кінематографічна популярність літературного героя. Як повідомляє Рафаель де Еспанья у своєму каталозі [7], перший фільм з використанням донкіхотської тематики було випущено у Франції 1903 року. Відтоді історію Ламанчського ідалго було репрезентовано на екрані сотні разів. Звичайно, кінематографічний Дон Кіхот не може існувати поза кітчем, але ця тема потребує окремого дослідження.

Багатий матеріал для аналізу існування донкіхотської образності в рекламі можна знайти на веб-сайті Інституту Сервантеса на віртуальній виставці «Ingenio e ingenioso. Sala 6: El Quijote en el lenguaje comercial y en la publicidad» [8], а також на DVD-диску «Дон Кіхот у рекламі» [9]. Презентація віртуальної виставки починається із зауваження: «Аудіовізуальна реклама адресована широкій аудиторії, і цілком логічно, що, звертаючись до “Дон Кіхота”, вона представляє відомих персонажів, історії й символи твору в найбільш пристосованій для сприйняття формі» [8]. Стратегії залучення персонажів роману до аудіовізуальної реклами розвивають уже описані вище тенденції. Відеоролики виробляються з метою продажу якогось товару: це може бути сама книга, написана М. Сервантесом, екранізації або театральні постановки роману, сир «Дон Бернардо» (тут використано гру слів: «Дон Кіхот – Дон Бернардо»), туристичні послуги (так званий «Маршрут Дон Кіхота» («La ruta de Don Quijote»), квитки іспанських авіаліній «Іберія» та ін.

Порівнюючи відеопродукцію, створену в 60-х роках ХХ ст. – у кінці ХХ ст., автори проекту звертають увагу на те, що перші реклами були жорсткіше прив'язані до першотексту. Зокрема, у рекламі «Іберії» обов'язково присутні образи вітряків, пам'ятник М. де Сервантесу на Площі Іспанії в Мадриді. Протягом останніх десятиліть унаслідок бурхливого розвитку медійних технологій, а також етико-естетичної розкутості, яка супроводжує добу постмодернізму, донкіхотська образність застосовується більш фамільярно. У рекламі вітамінів «Фарматон» серед переваг цього фармацевтичного продукту називають, зокрема, властивість надавати сили, аби «переписати знову “Дон Кіхота” й перекласти його англійською мовою». Шкода, що творці відеоролика не по-

казали борхесівського П'єра Менара, який споживає «Фарматон». У рекламі майстерень «Рено» про роман М. де Сервантеса згадують як про засіб згаяти час, поки обслуговується автомобіль. У ролику «Vedior laborman» Дон Кіхот і Санчо запрошують відвідати офіс цієї установи всім охочим знайти тимчасову роботу: «Ми з'єднуємо людей, які потребують один одного». Візуальні репрезентації самого М. де Сервантеса та його персонажів у відеореklamі є кітчем. Вони набувають рис товару масового вжитку, пристосовуються до смаків споживача.

Один з найяскравіших прикладів використання донкіхотського кітчу у відеореklamі – ролик автомобіля «Опель-Кадет», створений 1989 року. Загальна естетика кліпу – готична. Дія відбувається в замку, де панує похмура атмосфера. Приміщення затемнені. Лунає гучна важка музика у виконанні хору. Зі стін і стелі стікає вода, чути звуки падіння крапель, які змішуються зі звуками музики. На першому плані показано огидного павука, освітлення – чорно-сіре з відблисками червоного. Скрізь у залах під галереями та колонами бачимо великих чорних собак (догів), які поводяться агресивно: вони гавкають, чи ричать і готові розірвати людину. З темного проходу, роблячи маневри навколо колон, велично виїжджає червоний автомобіль, який прямує до відкритого простору. На мить з'являється образ жакливого дога з розкритою пашею та червоними від люті очима. Решта собак кидається на автомобіль, з їхніх розкритих пащ стікає слина. «Опель-кадет», мов міцна фортеця, захищає від нападників водія, який врешті виїжджає з замку під тривожний звук, схожий на завивання вітру. Розлючені собаки женуться за ним. Образ Дон Кіхота в рекламі репрезентує цитата: «Dejen que los demás ladren. Kadett cabalga» («Хай інші гавкають. Кадет скаче»).

Відеоролик – це майстерно зроблений приклад кітчу. З одного боку, його адресовано аудиторії, вихованій на готичному кінематографі. Творці продукту експлуатують усі відомі штампи фільмів жахів: неконтрольовані агресивні тварини, різкі неприємні звуки, огидні образи, зловісні кольори, протиставлення червоного й чорного. З другого боку, кліп відверто спекулює на міфі про «романтичного Дон Кіхота», хоча ім'я самого персонажа не згадується. В основу цього образу покладено уявлення про персонажа М. де Сервантеса як про ідеального лицаря, який захищає бідних, скривджених та піднесені чисті ідеали. Варто нагадати, що іспанською мовою слова «cabalgar» («скакати на коні») і «caballero» (лицар, дослівно «той, хто скаче на коні») етимологічно споріднені. Таким чином, у кліпі закодовано велику кількість різнопланової, але надзвичайно поширеної (і через це легкої для розуміння й очікуваної глядачами) інформації: естетичної, кінематографічної, ідеологічної.

Отже, донкіхотський кітч – протейчний, як і сам донкіхотський інтертекст. Він існує в низьких, а також у високих формах (кітч, який межує зі справжнім мистецтвом). Він може набувати вигляду «кітчевої організації» (термін Моніки Костери) [10], тобто утворення, існування якого передбачає цілеспрямоване породження кітчу. Прикладом такої «кітчевої організації» є кампанія з використання донкіхотської образності, реалізована Радою з економічного розвитку при уряді Кастилії Ла Манча у рамках святкування чотирьохсоті річчя виходу в світ першого тому «Дон Кіхота». Як розповідає керівниця проекту Марія Луїса Араухо, з метою залучення туристів та просування позитивного уявлення про регіон образ модернізованого Дон Кіхота системно поширювався через спеціально відібрані на конкурсній основі засоби масової інформації. Підприємства та бізнес-установи, які фінансували проект, отримували податкові знижки. У результаті цього протягом 2005 року регіон, у якому мешкає один мільйон вісімсот тисяч осіб, відвідали понад один мільйон двісті тисяч осіб. Крім комерційного успіху, можна вести мову також про провокування нової хвилі інтересу до культурних текстів світового рівня [9].

Популярність Дон Кіхота як бренду має семіотичне пояснення. Образи Ламанчського ідалго та його зброєносця візуально канонізовано і їх розпізнають навіть ті, хто не читав роман. Постаті Дон Кіхота та Санчо Панси зводяться до графічних схем, зручних для механічного відтворення. Е. К. Райлі зауважує: «Два головних складники

нашої ікони – це постаті високого худорлявого шляхтича та товстуна-селянина поряд з ним. Зазвичай, присутній образ Росінанта, а іноді – й віслюка. На більшості сучасних репрезентацій Дон Кіхот, озброєний списом, мечем і в обладунках, з'являється на тлі одного або двох вітряків. Малюнок Пікассо є хрестоматійним прикладом. Пригадайте популярну пісню, рекламу комп'ютерної гри, а також слова одного оглядача радіопостановки: «вітряки, підстаркуваті люди на виснажених шкапах» («windmills, old gents on rickety horses»). Є такий мультфільм, який було зроблено в 1965 або в 1967 році, у якому Дон Кіхот з'являється в спідній білизні на віслюку, а Санчо Панса, обвішаний зброєю, скаче на Росінанті. Дон Кіхот промовляє: «Ви, звичайно, розумієте, що такий наш вихід має радикально змінити західну літературу» [2, с. 108].

Ще одна причина активного залучення образу Дон Кіхота до процесу кітчотворення – майже невичерпний смисловий потенціал персонажів М. де Сервантеса. Вони утворюють бінарну опозицію, яка сягає своїм корінням архетипних глибин. Ще М. Бахтін вказував на те, що «донкіхотська пара» є перевтіленням основних засад середньовічного життя – Карнавалу та Посту. «Є й інші напрямки інтерпретації, – пише Е. К. Райлі, – наприклад, фрейдистські: ще Джеральд Бренан порівнював відносини Дон Кіхота та Санчо зі шлюбом» [2, с. 110]. Наративна структура самого твору зумовлює багатовекторність інтерпретацій: системна гра з інстанцією автора та нараторів у романі унеможлиблює однозначне прочитання образів Дон Кіхота й Санчо Панси.

Як зауважує Р. Бейлісс, на «позатекстуальному рівні роман давно став культурною цінністю, зручним товаром для масового вжитку, а також символом, який намагаються узурпувати політики, що зайвий раз доводить невичерпність оригінального тексту Сервантеса» [11, с. 382]. Історія Дон Кіхота майже одразу після виходу книги перетворюється на самостійний міф. Протягом новітньої доби цей міф «... довів свою властивість успішно пристосовуватися до модерної і постмодерної ситуації» [11, с. 383]. Смилова відкритість першотвору, майже неосяжний, принаймні упродовж життя одного дослідника, інтертекст М. де Сервантеса, візуальна відомість та легка відтворюваність за допомогою засобів – це ті передумови, за яких Дон Кіхот і Санчо стають бажаними об'єктами кітчу. Але, будучи персонажами комічними, вони легко пристосовуються до нових умов і, стаючи комерційними брендами, сувенірами, статуєтками, пластиковими іграшками й мультфільмами, не втрачають свого високого статусу вічних супутників людства.

1. Гундорова Т. І. Кітч і література / Тамара Іванівна Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.

2. Riley E. C. Don Quixote: From Text to Icon / Edward Calverley Riley // Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America. – 1988. – Issue 8. – P. 103–115.

3. «Don Quijote» to the road again» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://usuarios.lycos.es/equintan/kitschote.doc>.

4. Сервантес Сааведра М. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі / Мігель де Сервантес Сааведра ; [пер. з ісп. М. Лукаш]. – К. : Дніпро, 1995. – 703 с.

5. Quintana E. Viaje kitschotesco a través de Internet [Електронний ресурс] / Emilio Quintana. – Режим доступу : <http://kitschote.blogspot.com>.

6. Don Quixote Virtual Museum [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.donquijote.org/museum/>.

7. España R. de. De la Macha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo / Rafael de España. – Barcelona : Universitat de Barcelona, 2007. – 208 p.

8. Ingenio e ingenioso. Sala 6 : El Quijote en el lenguaje comercial y en la publicidad [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://cvc.cervantes.es/actcult/muvap/sala6/>.

9. El Quijote en la Publicidad [Електронний ресурс]. – Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2005. – DVD.

10. Kostera M. The Kistch-Organization / Monica Kostera // Studies in Cultures, Organizations and Societies. – 1997. – Vol. 3. – P. 163–177.

11. Bayliss R. What Don Quixote Means (Today) / Robert Bayliss // Comparative Literature Studies. – 2006. – Vol. 43. – Nr 4. – P. 382–397.

**Олексій Сінченко  
(Київ)**

## **КІТЧ ЯК СИСТЕМОУТВОРЮВАЛЬНИЙ ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОГО НАРАТИВУ**

*Поміж численних маркерів кітчу як певного культурного феномену можна виокремити два: форма конструювання певного типу культури й форма сприйняття та адаптування певних культурних кодів. Як ці дві форми взаємодіють для витворення національного наративу, конструювання нових ідентифікаційних кодів у політичному й культурному просторах — і є об'єктом аналізу цієї статті. Матеріалом для такої студії слугують фільми Олеса Янчука, трилогія про УПА Михайла Андрусяка й культурна політика президента Віктора Ющенка.*

*Ключові слова: кітч, стереотип, гештальт, ідентифікація, наратив.*

*Among the numerous markers of the kitch as the original cultural phenomenon there are two forms as follows: the form of the constructing of the original type of the culture and the form of the perception and adaptation of some cultural codes.*

*So, the co-operating of this two forms at the creation of the national narrations, constructing some new identification codes in the political and cultural spaces is the object of the analysis in this paper.*

*The material of such sort of the research is the follows: the films of Oles Yanchuk, the trilogy about UPA by Mikhayl Andrusyak and the cultural policy of the last Ukrainian president Victor Yushchenko.*

*Keywords: kitch, stereotype, geshtalt, identification, narration.*

Серед численних маркувань кітчу як культурологічного поняття можна виокремити два: кітч як форма конструювання певного типу культури і кітч як форма сприйняття й адаптації певних культурних кодів. Зростаючий інтерес до цього явища зумовлює його концептуалізацію й поліфункціональність. Зокрема, кітч виступає як чинник комунікативний та ідеологічний, закладений у основу творення нової чи національної, чи гуманістичної ідентичності.

У статті предметом аналізу є двоаспектне розуміння кітчу та його місце в побудові національного наративу. Водночас, щоб уникнути досить об'ємного поняття «національний наратив», обмежимося поняттям «націоналістичний код».

У сучасному світі уявлення про націю зазнають певних трансформацій. Усталена теорія Б. Андерсена з центральним поняттям «уявних спільнот» увиразнила саме розуміння національного в сучасному, схильному до глобалізації, світі. Нація постає як цілком феноменологічний конструкт, головним чинником якого є численні маркер-ідентифікатори (релігія, культура, рід та інші).

Україна як держава увійшла в глобалізаційні процеси без витвореного «колективного суб'єкта», ідею якого розчинено в численних ідеологічних наративах. Прагнення створити нову єдність зумовлено спробами повернення, власне пересотворення, історії. Формується простір своєрідної психоаналітичної оповідності, де історія мислиться не лише як фактологічність, а як подолання розривів, узгодженості, вписування локальних процесів у широкий контекст, надання їм загальнонаціонального значення. Це неминуче стає причиною, з одного боку, деконструювання (не рідко травматичного) усталеного світогляду й ціннісних стереотипів, а з другого, закладання нових.

Характерною є спроба висвітлення «забороненої історії», її вихід з підпілля, реанімація травматичного досвіду, що ґрунтується на спогадах самовидців та історичних архівних документах.

Упродовж останніх років в Україні відбуваються зміни регіональних кодів на загальнонаціональні з об'єднавчою метою. Одним з потужних ідентифікаційних елементів є

витворення дискурсу про ОУН, УПА в загальнонаціональному контексті. При цьому важливою проблемою залишається необхідність подолання негативістських стереотипів, сформованих радянською ідеологічною системою й витворення нової шкали цінностей, у якій би превалювала україноцентричність.

Важливу методологічну тезу (для з'ясування сутності історичного наративу) виражено в репліці Ф. Анкерсмита, висловленій ним у праці «Історія і тропологія»: «Як символічна структура, історичний наратив не відтворює подій, які описує; він повідомляє нам, у якому напрямку слід думати про ці події, і надає нашим думкам про них різну емоціональну валентність». Водночас він і не створює образи речей, на які вказує, а швидше «воскрешає в пам'яті їхні образи подібно до метафори» [2, с. 116]. Отже, історичний наратив послуговується рецептивними механізмами, що змушує реципієнта суб'єктивно прикріплюватися до певного феноменологічного простору, у якому історія постає не як «річ у собі», а як «річ для нас». Кітч у цьому контексті виступає як форма привласнення минулого, розпізнавання його та тяжіє до стереотипізації.

Небезпекою будь-якого історичного наративу є його монологічність, претендування на правдоподібність та істинність. Хоча в його основі закладено оповідні механізми, які здатні зумовити лише метафоризацію минулого як цілком прийнятну форму його присвоєння через себе, через власну ідентичність і досвід. Націоналістичний наратив, що містить у собі державотворчі функції тяжіє не помічати обмеженості будь-яких (ре) конструкцій минулого, ба, навіть, відстоювати власну позицію, в основі якої лежить зовсім не прагнення об'єктивізму, а швидше софістичної прагматики.

Реципієнтом минулого є лише сучасний сприймач, відповідно розповідь про минуле – це завжди поширення чуттєвого досвіду за межі власної емпіричності. І якщо, скажімо, Ф. Анкерсміт мислить історичний наратив як речення, то цілком прийнятним є введення ним поняття «нарратив» у мовні структури, у яких корелятивність не лише увиразнює зміст того чи іншого елемента, але й вводить його в систему валентностей. І якщо «речення – способи бачення минулого», то їхня монологізація неминує «може перетворитися в уявлення про те, яким насправді було минуле» [2, с. 166]. Такий підхід характерний для тоталітарних дискурсів, проте й національний наратив вибудовується за подібним принципом. Будь-який наратив, в основі якого закладено державотворча функція, тяжіє до тотальності представлення світу минулого як ідентифікаційного простору для світу сучасного.

Для сучасного постмодерністичного дискурсу характерним є, навпаки, деконструювання тотального як такого, що позбавлене права на істинність. Наприклад, Ф. Джеймсон, аналізуючи роман «Регтайм» Е. Л. Доктороу, вказує на відсутність у ньому «історичного референта», що зумовлює те, що «цей історичний роман уже більше не прагне репрезентувати історичне минуле, він може “репрезентувати” лише наші ідеї та стереотипи щодо минулого (яке таким чином одразу перетворюється на “поп-історію”). <...> це “реалізм”, який повинен походити від шоку, викликаного осягненням згаданої замкненості та повільним усвідомленням нової й оригінальної історичної ситуації, у якій ми приречені шукати Історію за допомогою наших власних поп-образів та симулякрів тієї історії, яка завжди є недосяжною» [3, с. 47]. Мистецтво – найвдаліший маніпулятивний чинник, що стає причиною стереотипізації репрезентативних кодів. В Україні ідеологічне ангажування мистецтва майже не було деконструйовано, тому воно продовжує бути механізмом вироблення уявлень про державне, національне, соціальне, моральне та ін.

У часи незалежності України здійснюється спроба (треба відзначити, що на периферії державотворчого процесу) не вироблення, а повернення «справжньої» ідентичності, через відновлення пам'яті, за пафосним визначенням М. Жулинського, «із забуття у безсмертя». Цю спробу насамперед спрямовано на масову свідомість і вона сповнена просвітницьким пафосом, проникаючи в серце масової культури. Як приклад, можна розглянути романи М. Андрусика, фільми О. Янчука й промови

В. Юценка, просякнені націєтворчим пафосом. Об'єднавчим елементом у них є кітч, що проявляється як певний конструктивний елемент «поп-історії», своєрідна мова масової культури.

Трилогія М. Андрусяка «Брати грому», «Брати вогню» й «Брати просторів» – спроба «художньо документального» свідчення-реконструкції історії про боротьбу УПА на теренах усієї України.

Автор намагається говорити за допомогою свідчень і оповідей, які перетворюються в маски й голоси інших, вмонтованих у одну рецептивну рамку. Він створює маску Мирослава Симчича, від імені якого ведеться оповідь. Текст переповнено іменами реальних людей, назвами місцевості, світлинами, що неминуче постають як означники певної реальності, призначеної сформуванню в читача відчуття правдоподібності. Проте варто вести мову про ілюзію правдоподібності, бо голоси, які ми чуємо в тексті, стусовані авторським голосом, структуровані відповідно до рамок наративу, та не самостійні, що руйнує їхню істинність. Твердження Ф. Анкерсмита про те, що «минуле – це те, чим воно не є» [2, с. 294], і тому «ми не повинні ліпити себе у відповідності до минулого, але повинні навчатися грати у власну культурну гру з ним» [2, с. 302], автором не береться до уваги, оскільки минуле в креативному й рецептивному просторах тексту мислиться не як наратив, а як артефакт, наявне, реальне.

Насправді в трилогії М. Андрусяка ми маємо справу не стільки з документалістикою, скільки з наративом, людськими спогадами, відповідно пам'яттю, яка в собі вже містить певне упорядкування матеріалу, який у опрацюванні автора проходить подвійну переробку, тому реципієнт має справу зі знаком знаку, репрезентацією репрезентації.

Так, світлини в книзі постають як «гіперреальне» (Ж. Бодріяр). Вони насправді не репрезентують реальності, але як певний візуальний код розраховані на увагу не лише реципієнта-читача, але й реципієнта-глядача, оскільки постають як гештальти й викликають різні переживання. Власне, наочність у книзі доцільна, вона певною мірою кітчева, бо покликана не лише творити в читачі ілюзію реального, але й сповнити його переживанням і жалем. Читач не переноситься в події, а наповнює їх своїм сенсом. Цьому сприяє певна іконічність описів, у яких бракує психологізму (герої твору не еволюціонують, епічність переважає над ліричністю).

Мова твору – літературна, вона не репрезентує мовлення героїв книги, а є нормативним кодом. Це ще одне свідчення того, що «єдність і зв'язність – це не якості минулого, а якості історичного наративу, запропонованого для інтерпретування минулого» [2, с. 164].

Художньо-документальні повісті М. Андрусяка досить характерні для постколоніального канонотворення. Автор використовує всі механізми, властиві для тоталітарної афірмативності. Підтвердженням цього є і передмова до книги, написана літературознавцем Л. Ободянською. Наведемо фрагменти, які цілковито відтворюють колорит самої книги: «Шановний читачу! Ти перечитаєш сторінки повісті-літопису Михайла Андрусяка “Брати грому”. Повість про звичайних людей, українців, волею долі яким судилося стати легендарними борцями із звороднілим окупантом, витерпіти тортури в більшовицьких катівнях, пройти безоднями задротованих вмістилищ неволі і залишитися людьми, справжніми українцями» [1, с. 6]. Характерне звертання до читача на «ти» (зауважимо, видання не розраховане на юнацьку аудиторію!). Вибудовується образ «звичайної» людини як героя, з яким читач може себе легко ідентифікувати, що доповнюється узвичаєним для побутового мислення схематизмом: верх / низ, правда / кривда, свобода / неволя, окупант / захисник.

Відразу з'ясовується призначення й характер книги: «Бог зберіг їх, щоб із перших уст ми могли пізнавати власну правдиву історію». Вибудовуються ідентифікаційні рамки: «Герої повісті прийдуть до тебе, читачу, не тільки в слові, але й у світлинах, яких представлено в книзі понад тисячу. Вчитайся, друже, в слова спогадів, вдивися в очі ровесників і задумайся над українською історією. Твоєю історією, читачу!» [1, с. 6].

Визначається те, що в радянському літературознавстві означувалося як «творчий метод письменника»: «таке жанрове спрямування твориться за законами життєвої правди художнього... [Що це за закони не уточнюється. — О. С.] Оскільки ж письменник зображує справжніх людей і справжні події, то типізація характерів і обставин своєрідна: він не використовує засобів художнього доміслю, а лише відбирає характерні, визначальні сторони відтворюваної дійсності» [1, с. 6].

На читача накладається обов'язок: «Його художньо-документальна повість змушує кожного українця збагнути та усвідомити свій історичний обов'язок перед рідним народом, бо відродження нашої всеукраїнської духовності залежить нині від кожного з нас» [1, с. 9].

Уже такі пасажи в передмові досить чітко означають тоталітарне письмо. У книзі важко знайти навіть одну позитивну характеристику енкаведиста. Усі вони, як власне й «брудна», «залаккана», «напівосвідчена» радянська армія — «нечупари». Висловлюється думка про те, що «червоні» воювали невідомо за що, що вони були лише засобом для «верхівки», гарматним м'ясом. Водночас підкреслюється, що українці й білоруси радо переходили до УПА.

Ось деякі назви енкаведистів: «червоні песиголовці», «більшовицькі вбивці», «москалі», «облавники», «більшовицька навала», «більшовицькі вислужники», «червонопогонники». Також автор вдається до розгорнутих порівнянь: «все частіше спостерігали з верхотури, як білосніжні гірські схили розрізали бруднозелені змії більшовицьких каральних загонів», «більшовики розбігалися в паніці, мов куцохвості поміж корчі», «більшовики дременули, ледь чобіт не погубили», «до хати червонопогонною галайстрою неслися озброєні солдати», «червоні погони кривавіють під самими вікнами», «нажахані наїздники сірими мишами розбігалися навсебіч», «Карпатами голодними псами нишпорили чисельні оперативні групи енкаведистів» та ін.

Натомість вояк ОУН — «мужній», «незламний», він «християнин», веде «переможні бої».

Автор постійно підкреслює ворожість населення до радянських військ, його духовну велич перед зайдами — «Більшовицьких партизанів наші люди рятували від німців з чисто християнських мотивів. Не зважали ні на релігію чи національність, ні на партійність. Покеровувалися речами значно вищими і вартнішими» [1, с. 472].

Своєрідна деталь тексту — присутність у ньому образу Дмитра Павличка. Дивною виглядає світлина поета «дитинство моє босоноге». Поета ніби вписано до канону визвольної боротьби. Цитуються його поезії про УПА написані за часів незалежності. Він постає в образі юнака-поета, який відвідував повстанців на Різдво: «Дев'ятнадцятирічний хлопець дуже емоційно прочитав власного вірша. Йшлося у ньому про українських повстанців-героїв. Мені аж дух заперло. Значить, справа наша не вмере, якщо є такі молоді люди» [1, с. 475].

Якщо Ліотар, як Дон Кіхот, поборював метанаративи, оголосивши війну тотальності й цілісності, які, на його погляд, неминуче ведуть до терору, то в сучасних постколоніальних спільнотах потреба у створенні метанаративів — єдина можливість зберегти свою ідентичність.

Доцільно в цьому випадку порівняти досвід поляків щодо способів «осучаснення» минулого. Західний славист Ірина Сандомирська звернула увагу на відмінність поняття «батьківщина» в росіян і поляків: «Тоді як російська “родіна” містить у собі претензії влади на авторитарне ідеологічне домінування, польська «ojczyzna» постає як дискурс, продукт поетичного, національно-романтичного й релігійного спротиву, сильний локус антиколоніальних ідеологій, спрямований не тільки проти російського, але й проти західного імперіалізму. У польському дискурсі про «ojczyzna» офіційно-державні славослів'я, які насаджувалися російською й радянською імперіалістичною бюрократією, практично не закріпилися» [5, с. 18].

В Україні ситуація лише частково відповідає польській. З одного боку, у нашій державі присутній антиімперський дискурс, з іншого — радянський «новояз», занурений

у масову свідомість. (Показовим стало святкування 9 травня під гаслом «Ми победіли вместе» й артикулювання теперішнім президентом поняття «родина», семантика якого цілком «новоязівська», сповнена алюзіями на «чуття єдиної родини»).

Книга М. Андрусяка репрезентує світогляд, у якому присутня тотальність і нема суб'єктивності, хоча декларативно проголошується саме вона, бодай на рівні репрезентації світлин, заяв про те, що в основі оповіді лежать спогади конкретних людей.

Намагання прорвати тотальність притаманна фільмам Олесь Янчука, але це тільки на перший погляд. Режисер прагне витворити об'єктивованій героїчний наратив, у якому особисті переживання героїв, лише підкреслюють цей намір, але не руйнують його.

Для фільмів О. Янчука характерна типізація. Можна виокремити кілька груп, зокрема, вищого провуду (генерал Шухевич, Степан Бандера, командири), стрільців УПА, енкаведистів і звичайних громадян. Проте крізь героїзацію важко докопатися до сутності С. Бандери, Р. Шухевича чи вояків УПА.

Режисер створює монументальний образ генерал-хорунжого Романа Шухевича. Такий образ цілковито дублює героїчний тип з характерною для нього атрибутикою: шляхетність, освіченість, стратегічність мислення, мужність, людяність, дотепність та ін. Тип Р. Шухевича досить стандартний, його можна зіставити з образами Ярослава Мудрого, Данила Галицького, ба, навіть, Миколи Щорса в О. Довженка. Тоді як образ С. Бандери цілком статичний, крупний план постійно фіксує сталеву напругу на обличчі, він у фільмі не усміхається, постійно в напруженні й піклуванні про Україну.

Тип стрільців УПА також містить багато кліше. Його доцільно було б порівняти з прийомами творення образу радянського воїна. Стрілець – втілення чеснот, справедливості, правдивості й добротворення. У цілому це той тип героя, який міг би за сучасних умов замінити творений російськими серіалами тип простого «руського» солдата, обов'язково росіянина з характерною атрибутикою мату як стану душі, випивки й свавільності характеру.

У фільмі постійно акцентується на чисельності УПА, її вправності й жертвовності в ім'я майбутніх поколінь. Використовуються прийоми Голівуду. Наприклад, у фільмі «Залізна сотня» епізод з промовою друга Раля (герой Івана Гаврилюка) перед стрільцями нагадує традиційну промову з обов'язковою ідеологією «freedom» американських історичних блокбастерів: «Ми не мали чинів, нагород, привілеїв, лише псевда і мали одне право і один обов'язок – захищати Україну і одну привілею – гинути за неї. Я бачу як ви змучилися, як ви змарніли, як ви виснажилися від цієї боротьби, від цієї війни з лютим і підступним ворогом, з яким ми залишилися віч-на-віч. Нам ніхто ніколи не допомагав, ніхто ніколи не прислав навіть іржавого набою і ви маєте повне право запитати: заради чого ці жертви чи не були вони марні? Бог створив людину, щоб вона була вільною і жила на вільній землі, щоб дітей народжувала, які теж були б свободними і щасливими, нащадки вибачать нам наші помилки і прогрішіння, адже мета наша була праведна і чиста, як карпатські джерела, бо дбали ми не про себе, а про майбутнє. Може комусь здається, що доля сьогодні відвернулася від нас і виходу нема. Кожна людина має свій вибір і ми свій зробили і підемо з ним до кінця. Ми пройшли лише частину шляху, там лишилася земля, яка викохала нас, там лишилися пороги наших осель, буде важко, але ми повернемося. Я не кажу прощайте, бо вірю в нашу зустріч, вірю в остаточну нашу перемогу, бо коли мільйони людей цього так палко бажають, це станеться, Бог допоможе нам і кров та смуток обернуться світлом і радістю. До зустрічі, брати мої». Кітчовість такої промови не викликає сумніву, беручи до уваги й тло, на якому розгортається ця промова: актори-стрільці досить комічно загримовані, на їхніх обличчях відсутня гра та ін.

У фільмах О. Янчука, як власне й у книгах М. Андрусяка, нічого не згадується ні про Поліську січ Бульби-Боровця, ні про ОУН-мельниківців, до якої належали Олег

Ольжич і Юрій Липа, натомість витворюється образ монолітної боездатної армії під проводом Степана Бандери.

Кітчованість притаманна й численним виступам экс-президента В. Юшенка, особливо його майданній інавгураційній промові 23 січня 2005 року, яка постала на хвилях помаранчевої революції. «Ми, громадяни України, стали єдиною українською нацією. Нас не розділити ні мовами, якими ми розмовляємо, ні вірами, які ми ісповідуємо, ні політичними поглядами, які ми обираємо. У нас одна українська доля. У нас одна українська гордість. Ми горді тим, що ми є українці!» Цікавим продовженням цього визначення стають прогнози: «...ми станемо заможною нацією, ми станемо солідарною нацією, ми станемо чесною нацією, ми будемо нацією самоврядних громад, ми будемо нацією високої культури. Ми станемо першими і ми станемо найкращими!» [4].

Промови В. Юшенка сповнені державницького пафосу, мрій про велику державу. Для більшості його виступів характерний корелят займенників «ми» / «я», який, з одного боку, засвідчує його вписаність у колективне тіло, з другого, – підкреслює особисту роль у націєтворенні.

Прийняттю наратива сприяє не пошук істинності, а відповідність внутрішній потребі героїзації й романтизації дійсності. Код УПА може стати такою візитівкою, причому більш прийнятною для сходу України з її відчуттям репресивності щодо українського, ніж західної. Для заходу характерною формою прийняття УПА є її кітчівання (відоме кафе «Криївка» у Львові).

Минуле лишається для нас умовою творення ідентичності. Діяльність УПА – частина нашого сучасного й конструюється як сучасне. Тому довкола цієї теми стільки галасу, що свідчить лише про єдине: Друга світова війна лишається сегментом сучасної ідентичності й буде такою ще довго, не стаючи історією.

Не зважаючи на те що в літературі й культурі активно моделюється образ України й українця, чиняться спроби регіональні цінності інтегрувати у всеукраїнські. На жаль, усі спроби сформувати цілісність українського суспільства навколо національної ідеї зазнають поразки через те, що позбавлені референції, діалогічності й не підкріплені конкретними діями в політичній і культурній практиці.

Сучасна масова культура, глобалізаційна за суттю, стирає національні відмінності. Це засвідчує відсутність пріоритетності національного в споживацькій культурі України (відомий скандал довкола недопущення прокату фільму «Андрей Шептицький» у львівських кінотеатрах). Кітч перетворюється на універсальну комунікативну одиницю, спроможну змінювати культурні й націєтворчі коди, здатен демілітаризувати минуле й пропонувати різні форми витіснення травматичного досвіду. Водночас він виконує й протилежну роль, спрощуючи художню рецепцію, сприяючи впровадженню культурних та ідеологічних стереотипів у масову свідомість.

1. Андрусак М. Брати грому. – Вид. 3-тє, виправлене та доповнене. – Коломия : Вік, 2005. – 832 с.

2. Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 496 с.

3. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму. – К. : Видавництво «Курс», 2008. – 504 с.

4. Промова президента України Віктора Юшенка на Майдані [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // www.ПРАВДА.com.ua\_Неділя, 23 січня 2005, 14:33.

5. Сандомирская И. Книга о родине. Опыт анализа дискурсивных практик. – Wien, 2001. – 282 с.

**Софія Філоненко  
(Тернопіль, Бердянськ)**

### **СЕНТИМЕНТАЛЬНИЙ КІТЧ: ЖІНОЧІ ІСТОРІЇ В ГЛЯНЦЕВИХ ЖУРНАЛАХ**

*Жіночі історії є невід'ємною складовою глянцевиx журналів «Cosmopolitan», «Наталі» та ін. Жанр, сформований на межі медіа й белетристики, розглядаємо як сентиментальний кітч, елемент жіночої субкультури, гламурної культури, явище гендерно зорієнтованого маскульту, «згорнутий» варіант жіночого (дамського) роману, з архетипною історією Попелюшки і «happy-end». Вони репрезентують патріархальний погляд на жіноче життя, що часом іде врозріз із образом емансипованої, активної «уявної героїні» журналу (наприклад, «Cosmogirl»).*

**Ключові слова:** глянцевиx журнал, сентиментальний кітч, любовна історія, гламур, популярна белетристика, любовний роман.

*Women's stories are integral part of the glossy magazines – e. g. Cosmopolitan, Natali etc. Genre formed on the boundary of media and fiction can be regarded as sentimental kitsch, element of female sub-culture, glamour culture, phenomenon of gender-oriented masscult, reduced version of the romance, with archetype Cinderella story and happy-end. They represent patriarchal attitudes towards women's life that can be contrary to the image of emancipated and active magazines' "fictional heroine" (as Cosmogirl).*

**Keywords:** glossy magazine, sentimental kitsch, love story, glamour, popular fiction, romance.

Сентиментальний кітч оточує нас скрізь: карамельні попсові пісеньки на кшталт невмирушого «Мусі-пусі» Каті Лель, «рожеві романи» з обов'язковими сердечками й цілунками на обкладинках, сльозливі «Жіночі історії...» й романтично-прагматичні «Кохання з першого погляду», «Усе для тебе» і «Давай одружимося» на телебаченні, і просто злива тих же сердечок, пухнастих ведмежаток, янголяток і подібного на День святого Валентина – на листівках, у рекламі, у сувенірах, на святкових тортах, у вірцевих SMS-ках: «Не верь тому, что шепчут губы, а верь тому, что говорят глаза...», «У земли только небо, у ночи только сны, у любви только крылья, у меня только ты...» («грати в кохання» привчають мало не з дитсадочка). Гламурні сердечки зі стразами тишком-нишком прокралися навіть на витвори сучасних технологій: мобільники, ноутбуки, флешки та МРЗ-плеєри.

Сентиментальний кітч у літературі традиційно має дві царини: це «дамські романи» («romance») та жіночі глянцевиx журнали: «Cosmopolitan», «Elle», «Vogue», «Harper's Bazaar», «L'Officiel», «Наталі», «Караван історій», «Единственная» та ін. В останніх до 70 % обіймає «психологічно-сексуальний блок», пов'язаний зі стосунками Жінки й Чоловіка. Це і «сердечна пошта» з порадами всезнаючих консультанток, інтерв'ю та розповіді про негаразди і хвилини щастя в житті «celebrities», статті-рекомендації для читачок, психологічні тести. Майже обов'язковою рубрикою в жіночих журналах є «любовна історія», яка може мати характер документальний (листи, сповіді читачок) або белетристичний (коротке любовне оповідання).

Глянцеві журнали активно заохочують читацьку творчість, пропонуючи теми для малої прози відповідно до своєї спрямованості: про жінку у великому місті, про вагітність і пологи, про виховання дітей, про весілля, про туристичні поїздки та ін. Історії привернули нашу увагу як яскравий зразок сентиментального кітчу. З одного боку, ці «love-stories» є неодмінною складовою самого глянцевого видання, співвідносяться з медійним дискурсом; з іншого – вони споріднені із субкультурою «дамських романів», розгортаються за певними жанровими законами. На наш погляд, оповідання в жіночих глянцевиx часописах представляють міні-варіант «дамського», любовного роману, «лавбургера», за термінологією В. Березіна [1].

Матеріалом для нашого дослідження стали дві збірки оповідань. Перша з них – «Коктейль Cosmopolitan» (2007), складена з любовних історій у російській версії однойменного видання. Друга – російськомовна збірка оповідань, які друкувалися в українських часописах «Наталі», «Единственная», «С тобой» – «Метод Айседори» Наталі Нікішиної (2005).

Збірки відзначаються художнім рівнем, професійністю авторок. Першу книжку можна без вагань зарахувати до явищ наївної, аматорської словесності: це твори читачок «Cosmopolitan», надіслані на конкурс «Спроба пера». Як відомо, межі між «наївною» і «ненаївною» словесністю досить хисткі, визначаються суб'єктивно [5], але в нашому випадку важливий факт позиціонування авторів «любовних історій» як любительок, а не як професійних літераторів. У передмові до книги Етері Чаландзія, головний редактор видавництва «Fashion Books», звертається до потенційних жінок-авторок: «Час покаже, чи станеш ти сучасною Жорж Санд, Франсуазою Саган чи Агатою Крісті. Але треба писати! Особливо, якщо почуття просяться на папір» [6, с. 6]. Навіть сам вихід «Коктейлю...», де тексти з рубрики «Спроба пера» згруповано в один збірник, розглядається редактором як можливість для відкриття нових літературних обдарувань: «Прочитай їх (оповідання) і, можливо, вони не тільки збентежать твої почуття, але й спонукатимуть розповісти власну історію. І вона з'явиться спочатку в журналі, а згодом і в книзі...» [6, с. 6]. Збірка «Метод Айседори» належить Наталі Нікішиній, літераторці, яка професійно працює для глянцевої преси й кінематографа (сценарії стрічок «Ніколи не забуду тебе» (2007), «Вечірня казка» (2007), «Тілохранителька» (2008), «Нерозумна зірка» (2008)). Зрозуміло, що сама поява історій у вигляді авторської збірки засвідчує більшу майстерність Наталі Нікішиної, успішний рух від «формульності» до самостійного письменницького почерку.

Незважаючи на зазначене, більшість оповідань, узятих для аналізу, споріднені: причому не лише генетично (як такі, що були вписані в медіатекст глянцевого журналу), але й типологічно – як варіації певної літературної «формули» (у розумінні Дж. Кавелті), побудованої навколо концепту «щастя». Останній є одним з ключових для сентиментального кітч та масової культури в цілому. На думку Т. Гундорової, «в нові часи маси прагнуть задоволення щастя в його найбільш безпосередній і конкретній формі. Місію постачання такого безпосереднього щастя переймає на себе культурна індустрія, і зокрема кітч» [4, с. 30–31].

Концепт «щастя» міцно вмонтовано в масову культуру: літературу, кіно, музику, телебачення й інші медіа. Наполегливі пошуки «ключей от счастья женского» – одна з магістральних тем популярної жіночої белетристики. Ескапістська мотивація читання дамських романів забезпечується впевненістю в добрій розв'язці, обов'язковому «happy-end». Сам щасливий фінал, як його уявляють автори, пов'язаний з актуальними соціокультурними тенденціями, стереотипами, настановами. Благополучні розв'язки сюжетів журнальних історій містять «у згорнутому вигляді» сучасну концепцію жіночого щастя, а в самому оповіданні, у розвитку дії проглядається рецепт його досягнення.

Інтерес становить зіставлення концепту жіночого щастя в тексті журналу «Cosmopolitan» і в «любовних історіях», як у його складовій. «Cosmopolitan» позиціонує себе як видання для розкутої, незалежної жінки, так званої «Cosmo-girl» або «Cosmo-lady». Як відзначається в дослідженні образу сучасниці в глянцевих журналах, «з'явившись на російському ринку на початку 1994 року, журнал “Космополітан” приніс із собою образ сучасної молодої жінки з активною життєвою позицією, не “об'єкта”, а “суб'єкта” – незалежно від її кар'єрних та інших амбіцій»; «портрет жінки, запотребованої часом, – це портрет людини впевненої, розумної, такої, що добре володіє собою, досить незалежної, яка вміє добиватися поставлених цілей і справлятися зі складною ситуацією. Героїнею журналу стала жінка, «яка несе в одному кошику і професію, і родину, і дім» [9].

Звернемося до текстів любовних оповідань, змішаних у коктейль у згаданому збірнику. Навіть при поверховому послідовному їх прочитанні впадає в око «формульність»: сюжет більшості опусів зведено до наративу про щасливий випадок, надзвичайний збіг обставин, що став причиною зустрічі Героя і Героїні.

Так, в оповіданні «Особливості національного знайомства» Альони Волкової головна героїня Рита допомагає подрузі (журналістці Інні) виконати редакційне завдання й зібрати матеріал для статті про пошуки Принца в сучасному місті. Дівчина тричі, як у казці, зіштовхується з випадковим чоловіком, «божественним брюнетом» Єгором: на ранковій пробіжці, у супермаркеті й кинувшись під колеса його автівки, нарешті, застрягає разом з ним у ліфті. Дуже доречно колишній коханий Рити вирішує розлучитися з нею, що прискорює наближення щасливого фіналу – весілля й подорожі до Праги.

Учителька Ірена в оповіданні Ірини Крилової «Романс Вертинського» переживши болісний розрив з коханим, випадково знайомиться в музичній крамниці з її власником Олександром, прийнявши його за звичайного продавця. За збігом обставин герой є старшим братом одного з учнів школи, де працює Ірена. Молоді люди зустрічаються на батьківських зборах, де в них зав'язується роман. У фіналі Іра й Саша планують спільну поїздку до Москви.

Героїня Даша в оповіданні Олени Скорінової «Чорна Муся» дорогою на курси англійської мови випадково стає пасажиркою Степана, власника розкішного японського авто, який запропонував підвезти її. Провівши ніч з героєм, Даша тікає від нього, як Попелюшка, але через півроку настає традиційний хепі-енд: Степан розшукав випадкову знайому, з якою захотів створити сім'ю.

В оповіданні Марії Деньшикової «Містика 1748» Марія зустрічає в аеропорті випадкового знайомого Олега, який помилився телефонним номером і попросив дівчину зустріти його літак з Італії. Знайомство завершилося весіллям.

Студентка, яка є головною героїнею оповідання Катерини Лур'є «Таємні стосунки», розшукує в німецьких архівах сліди таємничої коханої Петра І. Розлучившись із колишнім коханим Павлом, який ревнував її до науки, героїня випадково знайомиться з поліцейським Олегом, який виявився російським репатріантом. Низку збігів завершує знахідка бронзової таблички від годинника, що зберігалася в родині Олега: за сімейною легендою, цей годинник подарував його прабабусі Петро І. Марія фон Шварцфестунг виявляється саме тією коханою царя, ім'я якої прагнула встановити героїня. Олег робить шлюбну пропозицію дівчині, повертається разом з нею до Росії.

Слід зазначити, що фінал кожної з історій досить традиційний: випадкова зустріч героїв веде до роману, кохання, весілля й сімейного щастя. Цікаво, що головні героїні в пошуках Принца часто спираються на езотеричні вчення, намагаючись передбачити долю у збігах чисел, різноманітних ворожіннях, віщих снах («Нумерологія везіння» Олени Савицької, «Вища математика» Лори Білоїван), прорахувати код фортуни за допомогою всіх тонкощів сучасної психології (наприклад, в оповіданні Діани Резнікової «Страхіття і щастя аналітика»). Проте більшість таких спроб керувати долею виявляються невдалими. На думку авторів оповідок, життя насправді набагато непередбачуваніше, готує сюрпризи для героїні, і багато подій видаються фантастичними й неправдоподібними («Сомноу случилось то, что случается один раз на миллион. Я вытасила свой счастливый билет», – розмірковує героїня оповідання «Страхіття і щастя аналітика» [6, с. 52]). Не дивно, що спочатку доленосні події здаються абсурдними, а то й моторошними, а Принц виникає на шляху героїні в образі ворожого, незрозумілого чоловіка, чужої істоти: «самозакоханий індик», «монстр», злий німець-поліцейський та ін.

Також і назви оповідань, насичені лексикою на кшталт «доля», «містика», «везіння», «збіг обставин», «диво». Дівчатам, юним і не дуже, як можна зробити висновок з текстів, не варто грати з долею, намагатися вгадати її, наблизити своє щастя. Треба просто віддатися на волю провидіння, яке, за казковою логікою, обов'язково подарує зустріч з Принцем. Щастя для героїні пов'язане з очікуванням Дива, яке розуміється як Диво взаємного кохання. «Чарівність» описаних ситуацій у деяких текстах підкріплено відповідним хронотопом: магія новорічних свят, наприклад, у оповіданнях Наталії Шумак «Руда і Піночет або Новорічні дива», Олени Скорінової «Чорна Муся».

Як слушно вказує О. Вайнштейн, для «рожевого роману» архетипною є казка про Попелюшку [3]. Ця теза повністю відповідає оповіданням у жіночих глянцеви

лах. Можна сказати, що кожна любовна історія зі збірки «Коктейль Cosmopolitan» – це сучасна варіація на тему чарівної казки, де весілля – обов'язковий фінал. Фантастичними помічниками й дарувальниками («Фея-хрещена») виступають подруги, друзі й колеги головної героїні. Іноді в оповіданнях фігурують чарівні предмети: фікус, сукня, шкаф, автівка, годинник. Асоціації з казкою й казковими персонажами виникають майже в кожному тексті: «А тот вечер был сказочный. Я – принцесса, он – принц, да и только» [6, с. 35], «Он был не просто мужчиной мечты. Он был моей любовью. А еще – хозяином этого бала» [6, с. 40], «Олег казался воплощением женской мечты о настоящем мужчине: цветы, рестораны, клубы, театры... Я будто попала в сказку» [6, с. 67], «Мое больное воображение рисовало мне прекрасную принцессу, заточенную в башню. На нее наложено заклятие в виде уродства, и только отважный принц может ее освободить и т. д. и т. п.» [6, с. 73], «К концу экскурсии я поняла, что Кирилл не кто иной, как сказочный принц с собственным замком, преданной свитой и острой нуждой в принцессе» [6, с. 42]. Як і належить Попелюшці, героїня оповідань скромна, самотня, часто ображена (колишнім коханим, злим начальником), може бути навіть зачаклована (в оповіданні Катерини Суставової «Чип, Дейл і я» рука героїні спотворена після нещасного випадку). Але дівчина володіє неочіненними якостями: добротою, чуйністю, працелюбністю, розумом, винахідливістю, за що обов'язково повинна існувати казкова винагорода: кохання і щастя.

Незважаючи на те, що автори оповідань, дотримуючись сюжетної канви чарівної казки, дарують своїм героїням патріархальний фінал (жінка реалізує себе як кохана й дружина), в аналізованих текстах помітні зміни традиційної формули, навіяні сучасністю. Попелюшка нашого часу, крім любові, палко віддається праці, кар'єрі, науці. Професійний успіх часто йде поруч з особистим щастям. І навіть більше того: Принц в ідеалі має оцінити й ділові якості коханої (в оповіданні «Страхіття і щастя аналітика» Кирило, директор відділу фінансової аналітики великої корпорації, широко захоплюється не лише кмітливістю героїні, але й економічною теорією, яку вона розробила). Якщо Принц ревнує Принцесу до роботи («Таємні стосунки»), то неодмінно стає Ексом, колишнім.

У рідкісних випадках у любовних історіях жіноче щастя розуміється як успіх у бізнесі (первинно), а згодом уже й у особистому житті. Показовим є оповідання «Зворотній бік бенінського ананасу» Ольги Блинкової, де щастя забезпечується традиційно буржуазними вміннями: спритністю, підприємливістю, енергією. Завезена чоловіком до Беніну і покинута ним напризволяще, Маша, зрозумівши, що перетворюється на дешеву робочу силу на плантаціях ананасів, «развила кипучую деятельность»: вивчила бухгалтерський облік, зміцнила й удосконалила справу, викупила в чоловіка маєток, забезпечила гідне життя матері, вигідно працевлаштувала подругу Світлану у сфері торгівлі, і разом з тим вирішила проблему особистого щастя: розлучилася зі зрадливим чоловіком, вийшла за італійця й народила йому дочок. Цікаво, що коротке повідомлення про особисті й сімейні успіхи фактично витіснено на периферію сюжету, а головний акцент зроблено на ділових якостях Маші, її професійній реалізованості.

Порівнюючи уявлення про жіноче щастя в тексті журналу «Cosmopolitan» і в «любовних історіях», надрукованих у ньому, можна дійти висновку, що в останніх, за рідкісними винятками, репрезентовано патріархальний рецепт досягнення щастя, який співвідноситься з жанровими традиціями дамського роману, чарівної казки. Однак магистральний дискурс журналу, пов'язаний з пропагандою цінностей емансипації, особистої незалежності, активності та самостійності жінки, усе ж накладає відбиток на зміст журнальних оповідань, підвищуючи в ньому значущість професійної сфери життя героїні. Якщо більшість публікацій у «Cosmopolitan» співвідноситься з реальністю, розповідає про дійсність сучасної жінки, то «любовні історії» можна охарактеризувати як «жіночі мрії» про щастя, міцно пов'язані з уявленнями про Кохання та Родину.

Т. Максимова слушно зауважила, що в жіночому журналі співіснують два просторові плани: буденно-рутинний і «позабуденний» як ідеалізований «Інший простір» (мор-

ське узбережжя, курортне містечко, сяючий мегаполіс), який переносить читачок у світ колективних фантазій [7, с. 113–114]. На нашу думку, до цього «іншого простору» можна віднести світ журнальних історій як територію Любовної Ілюзії. І якщо цінності емансипації асоціюються з простором реальності, де жінці-читачці насправді доводиться виживати в міських джунглях, будувати кар'єру, дбати про своє здоров'я, то в уявному просторі Мрії діють правила й закони Романтики та Казки, де читачка повертається до патріархальної ролі Коханої і Щасливої Дружини.

Історія Попелюшки щоразу повторюється в оповіданнях, зібраних у збірку «Метод Айседори» Наталі Нікішиної. Серед 22-х історій багато переспівів казкових і літературних сюжетів, а героїні оповідань асоціюються зі Снігуронькою, Кармен, Сплячою Красунею, Ассоль, Галатеєю. Головна історія підтримує домінування романтичної мрії над реальністю: «Киса – маленькая пухлая шатенка. Но Кисин муж свято убежден, что вот уже три года состоит в законном и завидном браке с длинноногой высокой блондинкой» [8, с. 165]. Методом перетворення мрії в дійсність володіла подруга Киси, яка у світі власної уяви постає прекрасною Айседорою, чарівною та звабливою Дамою з вишого світу. Формули самонавіювання впливають і на саму дівчину, і на оточуючих її чоловіків, яких не можна ображати правдою. «Інша реальність» стає переконливішою за очевидне: «Так началась ее новая жизнь. Уже через день Киса с грацией молодого слоненка задирала ножку и нагло утверждала, что для ее французской ступни невозможно подобрать туфли... Она беззастенчиво врала, что ее турецкое платье куплено в Испании и привезено для нее специально. А самое главное, она, Клавдия Алексеевна Кисина, прекратила открывать на себя глаза мужчинам. Теперь она старалась их прикрыть легким касанием теплой ладонки: «Ах, мои непокорные кудри...», «Когда у женщины такая нежная кожа, как у меня...», «Тот мой поклонник, что застрелился...». Все эти и еще сотня подобных фраз вытеснили из ее лексикона непреложные «если честно» и железобетонные «по правде сказать». Вы не поверите, но уже через два месяца Киса вышла замуж. И ее муж уверен, что его жена – высокая длинноногая блондинка. Киса тоже в этом уверена» [8, с. 170]. Як стверджує Т. Гундорова, «у ...красивій реальності людина не переживає відчуження, оскільки кітч – мистецтво симуляції, воно перекриває реальність своїми образами та відображає передусім бажане, а не справжнє» [4, с. 21].

В оповіданні «Метод Айседори» можна побачити принципи створення гламурного стилю, так званий «тюнінг реальності», коли уявний світ постає як безпроблемний [10]. «Гламур – найвищий, розріджений, променистий, ефірний, позамежовий стан буття. У гламурі громадянин, а тим паче громадянка вже не сіє, не жне, не збирає в житниці. Усе в ній гармонія, усе диво... У гламурі немає заплаканих очей, зашморганого носа, смутку, відчаю, зневаги, відповідальності, тривоги за родичів, зрештою, немає смерті, у кращому випадку – “невмируша легенда”», – пише Тетяна Толстая в статті «Я планов наших люблю гламурье...» (1998) [11]. Відзначимо спорідненість принципу «огламування» (естетизації) життя з популярними телевізійними проектами на кшталт «Фабрики краси», де пересічних і навіть відверто негарних жіночок перетворюють на клони голівудських дів. Відмінність полягає хіба в тому, що «метод Айседори» був суто словесним і не потребував залучення до справи пластичних хірургів, дорогих стоматологів чи іменитих стилістів і дизайнерів.

Так само, як і в історіях збірника «Коктейль Cosmopolitan», в оповіданнях Наталії Нікішиної обігрується тема щасливого випадку, непередбаченого збігу обставин. Дівчина Стася, захоплена читанням фентезі, не може і не хоче шукати собі пару, однак, випадково зустрівшись із автором улюблених романів, Сергієм Чередіним, переконується, що дійсність може бути краща за літературу («Принцеса-шипшина»). Студент-винахідник Льонечка Нікодимов наполегливо шукає наречену-мільйонерку на своєму курсі і, за щасливим збігом обставин, закохується та одружується саме з нею, найнеприкметнішою, але працелюбною дівчиною («Одруження Нікодимова»). Афанасій, шеф-кухар і власник кількох ресторанів, зустрівши чарівну незнайомку (ідеальну, з її слів, домогосподарку й блискучу кулінарку), якій він представився екстремальним

мандрівником, через кілька місяців раптово впізнає омріяну дівчину в новій сусідці, у якій пригоріла їжа на плиті («О, Генрі, ти безсмертний!»). Щастя обіцяно героям і героїням, які вміють вірно любити та віддано чекати: кілька історій будуються за схемою: «випадкова зустріч – блискавичний роман – розлука без надії – знов раптова зустріч, тепер уже назавжди» («Дівчина з пташками», «Діти капітана Гріна», «Шоу продовжується»). Героїв може розділяти вік, країна, соціальний статус: чоловік переважно немолодий, досвідчений, має власну справу, а дівчина молодша, хоч і не зовсім юна, наївна, безпорадна, самотня й сентиментальна. Взаємному щастю можуть заважати зла мати, суперниця, заздрісна подруга. Але справжня любов долає всі перешкоди й вирішує всі проблеми.

Фінал історій завжди щасливий, хоча картина весілля може безпосередньо й не змальовуватися: «Оставим любителям сериалов подробности стремительной свадьбы, а ценителям постной морали прогнозы бытовых неурядиц... Посмотрим туда, где на скамеечке под тенистым каштаном сидит невидимый миру классик журнального рассказа и призывно машет нам рукой. Видимо, он нашел еще кого-то, кто любит, мечтает и живет. Впрочем, как и мы с вами тоже» [8, с. 37]. Журнальні оповідання аналізованих збірок утілюють у своїх сюжетах «глянцева» життєву настанову: «принципова відсутність проблем, які неможливо вирішити. Головне – позитивний і технологічний підхід плюс цілеспрямованість» [10], підтвердженням чому є стереотипні хепі-енди в кожній історії.

1. Березин В. Лавбургер как он есть: самое сокровенное знание [Електронний ресурс] / Владимир Березин. – Режим доступу: <http://www.postman.ru/~column/berezin.htm>.
2. Бочарова О. Формула женского счастья. Заметки о женском любовном романе / Ольга Бочарова // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 292–302.
3. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний / Ольга Вайнштейн // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 22. – С. 303–331.
4. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Серія «Висока полниця»).
5. Давыдов Д. Меж улицей безъязыкой и Кастанальским ключом (наивная словесность как историко-типологическая проблема) [Електронний ресурс] / Данила Давыдов // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/dav5.html>.
6. Коктейль Cosmopolitan / сост. Э. Чаландзия. – М. : Фэшн Букс, 2007. – 304 с.
7. Максимова Т. Женские романы и журналы на фоне постмодернистского пейзажа, или «каждая маленькая девочка мечтает о большой любви» / Татьяна Максимова // Потолок пола : сб. науч. и публицист. статей / под ред. Т. В. Барчуновой. – Новосибирск, 1998. – С. 91–128.
8. Никишина Н. Метод Айседоры / Наталья Никишина. – К. : Новый друк, 2005. – 240 с.
9. Образ современной женщины в глянцевых журналах (на примере журналов «Cosmopolitan» и «Glamour») [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.free-lance.ru/users/littlemarusya/upload/f\\_481ed3ec542c7.doc](http://www.free-lance.ru/users/littlemarusya/upload/f_481ed3ec542c7.doc).
10. Ромах О. В., Слепцова А. А. Содержание и структура глянцевых журналов [Електронний ресурс] / О. В. Ромах, А. А. Слепцова // Электронное научное издание «Аналитика культурологии». – 1 июля 2009 года. – Режим доступу: <http://analiculturolog.ru/old/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=664>.
11. Толстая Т. Я планов наших люблю гламурё [Електронний ресурс] / Татьяна Толстая. – Режим доступу : [http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10\\_229.htm](http://scripts.online.ru/misc/news/98/09/10_229.htm).

## ЗМІСТ

### СТИЛЬОВІ МОДИФІКАЦІЇ МОДЕРНУ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ ТА ЙОГО СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

#### СТИЛЬ МОДЕРН У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУР

<b>Кара-Васильєва Тетяна.</b> Інспірації стилю модерн в українському декоративному мистецтві. . . . .	4
<b>Мацаберидзе Неллі.</b> Ремінісценція стилю модерн во второй половині ХХ века (на матеріалі славянських стран) . . . . .	10
<b>Соколюк Людмила.</b> Від модерну до авангардних шукань у мистецтві Харкова першої третини ХХ століття . . . . .	15
<b>Калениченко Анатолій.</b> Про назви періодів творчості Кароля Шимановського. . . . .	19
<b>Ржевська Майя.</b> До проблеми художньо-естетичних і хронологічних меж модернізму . . . . .	23
<b>Кашкадамова Наталя.</b> Риси сецесії у виконавському шарі фортеп'янного твору . . . . .	29
<b>Яців Роман.</b> Мікалоюс Чюрльоніс та український образотворчий модерн: міграції національних збудників. . . . .	34
<b>Тарасенко Ольга.</b> Значення спадщини мистецтва Давньої Русі у творчому самовизначенні Михайла Врубеля . . . . .	37
<b>Чегусова Зоя.</b> Художнє скло і художня кераміка («мистецтво вогню») України другої половини ХХ – початку ХХІ століття в аспекті впливу стилю модерн . . . . .	42

#### СТИЛЬ МОДЕРН У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

<b>Чернова Ірина.</b> Музично-виконавське мистецтво і парадигма модерну (на прикладі фортеп'янного виконавства) . . . . .	49
<b>Ніколаєва Лідія.</b> Елементи стилю модерн (сецесії) у вокально-фортеп'янних дуетах Нестора Нижанківського . . . . .	53
<b>Каралюс Марія.</b> Сецесійні мотиви в камерно-вокальній творчості Василя Барвінського та Нестора Нижанківського. . . . .	57
<b>Долгіх Марина.</b> Вокальна школа Єлисаветградщини (1900–1930): історія в документах . . . . .	63
<b>Кушнірук Ольга.</b> Музикознавча інтерпретація стилю модерн у працях Ірини Скворцової та Євгенії Кривицької. . . . .	69

#### СТИЛЬ МОДЕРН: РЕГІОНАЛЬНІ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ В ДЕКОРАТИВНОМУ ТА ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

<b>Біленкова Світлана.</b> Мистецький розвиток Буковини в епоху модерну. Віденські та чернівецькі паралелі . . . . .	73
<b>Павлова Тетяна.</b> Сторінки історії харківського модерну. . . . .	79
<b>Боньковська Софія.</b> Львівська сецесія в церковно-обрядовому мистецтві Галичини. . . . .	85
<b>Сердюк Олена.</b> Модерн в інтер'єрі київського житла в кінці ХІХ – на початку ХХ століття . . . . .	92
<b>Мокроусова Олена.</b> Стилiстика модерну в київських архітектурних конкурсах початку ХХ століття . . . . .	97
<b>Петрова Ольга.</b> Творчість Егона Шиле як віддзеркалення філософії Фрідріха Ніцше . . . . .	104
<b>Рибалко Світлана.</b> Японське мистецтво в дзеркалі культури модерн. . . . .	106
<b>Порожнякова Наталія.</b> Образи язичницьких ідолів давніх слов'ян в образотворчому мистецтві модерну . . . . .	111
<b>Марголіна Ірина.</b> Модерн, символічне та історичне в композиції Михайла Врубеля «Зішестя Святого Духа на апостолів» у Києво-Кирилівській церкві. . . . .	115
<b>Шуліка В'ячеслав.</b> Вітражний іконостас майстерні Франца-Ксавера Цеттлера в Харкові . . . . .	119

<b>Федевич Людмила.</b> Історія діяльності Глинської гончарної навчальної майстерні Роменського земства в контексті загальнонаціональної та європейської культури початку ХХ століття. . . . .	123
<b>Істоміна Галина.</b> Модерн в орнаментіці та формах народної кераміки Західної України. . . . .	128
<b>Ткаченко Віктор.</b> Мотиви модерну в сучасному писанкарстві. . . . .	132
<b>Косицька Зінаїда.</b> Прояви стилю модерн у витинанках початку ХХ століття (на прикладі села Стриганці Товмацького повіту) . . . . .	135
<b>Костюкова Валентина.</b> Модерн у вишивках Ганни Собачко. . . . .	139

## **РЕМІНІСЦЕНЦІЇ КІТЧУ В КУЛЬТУРНИХ ПРОЕКЦІЯХ**

### **ВПЛИВ КІТЧУ НА ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО КІНОМИСТЕЦТВА**

<b>Руда Тетяна.</b> Основні жанри масового мистецтва . . . . .	144
<b>Кульчинська Леся.</b> Експлуатаційний фільм як експлуатація кітчу. . . . .	149
<b>Суліменко Ольга.</b> «Королі кітчу» в історії кінокостюма та кінематографу у біографіях кутюр'є: циркуляція та трансформація художніх образів у межах екранної та позаекранної реальностей. . . . .	154
<b>Шаповал Олександра.</b> Кітч у кінематографі. Взаємодія кітчу і комп'ютерних технологій . . . . .	157

### **КІТЧ У СУЧАСНІЙ СВЯТКОВО-ОБРЯДОВІЙ КУЛЬТУРИ**

<b>Курочкін Олександр.</b> «Гуморина»: на межі кітчу і карнавалу. . . . .	165
<b>Петрушкевич Марія.</b> Тематичні особливості та функції карнавалу . . . . .	171
<b>Сушко Валентина.</b> «Шароварщина» як феномен буття . . . . .	176

### **КІТЧ І УСНА ТРАДИЦІЯ: ЕВОЛЮЦІЯ СМИСЛІВ**

<b>Ефремова Людмила.</b> Шляхи фольклоризації народних пісень (від давнини до сучасності) . . . . .	180
<b>Хоменко Наталія.</b> Жорстокий романс: фольклор чи псевдофольклор? . . . . .	182

### **ПРОЯВИ КІТЧУ В АРХІТЕКТУРІ ТА ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ**

<b>Гудченко Зоя.</b> Кітч у контексті народної архітектури. . . . .	188
<b>Захарина Юлія.</b> Историзм архитектуры постмодерна: компромисс, эклектизм, китч . . . . .	191
<b>Пономаревська Олена.</b> Українська народна ікона ХІХ століття в контексті кітчу. . . . .	196

### **КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КІТЧУ В МУЗИЦІ**

<b>Карпилова Антоніна.</b> Китч в кіномузиці . . . . .	203
<b>Климук Ірина.</b> Манипулятивні механізми музикального китча . . . . .	207
<b>Сербіна Наталія.</b> Риси кітчу в українській пізньоліричній традиції . . . . .	210
<b>Хай Михайло.</b> Гармошковий кітч як руйнівник автохтонного українського інструментального стилю . . . . .	215
<b>Ювченко Надежда.</b> Современная soundrama, или матросский бэнд в белорусском театре . . . . .	221
<b>Ярко Марія.</b> Феномен кітчу в музичній творчості 1990-х років: проблема аналізу. . . . .	226

### **ЛІТЕРАТУРА ТА КІТЧ**

<b>Гундорова Тамара.</b> Кіч як нова метамова: про що говорить сучасний український кіч? . . . . .	231
<b>Пронкевич Олександр.</b> «Закітчований» Дон Кіхот (Лицар Сумного Образу як товар масового вжитку) . . . . .	238
<b>Сінченко Олексій.</b> Кітч як системоутворювальний чинник національного нарративу . . . . .	244
<b>Філоненко Софія.</b> Сентиментальний кітч: жіночі історії в глянцевиx журналах. . . . .	250