

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД
ЛУГАНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Навчально-науковий інститут культури та мистецтв
Кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва

Гавришенко Євгенія Василівна

ПРОБЛЕМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
КУЛЬТУРИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Магістерська робота
за освітньо-професійною програмою «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Особистий підпис _____ Євгенія ГАВРИШЕНКО

Науковий керівник _____ к. арх., доцент кафедри Артур АРОЯН

Зав. Кафедри _____ к.п.н, доцент кафедри Наталія ДІГТЯР

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЧНОГО КОНТЕКСТУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	6
1.1 Історія формування українського образотворчого мистецтва з XVI до початку XX ст. (бароко, романтизм, реалізм, етнографічні дослідження).....	6
1.2 Українське образотворче мистецтво радянської доби (авангард, соцреалізм, народне наївне мистецтво). Мистецтво української діаспори.....	20
1.3 Українське образотворче мистецтво доби незалежності (постмодернізм, кіч).....	33
Висновки до першого розділу.....	35
РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ПІДХОДИ ДО РОБОТИ З ІСТОРИЧНИМ КОНТЕКСТОМ.....	37
2.1 Факторний аналіз (політичний, економічний, історико-ідеологічний, зовнішньо інспірованої загрози державності).....	37
2.2 Характерні ознаки кічу.....	51
2.3 Рекомендації, принципи і прийоми роботи з історичним контекстом в образотворчому мистецтві.....	60
Висновки до другого розділу.....	64
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	70
ДОДАТКИ.....	77

ВСТУП

Актуальність цієї теми пов'язана з наявністю проблеми в образотворчому мистецтві України стереотипіювання художніх образів на національну тематику, що стало особливо помітно на фоні патріотичного підйому народу України через повномасштабне вторгнення Російської Федерації в 2022 році. Часто художники користуються набором однотипних кліше, які в більшості випадків, до того ж, кічеві, та були сформовані ще в період бездержавності України і є відтворенням колоніальних міфологем. Ґрунтовних досліджень з цієї теми в галузі образотворчого мистецтва на сьогодні не існує, дослідження формування цих стереотипів в цій сфері лишалися поза увагою науковців. Тому важливим і актуальним не тільки для наукової сфери, а й для державної безпеки України, є вивчення і дослідження формування національного українського кічу, пошуки альтернатив використанню кічевих образів та розробка рекомендацій для митців, які допоможуть уникнути цієї проблеми в їх творчій діяльності.

Теоретична база дослідження:

1. Філософські та культурологічні дослідження українських авторів, які висвітлювали проблеми художньої культури (Ханко В, Піскун Б, Левицька М., Соловійова Ю, Прилуцька Н. та інші)

2. Праці українських і зарубіжних авторів, що досліджували український національний кіч (Мамонтов Я, Гундорова Т, Найдюк О., Долгочуб В, Буйських Ю., Агєєва В. та інші).

3. Історичні джерела на наукові праці з історії України, експозиції музеїв України та світу.

Об'єкт дослідження: репрезентація української національної культури в образотворчому мистецтві.

Предмет дослідження: прийоми формування репрезентації української культури в сучасному образотворчому мистецтві України.

Мета дослідження: виокремити і теоретично обґрунтувати проблеми репрезентації української національної культури в образотворчому мистецтві.

Завдання:

- Висвітлити історію репрезентації української національної культури в образотворчому мистецтві,
- Дослідити фактори, які впливали на образи традиційної культури в образотворчому мистецтві,
- Проаналізувати теоретичні ознаки кічу,
- Виробити поради і принципи при роботі з українською національною культурою і історичним контекстом.

Методи дослідження: емпіричні (аналіз літератури та фактологічної бази дослідження періоду зародження національної тематики в українському живописі, аналіз характерних особливостей вирішення художніх задач в цій тематиці художниками минулого і сучасності, ознайомлення з публікаціями, статтями по досліджуваній темі, ознайомлення з роботами сучасних художників), теоретичні (використання дослідження кічевої культури, постколоніальних студій), загальна комплексна методика дослідження, яка базується на індуктивному підході.

Наукова новизна: В дослідженні висвітлено розвиток способів зображення традиційної української культури, історичні теми, українські національні типи в живописі у хронологічно-історичній послідовності. Розкрито і обґрунтовано історико - культурні ознаки традиційного живопису та новаторські новітні техніки. Зроблено акцент на зв'язок між новацією та особистістю художника, на спосіб репрезентації залежно від історичного періоду, державної кон'юнктури та цензури

Практична цінність роботи. Отримані результати дослідження проблем репрезентації української традиційної культури в живописі України можуть бути використані при подальших дослідженнях або у якості методологічного матеріалу в педагогічній діяльності та творчій діяльності.

Наукова новизна роботи полягає в розробці оригінальних принципів та прийомів, які можуть бути застосовані художниками в роботі з історичним контекстом та сприяють уникненню кічу в художніх образах та тематиці.

Структура магістерської роботи. Наукова робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг становить 89 сторінок, у тому числі: 66 сторінок тексту, 7 сторінок списку використаних джерел, 11 сторінок додатків з ілюстраціями.

РОЗДІЛ 1 ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЧНОГО КОНТЕКСТУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Історія формування українського образотворчого мистецтва з XVI ст до початку XX ст.

Історію українського образотворчого мистецтва, яка би становила науковий інтерес до нашої теми, варто починати досліджувати з XVI століття, бо саме в цей час воно отримує яскраво виражені національні риси. Ідеї та мистецькі тенденції епохи Відродження до нас проникають достатньо пізно, порівняно з західноєвропейськими країнами, - лише на початку XVI ст., і найбільш яскраво проявляються в архітектурі, скульптурі та малярстві, з яких предмет нашого дослідження становлять дві останні сфери.

Ренесансна українська скульптура робить крок до світських мотивів: естетики матеріального світу, втілення образу живої людини. Видатними пам'ятками цих часів є скульптурні надгробки, досить життєрадісні, як на їх призначення, позбавлені відчуття елегійного суму і трагічності смерті. Цей тип італійських, власне флорентійських надгробків складається із саркофага, на якому лежить скульптура, що уособлює покійного, який виглядає скоріше сплячим, аніж мертвим. Чудовим прикладом такого витвору мистецтва є нещодавно відновлений після зруйнування більшовиками разом з Успенським собором Києво-Печерської лаври надгробок руського князя К. Острозького (1534 рік), а також надгробок київського воєводи А.Кисіля, встановлений в сімейній усипальниці – церкві села Низкиничі на Волині (мал. 1).

Також можемо відзначити майстрів, які працювали над релігійними витворами мистецтва, до прикладу майстра Федуско із Самбора, з усієї спадщини якого до наших часів дійшли відомості, на жаль, лише про одну роботу – образ Благовіщення, композиція якого дуже подібна до італійського кватроченто, або видатну пам'ятку XVI ст. – Пересопницьке Євангеліє, яке переписував і ілюмінував Михайло Васильович із Сянока на Галичині.

Мініатюри євангелістів цього рукопису витримані ще в стилі старої традиції, хоча не без намагань наблизитись до реалізму, але декоративні рамки їх уже мають ознаки відродження [1, с.29-30].

Але особливий інтерес для нас становить мистецтво гравюри цього періоду, яке згодом відіграло не останню роль у формуванні національного кітчу. До України цей вид образотворчого мистецтва прийшов з Польщі та Німеччини, і початково не виходив за межі релігійного ґрунту. Українські народні естампні гравюри виготовляли здебільшого при монастирях для розповсюдження серед численних паломників. Серед найдавніших відомих гравюр лаврського друку – «Смерть на блідому коні» (1626 р.), «Тасмниця святих осужденних» (1629 р.), зображення печерських святих, які не увійшли до Патерика 1661 р. (мал. 2).[2]

На графіці «Віршів на жалосний погреб зацногорицера Петра Сагайдачного», виданих в Києві в 1622 році, бачимо кінний портрет гетьмана, герб запорозького війська і вид на Кафу, як символ воєнних здобутків відомого полководця. Рисунок енергійний, композиція монументальна і нагадує італійські верхові зображення раннього Відродження. Ця графіка є шедевром української світської гравюри XVIII ст. [1, с.30]

Наступним великим художнім стилем, який варто розглянути докладніше, є бароко. Насамперед варто зазначити, що бароко на західноукраїнських землях (Галичина, Волинь, Поділля) та на Великій Україні відрізнялося між собою по причині знаходження цих територій в різних державних утвореннях. Західноукраїнське більше тяжіло до пізнього європейського з ренесансними традиціями, в той час як на Наддніпрянщині воно розвинулось в окремий національний стиль – таке зване українське бароко.

Барокова українська скульптура в Гетьманщині представлена більшою мірою як декорація пишної архітектури – зокрема мова йде про іконостаси. Якщо раніше вони були невисокі, то тепер розвинулися в багатоярусну густо різьблену стіну, що здіймалася аж до висоти церковної бані і складалася з колон, арок, архітрів, що утворювали обрамування для ікон. Скульптура

козацького бароко це як правило дерево, але часто його золотили і воно справляло враження тонкої і вибагливої праці.

Серед майстрів монументальної скульптури можна відзначити С. Шалматова (II пол. XVIII ст). Зокрема його авторству належать іконостаси Покровської церкви в Ромнах, Мгарського монастиря біля м. Лубни, церкви с. Чоповичі на Київщині. Альтернативою дереву як матеріалу барокової скульптури на землях Гетьманщини також був метал – архангел Михаїл та Феміда з фасаду Київської ратуші тому яскравий приклад. [1, с. 45]

На землях заходу України характерний для філософії цього стилю дух пориву і неспокою знайшов своє неочікуване відображення в скульптурі надгробків і мавзолеїв. Якщо раніше вони мали вигляд сплячих, то тепер стоячими або на повний зріст і вставленими в нішах. Неперевершеним майстром скульптури є Пінзель, різцю якого належать статуї Юрія Переможця на фронтоні порталу собору св.. Юра у Львові, богині правосуддя Феміди на ратуші у Бучачі, Геркулеса, Самсона, Нептуна і т.д. [1, с. 46] Західноукраїнські скульптори-конвісарі або людвісарі, - відливачі з металу, - відливали дзвони і гармати з досить вибагливими орнаментами та самостійні металеві скульптури (як майстерня родини Франковичів зі Львова).[3, с. 2]

Друга половина XVII-XVIII ст. були роками найвищого злету української гравюри. На той час в Україні працювали О.Тарасевич, Д.Галаховський, І. Щирський, І.Мигура, М. Карновський, Є.Завадовський, Д. Синкевич та інші. Книги, ілюстровані гравюрами, розходилися по всіх слов'янських країнах, українських граверів запрошували до Польщі, Литви, Білорусі, Московського царства. [1, с. 43]

Поступово естампна гравюра з України та Західної Європи проникає на московські землі і набуває там поширення у вигляді так званого лубка - декоративної тиражованої настінної картинки, здебільшого з прозовим або віршованим текстом. Назву свою ці картинки отримали тому, що їх торговці на ярмарках, які їх продавали, розносили їх в луб'яних кошиках. Лубку притаманна простота виконання, лаконізм і грубість художніх образів, деяка

примітивність, яскраве забарвлення і обмежений колорит, лінійно-площинне моделювання об'єму, різномасштабність зображень, симультанізм, залучення фольклору, гротескне втілення змісту. За змістом вони поділялись на релігійні, повчальні, історичні і розважальні. Попит на російський лубок в Україні не відрізнявся від попиту на них у Росії: у XVII-XVIII ст. лубки були модними серед вищих верств суспільства, від 2-ї половини XVIII ст. прикрашали оселі найзаможніших українських феодалів, наприкінці століття поширилися на середні верстви міського населення та провінційне панство, а від середини XIX ст. - стали надбанням бідноти у Росії та Україні. Величезне розповсюдження торгівля лубками дістала в середині XIX ст., тоді особливого поширення в сюжетах цих картинок набула українська тематика. Масовими тиражами літографію на українські теми продукували видавці В. Васильєв, І. Ситін, М. Соловйов та ін. У поемі «Енеида. На малоросійській языкъ перелиціованная» (С.-Петербург, 1798; Х., 1842) І. Котляревський описав типові для XVIII ст. лубочні картини: «Цар Горох», «Олександр Великий», «Ілля Муромець», «Бова з Полканом», «Соловей Харциз», «Залізник», «Розбійник Гаркуша». Збереглося багато лубочних картин із зображеннями козака Мамає та іншими мотивами козаччини. Від другої половини XIX ст. значного поширення набули ілюстрації до народних пісень («Засвістали козаченьки», «Люлька моя червона з вечора курилася», «Вітер віє горою»). [2]

Характерні ознаки розважального лубка, такі як сатиричність, декоративність, спрощення, яскравість і масовість робить його найпершим зображенням, яке ми можемо сміливо віднести до українського кітч. Фактично саме російський лубок є візуальним праобразом «шароварщини» як культурного явища, який виражав не тільки популярність так званої малоросійської тематики, а й соціо-політичний запит на таке зображення України, про що докладніше ми поговоримо в другому розділі. (мал. 3, 4)

В живописі тенденції бароко відобразились в іконописі. Насамперед тут доречно відзначити І. Рутковича та Й. Кондзелевича. Руткович користувався гравюрами голландських і німецьких художників, зображуючи цілком світські

сцени, де фігурують люди, вільно розміщені у перспективі. Він був автором іконостасів у Волиці-Деревлянській, Волі-Висоцькій, Скваряві Новій. Кондзелевича прославив Борогодчанський іконостас. Найкращі з його ікон – «Вознесіння Христа», «Успіння Діви Марії». Виробляється особлива українська ікона, при чому формується кілька іконописних шкіл. Часто на іконах зображається український побут, фундатори і благодійники, громадські і політичні глядачі. Формується навіть окремий жанр ікони – козацька Покрова (мал. 5). [1, с 38-40]

Набуває популярності також портретний жанр, який прийшов на українські терени з модою на так звані «сарматські портрети» - виразні, глибоко індивідуальні, аж до гротескності, зображення шляхти Речі Посполитої. Портрети, так звані «парсуни», замовляли гетьмани, козацька старшина, згодом дворяни і міщани. [3, с.1] (мал. 6) Саме парсуни для нас цікаві в плані відображення зовнішнього вигляду українців в епоху козацтва, яка потім стане канонічною для виразу українства. З них, а також зображенню благодійників на козацьких іконах, ми можемо судити про моду українського бароко (мал. 7,8, 9) і наскільки справедливим є наше уявлення про зовнішній вигляд козацької старшини. Показово, що деякі характерні типажі строїв руської (української) еліти є практично невідомими для пересічних людей і не асоціюються з власною історією. Такими портретами є портрети української шляхти (мал. 10, 11).

На щастя з історичних джерел нам відомо про зовнішній вигляд козацької старшини, що буде нам помічним для з'ясування відповідності реальності та того, як це будуть зображати художники майбутнього. Наприклад, існує опис кунтушів П. Полуботка: «оксамитовий зелений, підкладений рисячим хутром, навколо золотий шнурок; ренетовий темно-гвоздичний, підкладений хутром чорно-бурої лисиці, кругом золотий шнурок; суконний світло-гвоздичний з іскрою (тобто з блиском), підкладений білячим хутром, навколо шнурок срібний» [4, с. 10-11]. Або цікавим є унікальний опис колекції жіночого одягу з посагу дочки гетьмана Івана Самойловича: «Літник атласний жовтий, у шви

шитий по червоному оксамиту оксамитним швом сріблом із золотом, підбитий киндяком червоним; літник муаровий, у шви оксамит зелений, трави срібні, підбитий киндяком жовтим; тілогрійка атласна, червона, мереживо срібне німецьке, на ній двадцять чотири гудзики срібних, позолочених... і т.д.» [5, с. 42-44]

Окреме місце займає ще один вид живопису, що бере свій початок з доби козацького бароко. Це народна картина з козаком і бандурою – так звані «мамаї». Масове тиражування Мамає на полотні, стінах, скринях, віконницях, дверях і навіть вуликах доповнювалося віршованим текстом, що варіювався, охопило чи не всі соціальні стани Гетьманщини від аристократії до бідняцтва. В зв'язку з цим доречно зазначити про етнообрази – питомо національні метафори, що складають фундамент національного мистецтва. Мамає доріс до етнообразу, бо в ньому сконцентрувалась глибинна національна думка, ідея, прозріння, яке стало близьким і зрозумілим переважній масі населення в одиницю часу [1, с. 41].

Наступним великим мистецьким стилем, який ми згадаємо суто заради хронології, бо для нас він не становить великого наукового інтересу, був класицизм – такі українські художники як А.Лосенко, К.Головачевський, І. Саблуков, Д. Левицький і В. Боровиківський завершують своєю творчістю розквіт козацького бароко і остаточно поєднують українське малярство з західноєвропейським, одночасно розпочинаючи нову сторінку російського мистецтва доби імперії [1, с. 47].

Особливу цікавість для нашого дослідження становить мистецтво епохи романтизму. Якщо в західноєвропейських країнах, що мали власні національні держави, ідеї цієї філософії поширювались більшою мірою на сферу географічної та історичної екзотики, спроб трансцендентного візіонерства, то романтизм народів, що не мав державності, був спрямований перед усім на фольклоризм, звернення уваги на селянство як носія етнічних ознак, на протиположність космополітичному міщанству, що пристосовувалось до життя в умовах іноземного поневолення і уніфікувалось, позбуваючись національної

ідентифікації, та національну історію. Саме в романтизмі було закладено шлях до взаємопроникнення народного мистецтва і елітарного, причому елітарне мистецтво стає професійним, починає особливо цінуватися академічна освіта художника. В усіх видах образотворчого мистецтва панує два основні тематичні русла:

1. Історія народу, доля країни (втілена в символіці національного пейзажу, етнографічному колориті, образах легендарних героїв минулого і цілком реальних типажів сучасності),
2. Образ людини (виражений через призму індивідуальних характеристик, суспільних імперативів, емоційно інтимних трактувань, автокоментарів). [6, с.101]

Історична і патріотична тематики яскраво проявилися в архітектурі, скульптурі і живописі. Кожен з народів прагнув створити свій пантеон національних героїв, засновників держав, зріс інтерес до історії, археології, фольклорних досліджень.

Довгий період романтизм на українських теренах йшов поряд з класицизмом. Починають з'являтися чимало копій з старих портретів діячів козацької епохи Б. та Ю. Хмельницьких, І. Скоропадського, Д. Апостола, І. Мазепи, П. Конашевича-Сагайдачного. З одного боку це апеляція до романтичних ідей, але стильове виконання відповідають канонам класицизму. На мистецтво великої України великою мірою впливала Санкт-Петербурзька академія мистецтв, російська школа живопису, зокрема академічної школи Брюллова. На мистецтво західноукраїнських земель вплинув німецький романтизм. На львівському ґрунті художні явища, перенесені з Відня, набували спрощеного вигляду. В середовищі львівського міщанства цінувалось старання і сухувате виконання, близьке до натури.

Серед художників епохи романтизму одним із перших можна відзначити Т. Шевченка. Академічне навчання він здобув в майстерні знаменитого К. Брюллова, і хоч зріс як митець в руслі класицизму, власне його творчість належить одночасно романтизму й реалізму, через те, що звертається до

зображення побуту селян: «Циганка-ворожка», «Катерина», «Селянська родина», «На пасіці», офорти «Живописна Україна». (мал.. 12) Також він створив чимало портретів (Маєвської, Закревської, Кейкуатової, Олдріджа, Щепкіна) та автопортретів. В них він небезуспішно відтворює психологізм і індивідуалізм моделі, що є одним з характеристик романтичного портрету. [7, с. 48] Перебуваючи в засланні в Казахстані, Шевченко звертається до теми орієнталізму, зображуючи побут казахів. До таких творів належать «Казашка Катя», «Табір каравану в степу», «Т. Шевченко малює друга», «Казахи в юрті», «Казахський хлопчик розпалює піч» і багато інших. Також він полюбляє історичну тематику: «Смерть Олега, князя древлянського», «Смерть Богдана Хмельницького», «Дари в Чигинирі в 1649 році», «Арешт Пугачова» і т.д. Неоцінним внеском Т. Шевченка в збереження історико-культурної спадщини є альбом «Мальовнича Україна».

Саме Шевченко першим визначив вектор розвитку вітчизняного красного письменства та образотворчого мистецтва. Орієнтуючись на нього художники-послідовники – Жемчужников, Сластьон, Васильківський, Ткаченко, Трутовський- будували своє уявлення про українськість, патріотизм, національні мрії та прагнення. На довгі роки закладені Шевченком образи і ідеали були таким собі еталоном (з усіма його плюсами та мінусами) в національній ідеї бездержавного тоді українства.

Л. Жемчужников – нащадок старшинського козацького роду і останнього Гетьмана України, перебуваючи на Чернігівщині і Полтавщині, познайомившись з Шевченком, надихнувся і перейнявся його творчістю, народним побутом і звичаями. Працюючи на стику романтизму й реалізму, він зображав дійсність з деякою поетичною ідеалізацією, створивши картини «Кобзар на шляху», «Покинута», «Лірник», «Молода жінка» і т.д. (мал.13).

Інший видатний послідовник Шевченка – К. Трутовський. Його картини зображують народний побут, як-от «Весільний викуп», «Хоровод у Курській губернії», «Колядки в Україні», «Український ярмарок», «Базар у провінції»,

«Шевченко над Дніпром», «На кладці», «У місячну ніч», також він ілюстрував твори Шевченка, Гоголя, Крилова. [8, с. 15]

Відомим майстром романтичного портрету є художник В. Тропінін. Народжений в родині кріпака, він жив в маєтку графа Моркова і писав жіночі портрети кріпачок, своєрідні «сільські мадонни», де з'єднувалась зовнішня краса і глибокий психологізм: «Дівчина з Поділля», «Мереживниця», «Дівчина з кужелем». Чоловічі селянські портрети Тропініна – це портрети-характери. У них підкреслені вольові риси. В портретах чоловіків художник поєднує образ трудівника, воїна та людини поетичного настрою («Портрет українського селянина», «Портрет подільського селянина», «Українець із палицею», «Українець»). Капітон Павлов все життя працював вчителем малювання на Україні. Його портрети, прості, ясні, відтворюють індивідуальний характер людини. Живопис Павлова стриманий, майже монохромний, з контрастами світла й тіні («Автопортрет», «Портрет Богдани Лизогуб», «Портрет Є. Ярової»). А. Мокрицький створював поетичні портрети інтелігенції, в яких підкреслював риси людської гідності та щирість почуттів («Портрет дружини», «Портрет невідомого»). [9]

Окремо також можна виділити художника В.Штернберга. Розквіт його творчості припадає на 1835-1845 роки, коли спад політичної активності прогресивних сил, що настав у Росії після жорстокого придушення Ніколаєм І декабристського повстання, певною мірою компенсувався напруженим духовним життям, боротьбою в сфері філософських і естетичних поглядів. Художник працював з романтичним пейзажем, портретом та зображав побутові сцени з життя селян: «Освячення пасок в Малоросії», «Аскольдова могила», «Ярмарок в містечку Ічні».

Особливе місце в українському романтичному живописі займає історичний жанр. Романтизм спонукає розвивати державницьке мислення в середовищі української інтелігенції, що в свою чергу, надихало художників до створення власного національного пантеону героїв та зображення найбільш видатних періодів в історії свого народу. До таких витворів мистецтва належать

картини М. Івасюк «Вїзд Богдана Хмельницького в Київ 1649 року», К. Устиянович «Іван Мазепа на переправі через Дніпро», О. Мурашко «Похорон кошового», К. Устиянович «Смерть Тимоша Хмельницького», І. Рєпін «Гетьман», «Запорожці пишуть листа турецькому султану», «Козаки на Чорному морі», С. Васильківський «Тривожні знаки», «Запорожець в дозорі», «Сторожа запорозьких вольностей», О.Сластіон «Проводи на Січ». Як бачимо, тема доби козаччини була абсолютним фаворитом, закріпивши за собою візуальний і ментальний еталон «золотої доби», «втраченого раю» для України.

С. Васильківський, згаданий вище, талановитий художник-пейзажист, майстер історичного жанру, розквіт творчого шляху якого прийшовся на період дії Валуєвського циркуляру та Емського указу, поплатився кар'єрою за любов до української тематики в своїх картинах. Він здобув визнання за кордоном та в Російській імперії і йому мали дати звання академіка, але відмовили саме через те, що полотна художника наскрізь пронизані українським народництвом. Васильківський образився і розірвав відносини з Академією. За своє життя він створив близько 3 тис. картин, але, на жаль, більшість була втрачена під час Другої світової війни. [10]Серед доробку Васильківського – ілюстрації до альбому Д. Яворницького «З української старовини», який до цього часу вважається канонічним в зображенні козаччини (мал. 14).

Іншим співавтором цих ілюстрацій був художник-графік, баталіст М. Самокиш. Улюбленою темою його творів стали козацькі битви, частіше всього кінні, де він проявив себе як гарний анімаліст, за що його називали «поетом коней». До творчого доробку художника належать ілюстрації з серії «Наполеонівські війни», ілюстрації «Війна 1904-1905 р.», ілюстрації з альбому «Велика війна в образах і картинках», ілюстрації до альбому «З української старовини», ілюстрації до альбому «Мотиви українського орнаменту», цикл творів з української історії і козацьких воєн (мал. 15), розписи приміщень, ілюстрації на радянську тематику періоду революції та війн 1917-1922 року, анімалістичні ілюстрації.

Іншим великим мистецьким стилем в живописі цього періоду, який існував паралельно з романтизмом, є реалізм. Офіційно його появу в Україні відраховують від «революції» в Петербурзькій академії: студенти, організовані українським художником І.Крамським відмовилися від академічних конкурсів, покинули Академію і заклали мистецьку артіль вільної праці. До цього їх спричинила поява в європейському мистецтві філософії реалізму та небажання академістам поступитися канонами і дозволити молодим митцям працювати в цій течії. Суть її полягала в якомога точнішому відтворенні дійсності простонародного життя, або коли з життя вищих прошарків суспільства, то з метою оприяти його вади – з рос. «обличительное направление», «направленчество». Таким чином мистецтво починає відігравати суспільно значиму роль, а то й навіть політичну. Учасники артелі організовували передвижні художні виставки з метою просвітництва простого народу.

Біля витоків руху стояли українські художники Крамський, Ге, Рєпін, Ярошенко, Кузнецов, Пимоненко, Бондаревський, пейзажисти Куїнджі, Дубовський, Лагоріо, російські художники Г. Мясоєдов, Суріков, Шишкін, Перов, Клодт, Клевер.

М. Ге в своїй творчості філософськи розвивав тему «двох правд». Її можна прослідкувати в таких роботах як «Таємна вечеря», в образі царя Петра і царевича Алексея, «Голгофа», «Христос перед Пілатом».

Але найбільш вражаючим і могутнім представником передвижницького руху, художником-реалістом був уродженець Харківщини І. Рєпін (Ріпин). В рамках художнього напрямку він створив багато полотен – «Іван Грозний і син його Іван 16 листопада 1581 року», «Не чекали», «Арешт пропагандиста», «Злиденна із Веля» і т.д. І. Рєпін дуже часто використовував в своїй творчості народну та історичну тематику. Найбільш знаковою роботою на цьому поприщі стала картина «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Вона задала стандарт для живописців наступних поколінь в плані зображення козацтва і стала свого роду канонічною, вплинувши на формування образу Запорожжя в масовій культурі і зберігши цей вплив аж до цього часу.

Другим художником-передвижником, творчість якого сформувала образ українського, це М. Пимоненко. Його картини, що зображують селянський побут, досі користуються надзвичайною популярністю і є відносно впізнаваними для загалу. Звісно, сюжети його є дещо романтизованими і сентиментальними, тому стали ідеальним вираженням стереотипу про «малоросійський колорит» в Російській імперії. Картина «Не жартуй» стала настільки популярною, що зайняла свою нішу в народному мистецтві початку ХХ ст., настільки часто її тиражували і копіювали народні умільці.[11, с.20]

Вже буквально на перших пересувних виставках почали здобувати популярність пейзажі. Особливо успішно публіка зустрічала роботи видатного українського пейзажиста грецького походження А. Куїнджі.

У трьох містах України – Києві, Харкові та Одесі, - українські пейзажисти створили три творчі групи: у Києві – С. Світославський, В. Орловський, П. Левченко; у Харкові – М. Ткаченко, С. Васильківський; в Одесі – І. Похитонів, К.Костанді. Особливу роль в подальшому розвитку національного мистецтва відіграла трійця видатних художників – Васильківський, Мартинович, Сластьон.

П. Мартинович – за висловом мистецтвознавця В. Ханка, - «змарнований талант». Через постійні конфлікти з петербурзькою Академією він не закінчив її. Його спадщину становлять ілюстрації до «Енеїди» Котляревського, портрети козаків і селян, картини й етюди з українського побуту.

О. Сластьон ілюстрував твори Шевченка, писав портрети кобзарів, започаткував будівництво в національному стилі у Лохвицькому повіті, впроваджував національну орнаментику.

Зі скульптурою працювали Л. Позен та М.Гаврилко. Позен прославився своїми дрібними статуетками з теракоти або воску, також його авторству належить пам'ятник Котляревському в Полтаві. Гаврилко створював погруддя, але визнання здобув творами, присвяченими Шевченку. Саме його проект пам'ятника цьому діячеві здобув першу премію у Києві. На жаль, його творчий шлях був раптово обірваний – його вбили більшовики.[8, с. 16-18]

Також варто зазначити, що саме в 19 столітті в культурі виникає поняття кічу. Його поява була опосередковано зумовлена романтизмом – адже саме цей стиль впроваджує ідеалістичні очікування від мистецтва, людини і уявлення про життя. Європа переходить до інтенсивних способів виробництва і індустріалізації, що сприяє масовому переселенню селян в міста і розширенню класу міщанства, яке мало амбівалентну ідентичність і хотіло прикрасити свій побут недорогим мистецтвом, щоб підвищити свій соціальний статус. На попит відразу з'явилася пропозиція і ринок заповнили товари, що імітували високе мистецтво, але були виконані з дешевих матеріалів.

Дуже вагомим фактором, який вплинув на уявлення художників всіх наступних поколінь про національний костюм, образ українця, козака, і загалом етнічний канон є народження в XIX ст. етнографії. Перший етап розвитку, за Ф. Колессою, розпочався в епоху романтизму з «Енеїди» та «Наталки Полтавки» Котляревського і полягав в простому зборі етнографічного матеріалу. Дослідники цього періоду вдовольнялися загальною характеристикою і коментарями до окремих історичних дум та пісень. Другий етап ознаменувався виходом «Записок о Южной Руси» П.Куліша 1856 року і до заснування «Етнографічного збірника» Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові в 1895 році. На цьому етапі спостерігається значний ріст інтересу науковців до селянства, його соціального становища і побуту, народних вірувань і загалом до сільського фольклору. Такий феномен пояснюється поширенням в європейській і, відповідно, російській філософській думці ідеї народництва, «хлопоманства», а з ним і зародження політичної течії соціалізму, що виступала за повалення монархії, відміни класового поділу суспільства, піднятті соціального статусу нижчих верст населення. Українська інтелігенція вбачала в селянах той недосяжний романтичний ідеал незіпсованої душі народу, який зберіг свою ідентичність, а також ресурс для розбудови майбутньої політичної нації.

Велику роль в зборі етнографічного матеріалу зіграв Південно-західний відділ Російського географічного товариства. Окремі розвідки друкувалися в періодиці, наприклад журналах «Основа», П. Чубинським була видана

грунтовна праця – семитомник «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Русским географическим обществом», праці Археологічного з'їзду, щоденники, листи і спогади учасників експедицій, зокрема Кістяківського і Чикаленка, де вони описують становлення та розвиток досліджень в цій царині. Видатними діячами на цьому поприщі є, крім вищезазначених, М. Драгоманов, В. Антонович, П. Житецький, М. Лисенко, Г. Галаган, Ф. Вовк, Д. Яворницький [12]. І на постаті останнього хотілося б зупинитися окремо.

Д. Яворницький, філолог за освітою, в 1882 році вперше вирушив в етнографічну експедицію Південною Україною, де на Катеринославщині (теперішня Дніпропетровська область), зустрів 116-річного запорожця Івана Розсолodu. Детальна оповідь колишнього козака про січовий побут увійшла без редагування до першої книги Яворницького «Запорожжя в залишках старовини і переказах народу» З розповіді слідує, що запорозькі козаки одягнуті: у шаровари (“широкі та просторі штани, із сукна, із нанки, із кожї, на обоє боки з карманами: і тут карман, і тут карман, і обидва обложені зверху золотими позументами; цвітів усяких, а найбільш синєго”) та каптан (“довжини до колін, червоний, з гудзиками, на шовкових шнурках, з двома зборами назаді та з двома крючками на боках, для пістолів”). Але запорожець додає, що це – одяг... святковий: “Теперь ви бачите, яка була одежа у запорожців, тільки це не повсягдашня, а праздникова; дома вони, у будень та ще й на роботі, не дуже розкішно обряжались”. Бо у будні, в інший час... козаки вдягалися невибагливо. Але вже в трьохтомнику «Історія українських козаків» 1892-1897 р. автор вилучив абзац про «повсягдашню і праздникову» одіж, а тому в читачів, серед яких було чимало художників, склалося враження що повсякденним одягом козаків був стрій яскравий і багатий. Іншим фактором, який вплинув на уявлення митців про вигляд козака, є колекція мецената Яворницького, Василя Тарновського, який колекціонував предмети козацької старовини. Дослідники стверджують, що ця колекція складалася переважно з предметів другої половини XVIIIст, і тому не відображала історично

достовірно побут епохи Гетьманщини. Слід зазначити, що коли ми говоримо про діячів цієї епохи – як дослідників, так і митців, то розуміємо, що це все люди одного кола: вони були знайомі між собою, ділилися своїми знахідками, художники консультувалися в дослідників і т.д. Так утворилося своєрідне художнє романтичне кліше, яке було підхоплене С. Васильківським, М. Самокишем, А. Ждахою, І. Рєпіним і пронесене до наших днів. Подібні прецеденти траплялися в європейському мистецтві, так, наприклад, художнє рішення опери Ріхарда Вагнера «Перстень Нібелунгів» вплинуло на стереотип вікінга в «рогатому» шоломі.

1.2. Українське образотворче мистецтво радянської доби (авангардизм, соцреалізм, народне наївне мистецтво). Мистецтво української діаспори.

Українське мистецтво з кінця XIX ст. почало зазнавати впливу західноєвропейських естетико-філософських і художніх течій. До них перш за все відноситься імпресіонізм і модерн, який в українському мистецтві набував особливих національних рис. Здавалося, провідною ідеєю художників був пошук власної етнічної художньої мови, в суспільстві формувався запит на підготовку до побудови власної держави і ця держава потребувала високої культури, і митці це розуміли.

Видатним художником цього періоду був О. Мурашко. Учень І. Рєпіна, учасник мюнхенського сецесіону, він поєднав в своїй творчості реалізм, модерн і імпресіонізм, додавши до цього міксу національні риси. Надзвичайно потужним і перспективним талановитим художником початку XX ст. був полтавець В. Максимович. Його яскравий стиль на межі символізму і модерну є надзвичайно виразним і впізнаваним, а переосмислення віденського сецесіону, натхненний творчістю мюнхенського художника Ф. фон Штука, через призму античних сюжетів став візитною карткою (мал. 16). На жаль, життєвий і творчий шлях митця був надзвичайно коротким – в 20 років художник закінчив

життя самогубством. Ще одним художником, що переосмислював античну спадщину був І. Мясоедов. Син відомого передвижника Г. Мясоедова, він працював з фотографією і живописом.

До художників-символістів, що зробили свій внесок в українське мистецтво, належать М. Жук, Ю. Михайлів і М.Сапожников.

Знаковою фігурою в становленні національного художнього стилю був Ф. Кричевський. Починаючи як реаліст, після поїздки до Європи художник привносить в свою творчість елементи віденської сецесії та кубізму. Його брат В. Кричевський, - живописець, графік, художник-постановник кінострічок, і графік – великою мірою зробив внесок в формування українського архітектурного модерну і навіть розробив дизайн гербу УНР.

Західноукраїнське мистецтво початку ХХ століття представлене О.Новаківським, який працював на перетині імпресіонізму, постімпресіонізму та експресіонізму, П. Холодним, який використовував елементи народного мистецтва, сецесії та візантійською і галицькою традицією іконопису.

В царині імпресіонізму працювали в пізній період К. Костанді та М. Пимоненко, а також М. Беркос, М. Бурачек, П.Левченко, А. Маневич, в ранній період творчості майбутні авангардисти К. Малевич, Д. Бурлюк, О. Екстер, О. Богомазов і т.д. [11, с.24-34]

Одним з кращих українських графіків був Ю. Нарбут. Знайомство з гравюрами Г. Левицького і А. Козачковського поглибили його увагу до старого українського мистецтва і геральдики, що й визначило основний напрям його подальшої творчості. Нарбут оформив «Малороссийский гербовник», «Гербы гетманов Малороссии», «Старинная архитектура Галиции» Г. Лукомського, «Старинные усадьбы Харьковской губернии», «Українську абетку», «Наше минуле», «Мистецтво», ілюстрував «Енеїду» Котляревського. За часів УНР він виконав цикл державних паперів: банкноти, поштові марки, печатки, грамоти. [8, с. 26-27]

Таким чином можна прослідкувати, що українські митці початку ХХ століття почали переосмислювати в своїй творчості спадщину романтизму і

народництва. Взявши за основу фольклор і народні промисли, вони почали створювати з нього високе мистецтво. Так, ґрунтуючись на традиційному хатньому будівництві, озброївшись естетикою європейського модерну, постав український архітектурний модерн, а ґрунтуючись на народному орнаменті, постала графіка Нарбута і орнаменти Кричевського. Українська культура розвивалася в своєму нормальному, наскільки це було можливо в умовах бездержавності і російського імперського цензурування, руслі, орієнтуючись на загальноєвропейські тенденції. В подальшому цю тенденцію можна прослідкувати і з виникненням нового мистецького напрямку – авангарду.

Наприкінці першого десятиліття ХХ ст. в Європі виникає нова філософсько-мистецька течія, започаткована «Авіньйонськими дівчатами» П.Пікассо. В Російській імперії виникає термін «будетляни». Так себе називають художники й поети, які формують нове товариство митців «Гілея». Туди входять автор терміну В. Хлебніков, брати Бурлюки, О. Кручених, Б. Лівшиць, В. Каменський і В. Маяковський.

Ранній етап розвитку авангардизму ознаменувався відкриттям виставки «Ланка» («Звено») в Києві, яку організували О. Естер та Д.Бурлюк. Крім них там виставляли свої роботи В. Бурлюк, Л. Бурлюк-Кузнєцова, М. Ларіонов та А. Лентулов. На відкритті Д.Бурлюк розповсюджував текст маніфесту «Голос імпресіоніста на захист живопису». На жаль, виставка не здобула ані належного визнання, ані розуміння в київській публіки.

В 1914 році відбулась нова виставка кубофутуристів «Кільце». Її організували О.Екстер та О. Богомазов.

Взагалі слід відмітити велику роль Екстер в становленні авангардизму і, зокрема, футуризму. Вона багато подорожувала Європою і була в курсі всіх новітніх течій. Її студія стала осередком творчості, там могли працювати багато художників і навіть читалися лекції та організовувались виступи відомих людей. Художниця, як і чимало авангардистів, цікавилася народним мистецтвом. Народна творчість, мистецтво аутсайдерів, слугували натхненням і вектором для виходу за рамки класичного живопису. Їх надихали народні

орнаменти, яскраві відкриті кольори в традиційному малярстві, вишивка, писанки – все, що нагадувало про архаїчні мотиви в мистецтві до винаходу реалізму, зокрема ці мотиви ми бачимо в творчості О. Естер і К. Малевича (мал. 10), [11, с. 37-44]. К. Малевич, взявши за основу народні геометричні орнаменти та настінні розписи в селянських хатах, створює новий художній напрям – супрематизм, а також створює ескізи для авангардної вишивки.

Звісно, авангардизм космополітичний по своїй суті, але він стоїть на ґрунті народної архаїки, а тому цікавий для нас як варіант розвитку традиційного в модерну епоху.

Важливою постаттю в українському живописі цієї доби є М. Бойчук. Він відновлює монументальне мистецтво, беручи за основу візантійську і давньоруську спадщину (мал.11). Він збирає навколо себе гурт молодих художників-монументалістів і створює власну мистецьку школу. Бойчукісти займалися живописом, керамікою, ткацтвом, килимарством, друкарством (дереворити, графіка), скульптурою і навіть українським ляльковим театром. В 1930-х М. Бойчук і майже всі його учні, за винятком тих, хто виїхав до Москви, було репресовано за «контрреволюційний традиціоналізм і національні форми». Майже всі твори Бойчука та його учнів були знищені. У виданні «ИзобразительноеискусствоУкраинской ССР (Москва, 1957 р.) про бойчукістів написали наступне: «Бойчукісти намагалися відірвати українське мистецтво від передового російського советського мистецтва, від традицій російської та української реалістичної класики.» [13, с. 3-7]

Також на початку ХХ ст. в Україні існувало ще одне мистецьке національне об'єднання кверофутуристів, яке створив поет М. Семенко. Кверофутуристи відкидали народницьку етнічну культурну спадщину і прагнули побудувати абсолютно нове авангардне національне мистецтво. В передмові-маніфесті «Сам» до збірки «Дерзання» Семенко закликає спалити «Кобзар» чим спричиняє страшне обурення серед громади.

В Одесі також був осередок авангардистів – Товариство незалежних художників. В роботах членів товариства чітко простежується вплив

європейських художників. На жаль, подальші історичні події трагічно обірвуть життя більшості з них [11, с. 45-51]. У Наддніпрянській Україні приходять до влади більшовики і відтепер мистецьке життя буде на довгі десятиліття підпорядковане політиці новоствореної держави Рад.

Але відносна свобода ще зберігатиметься в мистецтві Галичини, яка на той час, після поділу УНР між Польщею та СРСР, перебувала в складі першої. Велику роль тут зіграли художники зі Східної України, що тікали від більшовиків. Скуштувавши хай короткочасної, але незалежності, вони працювали з перспективами на майбутнє та історичною відповідальністю.

В 1922 році у Львові організовується гурток діячів українського мистецтва, згодом – Товариство прихильників українського мистецтва, а на початку 30-х – група учнів О.Новаківського – РУБ. Але найвизначнішою себе виявила Асоціація незалежних українських мистців. Її ідейним провідником став П. Ковжун, що відстоював «модерне» як більш пріоритетне за «національне».

Найвидатнішими художниками Галичини тих років були І.Труш (працював з портретом і пейзажем в імпресіоністському стилі), О.Новаківський (символічний експресіонізм) і П. Холодний (неовізантинізм) [8, 35-37].

Таким чином можемо зробити висновок, що з еволюцією естетично-філософської думки в Європі підхід до інтерпретації української культури і репрезентація національного зазнавали відповідної адекватної трансформації. Художники намагались переосмислювати спадщину минулих поколінь, відмовляючись від зайвої архаїзації і підлаштовуючи мистецтво відповідно до духу часу. Інколи це приймало більш або менш радикальні форми, але тенденція завжди була одна: ґрунтуючись на здобутках минулого культура йде в майбутнє.

Початок радянської доби ознаменував для української культури «червоний ренесанс». Стривожена розмахом національної свідомості 1917-1920-х років, а також кількістю повстань, нова влада відклала батіг на користь пряника і запровадила політику коренізації. Українські ж митці, деякі з яких

захопились більшовицькою ідеологією, повірили в можливість побудови тут комунізму з національним обличчям і натхненно прийняли творити нове мистецтво. В той же час радянська влада активно використовувала митців в якості пропаганди, заохочуючи до створення агітаційних плакатів в новому авангардистському стилі, який виглядав революційно і радикально і виглядав як антонім «буржуазному» модерну, імпресіонізму та академізму.

Завдяки зусиллям мистецтвознавця І. Врони та наркома освіти М.Скрипника центром розвитку передових художніх практик та ареною для запеклих баталій між авангардистами і консерваторами стає Київський художній інститут. Тут відкривають кінофотофакультет та факультет формально-технічних дисциплін. Серед викладачів інституту в 20-ті – ціла зіркова плеяда видатних митців: К. Малевич, В. та Ф. Кричевські, М. Бойчук, В. Меллер, О. Богомазов, В. Меллер, В. Пальмов та інші.

Серед видатних митців цієї епохи можна також виділити В. Єрмілова, художника-конструктивіста, який справив відчутний вплив на розвиток українського графічного дизайну, архітектуру малих форм, колажі і т.д. Найпослідовнішим авангардистським проектом в Україні була діяльність панфутуристів на чолі з Михайлом Семенком. До його когорти входили Г. Шкурупій, Ю.Шпол, М. Бажан, О. Слісаренко та інші. Серед їх творчих експериментів особливої уваги заслуговують графопоетичні твори, кіномистецтво, графіка [11, с. 75-98].

Загалом, український авангард був, за теоретиком цієї течії Ренато Поджолі, не стільки естетичне, скільки ідеологічне явище. Серед характерних рис авангарду він виокремлював нігілізм (заперечення всієї спадщини минулого), активізм (бажання змінити суспільство будь-якими доступними засобами), антагонізм (дух суперництва з іншими течіями), футуризм (зачарованість технічним прогресом) [15, с. 20-26]. Характерною рисою українського авангардизму став ще й індивідуалізм, що, в комплексі, відриває це мистецтво від традиції і фольклоризму, творячи, по-суті, нові сенси і кардинально інші візуальні прийоми. В цьому плані авангардисти пішли ще

далі, ніж модерністи, в своєму оспоренні народницьких ідеалів – для них будь-які авторитети були точкою найбільшого спротиву. На жаль, злет авангардизму було жорстко перервано новим циклом радянських репресії – сталінізму не потрібні були ні європоцентричні ліві панфутуристи, ні українські конструктивісти. В епіцентрі знищення – столичний Харків і лідери літературно-авангардистської спільноти. Репресованих діячів мистецтва радянська влада викреслить звідусіль, а історію 20-х перепише по-своєму. За деякими даними, на Україну припадає більше третини всіх вбитих в СРСР у 30-40-х рр.. художників [15, с. 125].

З початком тридцятих і зростанням культу особи Сталіна, мистецький курс все більше стає тоталітарним. Зазвичай, воно формується в державах, де влада: 1) перетворює мистецтво за засіб збереження влади та пропаганди, 2) встановлює монополію на мистецьке життя в країні і бере його під повний контроль; 3) створює для цього спеціальні контролюючі державні органи влади; 4) призначає єдиний офіційний мистецький напрямок, в якому можна працювати; 5) бореться з іншими напрямками, які не відповідають ідеологічній лінії [16, с. 10]. 23 квітня 1932 року було прийнято постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», в якій проголошувалось об'єднання всіх митців, які підтримують радянську владу і хочуть брати участь в соціалістичному будівництві [17], в єдині спілки, всі інші автоматично опиняються поза законом, їх членів звинувачували в націоналістичних ухилах. 28 жовтня 1938 року було створено Спілку художників УРСР, яка повинна була забезпечити ідеологічно-мистецький супровід партії в дусі соцреалізму – нового радянського мистецтва [18, с. 44].

Зародження цього мистецького стилю радянські теоретики пов'язують зі статтею В. Леніна «Партійна організація і партійна література» 1905 року, рішенням ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» 1932 року та постанови Першого з'їзду радянських письменників 1934 року.

Соціалістичний реалізм виріс з творчості М. Горького, А. Луначарського і О. Богданова, і став типовим ідеологічно упередженим реалізмом, який

характерний для тоталітарних режимів ХХ століття. Його характерними рисами стали підкреслений оптимізм, ідеалізація, героїка, оспівування праці та індустріалізації. Мистецтвознавчі дослідження того періоду часто супроводжувалися ілюстраціями ідеологічно вірних форм та напроти – прикладів ворожих радянському народу проявів мистецтва, яких рекомендувалося уникати.

Що ж до художників, то деякі з них намагаються влитися в політичну кон'юнктуру і, навіть старі художники-модерністи, створюють картини в ідеологічному руслі. Так, Ф. Кричевський пише картини «Переможці Врангеля», «Веселі доярки», М. Самокиш «Перехід Червоної армії через Сиваш», М. Бурачек, в минулому імпресіоніст, пише «Дорогу в колгосп». Дехто з старих майстрів підігрує «з дулею в кишені» за висловом Остапа Вишні – так, І. Їжакевич створює картину «Перебендя» (мал. 12): з одного боку цілковито націоналістична робота, а з іншого – класово правильна. В майбутньому цим шляхом піде чимало митців, шукаючи компроміси між владою і власною совістю. Звісно, були й такі що цілком влилися в ідеологічний механізм і стали його слухняним гвинтиком: наприклад, О. Шовкуненко пише «Будівництво гідроелектростанції» (1931), а К.Трохименко – «Кадри Дніпробуду» (1937) [11, с. 121].

Радянська ідеологія робила наголос не тільки на мистецтві «робочого і селянського класу», а й попутно відсікала українське елітарне мистецтво від власного народу, роблячи його табуйованим.

Тут міститься ще один міф — фольклоризація культури, де народність виступає інструментом відмежування від західних впливів.

Міф про створення культури національної за формою та соціалістичної за змістом містив низку антагоністичних міфологізованих понять, що пронизують усю радянську тоталітарну культуру й надзвичайно чітко простежуються в типових цитатах наукових текстів: “чуже” (західне) і “своє” (народне); “дехто” і “більшість”; традиційне і модернізм; простота, зрозумілість і елітарність,

буржуазність; ідеальне і реальне; здорове, природне і хворобливе, занепадницьке.

Для митця в такій міфологізованій культурі досить складно було зберегти баланс між дозволеним і забороненим, між новаторством і збереженням традицій — надто тонка була межа між традиційністю та “пережитком минулого” [19, с. 189].

Що ж стосується зображення української традиційної культури в образотворчому мистецтві, то в Радянському союзі зі «згортанням» політики коренізації, його канон повернувся до народництва. Художники уникали надто національних тем, боячись бути притягнутими до кримінальної відповідальності за український націоналізм. Наприклад, В.Касіян в 1942 році пише роботу «В бій, слов'яни!»: ключова фігура на зображенні зодягнута в гуцульський кептар і тримає радянський прапор в руках. Пікантності контексту додає той факт, що саме в цей час на західноукраїнських територіях набуває широкого розмаху діяльність УПА. Взагалі в ці роки стає дуже популярним і затребуваним, з боку держави, звісно, жанр пропагандистського плакату, в яких якраз дуже часто використовували спрощені національні атрибути як-от вишиту сорочку, віночок, тощо, з метою підкреслити національну приналежність героя зображення і проілюструвати таким чином, що радянська влада «своя» для українців (мал. 13) [20].

В роки другої світової українські художники зосередилися в основному на воєнних сюжетах, що не мали яскраво вираженого національного забарвлення. Навпаки, це був початок реального зближення різних національностей перед лицем небезпеки в т.зв. «радянський народ», рудименти якого ми спостерігаємо й досі. В ці роки відзначеними були роботи Б. Білопольського «На підступах до Москви», Г. Берковича «Після варварів», Д. Шавикіна «Вони побували» і т.д. [21].

Кардинально інша ситуація була на західноукраїнських землях, де діяло повстанське підпілля. Головний художник УПА – Н. Хасевич, створював плакати, листівки, ілюстрації й карикатури, гроші і ордени. Він, звичайно, не

був скутий жодною цензурою і використовує національну тематику на свій розсуд, як звертаючись до історичної теми (мал. 14), так і до етнографічної, в тому вигляді, в якому вона зображалася художників романтизму і реалізму кінця XIX ст. [22].

В післявоєнні роки і до смерті Сталіна партійна лінія продовжилась в руслі терору митців. Радянські мистецтвознавці гостро критикують українську тематичну картину за буржуазний націоналізм, національну обмеженість, перекручування історії і низькопоклонство перед західним мистецтвом. Було засуджено навіть елегійні краєвиди В. Мироненка, М. Глуценка, С. Шишка, з формулюванням, що це – реакційна романтизація, оспівування патріархальщини, не кажучи вже про «Рідний край» Г. Світлицького, «Пісню запорожців» І. Шульги, «Хмельниччину» М. Дерегуса, - хоча ці розділи з історії України й були допущеними до вивчення в радянській історіографії під соусом класової боротьби [18, с. 45].

До офіційних митців соцреалізму радянської України належали Т. Яблонська, С. Григор'єв і М. Хмелько. Вони також використовують в своїй творчості жанр тематичної картини і навіть не оминають історичності та елементів традиційної культури, з чого ми можемо зробити висновок про те, якою і в якому контексті радянська влада хотіла її бачити. Наприклад, на картині «Збіжжя» Т. Яблонської ми бачимо українок-колгоспниць в вишитих сорочках. Вони дужі, веселі і щасливі годувати хлібом радянську Батьківщину (мал. 15). А на «Навіки з Москвою, навіки з російським народом» (1951 р.) М. Хмелька зображені все ті ж козаки, та ще й на чолі з гетьманом, але контекст картини відсилає глядача до Переяславської ради, на якій, згідно з російською історіографією, відбувається «возз'єднання» українців і росіян, тому звинувачення в реакційній романтизації авторів не загрожувало (мал. 16) [1, с. 4-41].

Окремим явищем в житті післявоєнного українського мистецтва стає творчість західноукраїнських художників. Новоприєднані території ще вчора мали міцні сталі зв'язки з європейським культурним життям, чимало з них

вчилися в західних навчальних закладах і вбирали в себе ті ідеї. Окремо виділяють закарпатську школу живопису, представники якої виглядали абсолютно чужорідним елементом в радянському пантеоні, але, парадоксально (або ні), це робило їх надзвичайно популярними в колег і цілі когорти з художників-паломників їхало надихатись і вдихати залишки свободи на Закарпаття. Ця школа, працюючи з традиційною культурою, не робила з неї вульгарний етнографізм, а майстерно відтворювала всесвіт локальних традицій, який не піддавався ідеологізації. Прикладом може бути П. Бедзир, А. Ерделі, А. Коцка та інші. Яскравими плямами на мистецькій карті західноукраїнських земель були також Львів та Чернівці, які навіть в апогей соцреалізму вмудрялися жити й творити паралельно офіціозу, не здобуваючи державних премій, але й не зазнаючи особливих переслідувань. [11, с. 152-169]

Зі смертю Сталіна і початком «відлиги» мистецьке життя також зазнає метаморфоз. «Аплодисментний стиль» і канонічний соцреалістичний офіціоз відходить на другий план, молоді художники сповнені рішучості взяти курс на лібералізацію держави, вони об'єднуються, займаються пошуком і реабілітацією репресованих творців минулих років, відродженням заборонених раніше традицій, етнографією. Одним з таких об'єднань став київський Клуб творчої молоді «Сучасник», члени якого відомі нам тепер як шістдесятники. Вони намагаються м'яко, «між крапельками» та прикриваючись символічними мантрами комунізму, творити нове мистецтво з українським обличчям. Виражаючи високий інтерес до національної тематики і надихаючись західноукраїнським мистецтвом, шістдесятники породжують особливий фольклорно-декоративний стиль, який можна характеризувати як «неомодернізм», дехто починає повертатися до абстракціонізму і експресіонізму. Але й тут тоталітаризм «вчасно спохопився» і почав «закручувати гайки». Так, в 1964 році в вестибюлі червоного корпусу Київського університету було розбито вітраж роботи О. Заливахи, А. Горської, Л. Семикіної та Г. Зубченко. Комісія вирішила, що образ Т. Шевченка надто войовничий і ворожий (мал. 17). І.-В. Задорожній створює нетипове зображення

українських колгоспників: злидарів, інвалідів, зламаних людей на місці колишніх боїв [1, с.42-44]. Але радянська влада воліла далі бачити атрибути українства лише в амплуа щасливих робітників та селянок, які благоденствують в країні рад і не становлять для неї політичної загрози. Держава сприймала новий національний стиль вороже: такі роботи не брали на виставки, а іноді навіть знищували. Тому поступово мистецтво розділяється на два паралельні всесвіти: офіційне і підпільне. Наприклад, В. Зарецький в 1962 році створює одночасно картину «Дівчата» з рум'яними доярками з вишитими рукавами-ліхтариками і «Нічний арешт», на якій чорний воронок забирає в невідому тривожність людей, серед яких є символічний натяк на образ Богородиці з Ісусом. З середини 60-х починається новий виток арештів і замовних вбивств митців, який заганняє в наступні десятиліття, аж до розпаду Радянського Союзу, тих, то вцілів, у підпілля, нейтралітет у вигляді пейзажів та портретів, спротив і оголошення війни системі, або далекі пленери – на крайню Північ, Середню Азію або в гори Кавказу чи Карпати – подалі від лицемірства великих міст [11, с.179-191].

Чи не єдиним прошарком мистецтва, де можна було творити вільно і без цензури, було декоративне народне мистецтво. Народним його можна назвати умовно, бо воно було очолене людьми з академічною освітою і зазнавало впливів зовні, але його зробили транспарантом і символом нового українського села, в якому, за пропагандистським задумом, стало жити так добре, що селяни мають час та натхнення братися за пензлі. Найяскравішими представниками народного мистецтва були Т.Пата, Г. Собачко, К. Білокур і М. Приймаченко, кожна з яких створювала на основі традиційного українського народного розпису (за винятком Білокур) свій власний мистецький стиль (мал. 18).

Але найбільш вагомою і репрезентативною частиною образотворчого мистецтва досліджуваного періоду були художники-академісти, члени спілок, що працювали в стилі соцреалізму і виконували державні замовлення. 1970-80-ті роки характеризуються великою увагою та зусиллями держави зі створення достатнього масиву ідеологічного мистецтва, саме в ці роки художники

отримували величезну кількість замовлень на створення монументальних, станкових творів, скульптур, меморіальних комплексів та пам'ятників. Прикладами можуть слугувати роботи Одайника В. «За кращу долю» (1970), Манастирського В. «Верховинка» (1960), Коцки А. «Молода» (1967), Голембієвської Т. «Висока нагорода» (1962), Левицького Л.І. «Карпати нині» (1969), Якутовича Г. «Ярославна» (1976), де княжа дочка виглядає як бідна селянка, і т.д. [23]

Дуже цікавим і показовим для нас є дослідження також мистецтва української діаспори, адже чимало наших художників з політичних причин вимушена була податися в еміграцію. Найпершим осередком українського мистецького життя за кордоном стала Прага, де було створено українську Студію пластичного мистецтва, головним керівником якої був відомий мистецтвознавець і професор Дмитро Антонович. Поряд з празькою групою діяла паризька група, до якої належали О. Грищенко, М. Глущенко, М. Кричевський (син В. Кричевського), В. Хмелюк, С. Зарицька, І. Кулець, Г. Мазепа. До варшавської групи належали П. Андрусів, П. Холодний-молодший і П. Мегик. Чимало митців емігрували далі до США. Серед українців в Штатах та Канаді здобули славу графіка Я. Гніздовський і М. Бутович, скульптори Л. Молодожанин і М. Черешньовський, маляр М. Дмитренко та інші. Їх творчість майже не зазнала деструктивного впливу радянської ідеології, а тому дозволяє відстежити на правах своєрідної «контрольної групи» джерело походження класичних способів зображення традиційної культури. Способи її вираження, які ми можемо спостерігати на листівках Я. Гніздовського (мал. 19) та графіці Р. Лісовського, наштотують на думку, що художники еміграції, як і художники українського підпілля 40-х, продовжували традиції українського романтизму і модернізму, а роботи М. Бутовича набагато більш достовірні, аніж аналогічні роботи його радянських колег, через відсутність ідеологічної цензури і браку історичних джерел (мал. 20) [1, с. 45-50].

1.3. Українське образотворче мистецтво доби незалежності (постмодернізм, кіч)

Ще до розпаду СРСР в українське мистецтво почав проникати постмодернізм. Десь він просочувався через мінімальні контакти з заходом, десь винаходився природнім чином як протест до сірої беззмістовної радянської дійсності з її цензурою і консерватизмом. Серед яскравих плям в мистецькому житті українського постмодернізму особливо виділяють харківську школу фотографії та одеський нонконформізм і концептуалізм. З утворенням незалежної України образотворче мистецтво природнім чином розділяється на два паралельні світи: частина художників лишаються в руслі соцреалізму, який, звісно, так вже не називався, але був його прямим спадкоємцем, - це реалістичне академічне мистецтво, яке створювали учасники спілки художників; - інша частина починає займатися сучасним мистецтвом і більш чи менш вдало експериментувати з новими незвичними медіа та пластичними мовами. Цікаво, але митці другої категорії в першу чергу стали апелювати до української барокової культури, що отримало назву «трансавангардного необароко» (мал. 21). Ще з 80-х років виникає рух «Нова хвиля», кістяк якої склався зі студентів Київського художнього інституту, та коло художників «Вольова грань національного пост еkleктизму», які в своїй творчості досліджують національний міф. Перш за все це О. Тістол, М. Скугарева, Я. Бистрова і К. Реунов. «Вольова грань» досліджує кіч, штампи та різного роду перегини на шляху деколонізації. Головним джерелом свого натхнення митці вважають красу національного стереотипу. Їм вдається, нарешті, здається, вперше з часів репресованого авангарду вирватися з зачарованого кола романтизму і сказати про Україну щось поза фольклорним кліше, критично осмислити колоніальний спадок і закласти фундамент новому (мал. 22). Також масово почали виникати творчі сквоти, епіцентром якого була «Паризька комуна», ключовим поняттям для їх творчості була трансгресія – вихід за межі норми, щоб освоїти території неможливого. Також можна відзначити Львівську

художню альтернативу, політичні перформанси, закарпатський поптранс. Художники, що на момент розпаду Радянського союзу були вже такими, що відбулися в професійному плані, експериментували з живописом, основним полем пошуків при цьому став колір [11, 233-382].

Що ж стосується художників незалежності, які працювали в реалістичному стилі, то чимало з них в своїй творчості апелювало до традиційної культури в романтичному її розумінні. Стандартним набором кліше для зображення українськості слугували образи дівчини в українському автентичному або радянському сценічному псевдонародному костюмі, стрічки, орнаменти вишивки, відсилка до часів козаччини, бандура, лелека, кінь, хата-мазанка, елементи трипільської культури, певні рослини, які асоціюються з Україною – соняхи, пшеничні колоски, калина, верба, мальви і таке інше (мал. 23). Також в ці роки спостерігаємо великий сплеск кічевої творчості на народну тематику, особливо сильно вона проявляється в сувенірній продукції, комерційному монументальному живописі на штальтрозпису стін в закладах харчування, муралах, брендуванні товарів, а також живописі (мал. 24).

Якщо ж говорити про розвиток в образотворчому мистецтві незалежної України власне застосування власне національної традиційної культури, то тут слід відзначити так званий «жлоб-арт», який іронізував над побутом українських люмпенів. До «жлобістів» входили художники О. Манн, І. Семесюк, Н. Мурашкіна, С. Коляда та інші. Використовуючи образи кічевості і лубку, вони висміювали певні соціальні явища і стереотипи (мал. 25) Цікаве переосмислення києворуського візантизму, змішаного з соцреалізмом, можна помітити в роботі Р. Мініна «План втечі з Донецької області», 2011 р. (мал. 26).

Загалом в мистецтві останніх років можемо прослідкувати тенденцію, коли народна культура використовується суто як акцент або натяк на контекст. Реалізм, який вітався за радянської доби стає «поганим смаком», а зображення української традиційної культури в дусі романтизму XIX ст.. – кічем, незалежно від мистецької цінності витвору. Виняток становлять проекти художників, які покликані заповнити лакуни, що не могли бути втіленими через

політичні перепони минулих століть. Наприклад, художниця Н. Павлусенко створила серію портретів українських гетьманів в дусі романтичного історичного живопису, яких не можна було зображати раніше поза російським контекстом (або взагалі, як це було з гетьманом І. Мазепою), і це має не лише мистецьке, а й ідеологічне значення для українського народу, якому необхідний візуальний національний пантеон, який не був доформований в XIX столітті (мал. 27).

Висновки до першого розділу

Отже, розглянувши розвиток українського образотворчого мистецтва в загальному та способи роботи з репрезентацією української традиційної культури зокрема, можемо зробити висновок, що внаслідок перебування України в залежному від імперій становищі нормальний природний розвиток мистецтва гальмується і деформується. Подвійна ідентичність художників, проблеми з самоідентифікацією, намаганням зробити кар'єру в імперії, цензурою, а то і відвертими та жорстокими репресіями, які супроводжували державну політику щодо національних меншин в багатонаціональних тоталітарних державних утвореннях, не сприяли нормальному висвітленню в мистецтві традиційної культури. Поява романтизму на теренах України з одного боку підігріла інтерес до пошуку власної ідентичності, а з іншого боку – згенерувала кіч на ґрунті національного мистецтва, який поглибився через криміналізацію розвитку високої української культури та штучне втручання в мистецьку діяльність.

Спроби окремих діячів або груп діячів протистояти тиску державного апарату, а також короткий період здобуття незалежності одразу після подій лютневої революції і повалення монархії в Російській імперії не були довготривалими та закінчувались репресуванням цих діячів або навіть цілих художніх течій. Українська культура штучно консервувалася в фольклоризмі,

що згодом отримав яскраво кічеве забарвлення. В такому вигляді і в таких наративах вона проникла й у мистецтво незалежної України після розпаду СРСР, де її використовують невідрефлексовуючи, і вона залишається кічем, або усвідомлюють і навмисно грають на популярності цих образів митці постмодернізму. На сьогодні можемо констатувати присутність українського національного кічу в професійних, напівпрофесійних та аматорських колах художників незалежної України.

РОЗДІЛ 2. ПРОБЛЕМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ПІДХОДИ ДО РОБОТИ З ІСТОРИЧНИМ КОНТЕКСТОМ

2.1 Факторний вплив (історико-ідеологічний, політичний, економічний, зовнішньо інспірованої загрози державності)

Розвиток українського мистецтва загалом, і способів репрезентації національної традиційної культури зокрема, неможливо розглядати без контексту історичних подій, які вносили свій значний вплив у визначенні русла, в якому цей розвиток протікав, а також багатьох факторів, що це русло формували. Зважаючи на те, що українське мистецтво цього періоду розвивалося в складі великих імперії (Австро-Угорської імперії, Російської імперії та СРСР, особливо деспотичними з яких були останні дві держави), то одним з найперших і найважливіших факторів є історико-ідеологічний.

Перш за все, говорячи про формування національного культурного стереотипу, варто зазначити, що в XVII-XVIII ст. українська культура ще не була штучно позбавлена своєї високої частини, більше того, вона активно експортувала її на решту імперії. Українська барокова культура лягла в основу театрального, музичного, образотворчого мистецтва новоствореної Російської імперії, надзвичайно затребуваними в Москві були українське духовенство, філософи, лінгвісти [24]. Пізніше, зі звертанням автономних прав Гетьманщини і закриття її кордонів для торгівлі з Європою, українські культурні центри також приходять в занепад, а кращі діячі переманюються до Москви. В українську культуру вносяться наративи кічу. Вперше прообраз майбутньої шароварщини можна було спостерігати на балах-маскарадах при дворах імператриць Єлизавети Петрівни та Катерини II. Запрошені дворяни з колишніх козацьких старшин повинні були являтися в гетьманських барокових строях, які були зумисне більш яскраві і строкаті для підкреслення святкової атмосфери заходу. Дослідники стверджують, що від гостей була очікуваною поведінка зумисної простакуватості та послуговування народною мовою для демонстрації

українства як експоната в імператорській «колекції» народів, що перебували в підданстві. [25]

Паралельно з цим, маючи тенденцію до посилення, почались процеси криміналізації української культури. Численні заборони україномовної освіти, нищення стародруків, перевезення до Росії історичних та культурних цінностей, заборона послуговування спочатку староукраїнською книжною, а потім і, за посередництва Емського указу, народною мовою, аж до заборони хрещення дітей українськими іменами, фактично лишив українську культуру без можливості творення, заганняючи її в підпілля. Єдиним дозволеним мистецтвом, наряду з живописом, було театральне мистецтво.

Саме цей єдиний легальний шлях самовираження національного досить швидко почав породжувати кічеві явища впродовж всього XIX століття. Київський краєзнавець А. Макаров описує явище «галушників» і «шароварчиків» - фанатів самодіяльних напівбалаганних труп, які здійснювали овації на їх спектаклях, підносячи їх до рівня національної драматургії і натомість критикуючи творчу діяльність М. Старицького, М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого [26]. Романтизм, що характеризує «найдовше століття», породив надмірне захоплення народництвом та козакофільством, сюжети якого програвалися так часто, що швидко стали банальними і кічевими. З іншого боку, петербурзькі імперські цензори зазвичай і не пропускали нічого більшого, аніж соціально-побутові драми про життя селян, щоб не допустити в самовільній Малоросійській губернії якихось державницьких амбіцій [27]. Найяскравіше кічеві явища були присутні в романтично-побутовому театрі, де вистави були підкреслено театральними, супроводжувались танцями і співами, що оздоблювались українською етнографією. Метою постановки в такому театрі була естетизація, виклик на просту емоцію без претензій на високі сенси. [28] Ще наприкінці XIX – початку XX століття про цю проблему гостро висловлювались І. Франко, Леся Українка та С. Петлюра, застерігаючи діячів культури зациклюватись на сільській та козацькій темах. Тенденція до «малоросійського кічу» була гаряче розкритикована також корифеями

українського театру. М. Садовський писав, що гопак в таких виставах був доведений до акробатичних трюків, і лиш дуже віддалено нагадував народний танець; вбрання на акторах теж було мало подібне на автентичні народні строї – дивні, нехарактерні для українського національного вбрання кольори, велетенські строкаті вінки, буси замість намиста, спідниці до колін, обшивання одягу стеклярусом, автентичний багатоголосний спів був підмінений на суцільні тюки-гуки і крик. Все це, на його думку, було вульгарним і ганебним явищем, але, на жаль, досить популярним навіть серед українців.[29]

Загалом можемо констатувати, що філософсько-ідеологічний напрямок романтизму, як і в решті країн Європи, сильно вплинув на розвиток того, як ми уявляємо собі український стиль. В цілому творчі старання цілого покоління модерністів і авангардистів були спрямовані на те, щоби подолати надмірний фольклоризм в культурі і надати їй сучасного обличчя та повернути в себе міську культуру. [30] Частково це вдалося в короткий проміжок здобуття незалежної Української народної республіки після повалення монархії в Російській імперії. Політичні діячі молодої держави як ніхто розуміли надзвичайну важливість створення сучасної високої культури і репрезентацію її в зносинах з зовнішнім світом та налагодженню завдяки їй дипломатичних та культурних зв'язків. В 1917 році за ініціативи інтелігенції, яку очолили історик М. Грушевський, етнограф і археолог М. Біляшівський, мистецтвознавці Д. Антонович і Г. Павлуцький було створено комітет, який в кінці цього ж року заснував Українську академію мистецтв. В 1919 році українська влада засновує Українську Республіканську капелу, яка їде в гастролі Західною Європою з презентацією національної музичної культури. Зокрема саме тоді всесвітньо відомий зараз «Щедрик» викликав нечуване захоплення.[31]

Після окупації України більшовиками і утворення СРСР праця української творчої еліти на модернізацію культури продовжилась. Багатьом здавалася ймовірною і привабливою ідея створити комуністичну республіку з українським обличчям.

Крім вже описаного в першому розділі образотворчого мистецтва, важливим ідеологічним чинником в історії цього періоду став новий вид мистецтва – кіно. Ця галузь стане однією з провідних в ХХ столітті і визначатиме коло візуальних образів, які сприйматимуться на рівні стереотипів культури для переважної більшості населення, тому її критично важливо дослідити як таку, що вплинула й на образотворче мистецтво безпосередньо. В 1922 році засновується Всеукраїнське фото кіноуправління – ВУФКУ, під контролем Головного управління контролю за репертуаром. Крім практичних матеріальних питань, головним ідеологічним питанням і художньою задачею, яка постала перед молодими кінематографістами, став виклик пошуку власного унікального національного обличчя, характеру, змісту і стилю; коло цих питань окреслило лейтмотив мистецьких дискусій двадцятих. Не останнім аргументом, яке приваблювало творців в цю галузь, була її революційність, новизна і абсолютний модернізм, що резонувало з ревізіоністськими настроями і повністю відповідало духу епохи.

Радянське кіно, як не дивно, найдовше лишалося відносно незалежним мистецтвом, на відміну від інших сфер, і характеризувалося на зорі свого народження яскравими антиколоніальними тенденціями, тим більше, що дореволюційне російське кіно активно спекулювало на «малоросійській темі», зображуючи її в гірших колоніальних традиціях і плодячи масу штампів. Найбільш вдалим прикладами нового українського кіно є фільми «Пілсудський купив Петлюру» (яке хоч і було ідеологічно забарвлене, але зусиллями Ю. Тютюнника Петлюра в ньому поставав не настільки гротескним, яким його хотіли бачити чекісти), «Тарас Шевченко», для зйомок якого було запрошено в якості наукових консультантів М. Грушевського та М. Новицького, скрупульозно відтворено побут і вбрання, з залученням справжніх експонатів з музеїв, під керівництвом В. Кричевського. Чимало уваги було також приділено екранізації української класики з поправкою, безумовно, на ідеологічні «покращення» і численні відступи від правди задля політичних впливів на глядача.[32]

На театральній сцені 1920-х також триває пошук нових форм і стилів. Популярності в драматургії набуває так зване «перелицювання», наприклад постановка від режисера театру «Березіль» Ф. Лопатинського комедії-водевілю М. Кропивницького «Пошились у дурні» 1924 року, яка була обіграна як циркова вистава, з відповідним реквізитом та костюмами, які були чимось середнім між клоунськими і народними. Також режисер театру ім. Т. Шевченка Л. Кліщєєв поставив в 1925 році «Наталку Полтавку», стилізовану чи то під народний наїв, чи то під дитячий малюнок. Таким чином пошук нового відбувався через іронію і заперечення старих канонів [33].

Але з політичним курсом тридцятих весь цей дискурс різко став неактуальним, бо держава зробила ідеологічний розворот на 180 градусів та на повну потужність ввімкнула репресивний апарат. Причини його були, звісно, суто політичні – Радянському Союзу не потрібні були розвинені національні культури, не зважаючи на те, що це якраз прямо декларувалося. Й. Сталін стверджував, що кінцевою метою влади рад після перемоги соціалізму в усьому світі є злиття всіх культур в єдину, а доти завдання стоїть саме в розвитку і розквіту цих культур. Також наголошувалося на небезпеці російського шовінізму, але не як негативного самого по собі явища, а як фактору, який розриває єднання партії з місцевим населенням та створює підґрунтя для вирощення українського націоналізму, який і є найбільш небезпечним для СРСР [34]. Політика українізації була покликана на нівелювання гострого спротиву українського суспільства і пошуки контакту з якомога ширшими верствами населення. Також перед державою стояла задача модернізації суспільства і перетворення його з аграрного на індустріальне, бо це є єдиною запорукою подолання відсталості в економіці. Індустріалізація передбачає велику кількість робочих місць в містах, на які повинні були прийти люди з сіл. Проблема полягала в тому, що селяни не спішили полишати свою землю і звичний уклад життя, тому одним із засобів їх стимулювання було створення в селах гірших умов життя, ніж в місті. Другий нюанс полягав у тому, що індустріалізація вимагає кваліфікованих, тобто освічених працівників, а

здобути якусь мінімальну освіту в короткі строки можливо було лише рідною мовою. Також одним з факторів проведення коренізації (в УРСРС – українізації) була необхідність тримати під контролем український національний рух з тим, щоб не допустити надмірний його розвиток, який спричинить відділення України та здобуття нею незалежності, а також виявлення співчуваючих цьому руху та активних його учасників з метою подальшого знешкодження або репресуванню. При цьому українізація проводилась навмисно грубо і з примусом, з метою проторувати собі шлях для майбутнього звертання такої політики і здобуття прихильників припинення українізації серед ображених таким насиллям. Початком змін в національній політиці УРСР вважають відставку М. Скрипника та прийняття на посаду наркома освіти В. Затонського 23 лютого 1933 року, що співпало з розпалом голодомору, коли було грубо придушено будь-який спротив колективізації в сільській місцевості. Думки дослідників розділилися – одні вважають, що з цього моменту політика українізації припинилася, називаючи як обґрунтування репресії посадовців та інтелігенції, а інші наводять факти продовження освіти і реалізації культури українською мовою, говорячи про деяке корегування національної політики в бік більшої уніфікації культур радянських республік та посилення пропаганди всіма доступними владі засобами [35, с. 261-266].

А от в культурній сфері констатуємо припинення будь-якого мистецького розвитку і лише намагання будь-що вижити та активно зімітувати щастя від проживання в країні Рад. Преса, присвячена образотворчому мистецтву, в 30-х кишить пропагандою як ніколи раніше. Тут, як так і треба, постійно таврують нововиявлених «ворогів народу», констатують «зближення братських культур – української і російської, з чим безуспішно боролися підлі троцькістсько-бухарінські і буржуазно-націоналістичні агенти фашизму», хвалять художників за успіхи в освоєнні соціалістичного реалізму та, несподівано, знаходять ренесанс квітучої України під опікою великого Сталіна.[36]

На тлі масових репресій, Голодомору і партійних чисток влада старанно прагне зобразити добробут і успіх. Проходить низка всесоюзних культурних

заходів, що мають ідеологічно підтримати країну та зімітувати примарний спокій. В 1935 році відкривається Шоста українська художня виставка, на якій превалюють теми оспівування праці, індустріалізації, що якраз тривала, героїзація та ідеалізація подій революції. Серед епітетів, якими мистецтвознавці описували найвидатніші роботи тієї виставки, найбільш вживаними є «оптимістичний», «активний», «мажорний», «з вірою в майбутнє», що вказує на те, яким радянська влада бажала бачити українське мистецтво в той час. Також всіляко підкреслюється, як наступні виставки російських художників, що пройшли в УРСР, повинні позитивно вплинути, надихнути і направити вірним шляхом українських митців, натякаючи на вторинність колонізованої культури поряд з метрополією.

Наступного ж року проходить не менш грандіозна виставка «Квітуха соціалістична Україна», приурочена до двадцятої річниці жовтневої революції. Перший раз вона відкрилася в Києві, а потім експонувалася в Москві і Ленінграді [37]. Роль її була не дуже приваблива – виставка мала на меті приховати під видимістю розквіту народної культури недавню трагедію голодомору. Зібрати експонати народного мистецтва в селах після Торгсинів було вкрай важко, тому вони були виготовлені професійними майстрами в експериментальних майстернях і були далекі від справжнього народного мистецтва та представлені під виглядом витворів «з народу» [19, с. 192]. З цього періоду деякі галузі народного мистецтва беруть під державне курування і створюють на їх основі промисли, які, знову ж таки, часто внаслідок цього втрачають велику кількість своїх автентичних рис, змішуються з іншими культурами, передусім російською, задля створення нового гібриду радянської культури, як це сталося з петриківським розписом, а деякі навіть зникають [38].

Період після другої світової війни характеризується продовженням політики попереднього періоду на уніфікацію і злиття культур Радянського Союзу, але з деякими корегуваннями. По-перше, в знаменитій промові Сталіна з нагоди святкування перемоги, неформально, але офіційно в умовах авторитаризму визначена головуюча роль російського народу серед інших

національностей СРСР. На практиці це означало сигнал до державного апарату та працівників сфери культури ще більше підносити російську національну ідентичність та культуру, робити її присутність в публічному просторі бажаною та схвалюваною, змінювати на неї свою національну ідентичність як менш престижну на більш престижну. По-друге, до УРСР були приєднані нові території Західної України, де на той час дуже значну роль грало українське підпілля, яке було підтримуване власним населенням, а тому радянська влада повинна була насаджувати свої порядки дуже обережно. Західноукраїнське населення вже не так натхненно сприймало повторний прихід радянської влади, пам'ятаючи досвід перших воєнних років, чимало людей подалось в еміграцію через це. Консервативне і глибоко релігійне, воно ще більш віддалилося від нової влади через антирелігійну кампанію, надмірну політизацію культурних заходів та ревізії бібліотечних фондів, нищення пам'яток культури та культових місць. Поступово радянська влада на західноукраїнських землях пом'якшила свою національно-культурну політику з суворої на більш ліберальну [39].

Що ж стосується репрезентації національної української культури в поствоєнний радянський період, то її можна охарактеризувати як провінціалізацію, повернення до фольклоризму та кічевість. Найбільш яскравим цьому підтвердженням може слугувати радянське кіно починаючи з 1950-х років. Приміром, один з перших таких відверто кічевих фільмів є кінострічка «В степах України» 1952 р. (режисер Г. Юра). За сюжетом два голови колгоспів з підкреслено смішними прізвищами Галушка і Часник в штучному українському антуражі та псевдонародному одязі, які говорять суржилом ізмагаються в кого кращий врожай та «політикою не цікавляться» [40]. Таким же кічевим є й фільм-вистава «Фараони» 1964 р. (режисер І. Шмарук), де українці зображаються в такому ж псевдонародному одязі, п'яницями й ледарями, зате на фоні ідилічної української природи [41].

Часто кічевими є також і екранізації української класики. Наприклад, фільм «Вечера на хуторі поблизу Диканьки» 1961 р. (режисер О. Роу). Тут ми бачимо спрощення народних костюмів, коли в персонажа Солохи замість

намиста одягнені різнокольорові буси, або в Оксани – кокошник, тоді як відповідно до тексту повісті М. Гоголя має бути галун – розшита стрічка. Також можна помітити навмисну гіперболізацію за допомогою гриму та накладок стереотипних фізіологічних рис українців – огрядність та великі носи. [42].

Провінціалізація також прослідковується у фільмі «Роки молоді» 1958 р. (режисер О. Мішуріна), за сюжетом якого показується Київ, населений людьми, що в реальному житті одягнені в концертний псевдонародний одяг, які танцюють та співають народні пісні [43], а також фільм «Вечір на Івана Купала» 1968 р. (режисер Ю. Ілленко), та «Веселі Жабокричі» 1971 р. (режисер В. Іванов). Що ж до українського поетичного кіно, справедливо зазначити, що воно являло собою маніфестацію живої української культури, яка, хоч і подекуди мала кічеві зовнішні ознаки, в глибинності своїй давала відповіді на набагато глибші питання національного характеру, власної реальності, спорідненістю з землею і загалом фізичної і психічної «закоріненості». Поетичне кіно входило в конфлікт з асиміляційною політикою Радянського Союзу і тому було знищене [44].

Однією з важливих складових репрезентації української народної культури в цей час стають радянські хорові і танцювальні колективи. Вони працювали на перетині академізму і фольклору, пристосовуючи народну традицію до сценічного виконання, це стосувалося як костюмів артистів, так і манери танців та співів. Їх творчість спиралась на досвід романтично-побутового театру XIX століття.

Масові культурні заходи, театральні постановки, фольклорні ансамблі пісні і танцю в ці роки в Радянському союзі повертаються до фольклоризму XIX ст., в той же час деякі питомі риси цієї ж культури зазнають грубих втручань. Яскравим прикладом цього є перероблення народної бандури після поступового репресування кобзарів на так звану «київську бандуру», яку тільки можна було використовувати в концертній діяльності [33, с. 29]. Цензуруванню також підлягав репертуар, костюми та концертні програми будь-яких культурно-масових заходів. Заборонялося зображати українців занадто

войовничими, або допускати будь-який натяк на націоналізм. Вітринно-декоративна функція цього кічевого фольклоризму за кінцеву мету собі ставила довести радянським громадянам глибоку провінційність, відсталість, архаїчність та безперспективність національних культур (бо все вищеописане характерне й для інших культур національних республік СРСР) окрім російської культури, для якої лише дозволялася і заохочувалася модернізація, показ інтелектуального, високорозвиненого та прогресивного. Програма Сталіна на злиття національних культур втілювалась в життя і після його смерті [45, с. 713-726].

Таким чином в Радянському Союзі кіч став не просто явищем масової культури, він став ідеологічним інструментом, за допомогою якого влада досягала певних політичних цілей. Народні хори демонстрували спрощену і сміховинну естетику, стилізацію і естетизацію «за мотивами», апелюючи до образу стереотипного козака в шароварах чи веселої куми, та обмежуючись легким і ліричним репертуаром [46].

Такими засобами насаджувався набір штампів, з якими українці асоціюються й до сьогодні. Ці образи, перекочувавши з кіно, як найбільш яскравого з візуальних мистецтв, в живопис, декоративне мистецтво, мультиплікацію, сувенірну продукцію та масову культуру, розмножились та створили нав'язливе кліше.

60-80-ті рр. XX століття характеризувалися цікавістю до етнографії та «ренесансом» фольклористики. Саме в цей період відбулася теоретична розробка проблематики, яка пов'язана з етнічною культурою, було створено сітку етнографічних музеїв під відкритим небом, появою молодіжного фольклорного руху, який прагнув відновити давні традиції в міському середовищі, та остаточно інституціолізовано традиційні ремесла в художні промисли і спілки. Але це мало й зворотну сторону медалі – народні традиції переосмислювалися з точки зору пристосування їх до нової соціалістичної обрядовості, а кічевий фольклоризм (так звана «шароварщина») надзвичайно поширився в академічних та аматорських колах виконавців [47].

Наприкінці існування Радянського Союзу, на хвилі перебудови і гласності, виникає також гострий запит на цікавість до власного коріння, пошук ідентичності, романтизація етнічного. Багато тем, які були заборонені раніше, раптом стали дозволеними і на ринку літератури з'явилося багато науково-популярної літератури, яка пропонувала легкий спосіб надолужити втрачені знання про українську національну спадщину – шляхом міфотворчості. Звісно, це подавалось не як міфи, а як тисячолітня сакральна мудрість, трагічно втрачена і щасливо перевинайдена знову. Власне, слід зазначити, що початок цього процесу слід шукати трохи раніше – в 1960-х археолог академік Б. Рибakov створив, більшою мірою, слов'янський язичницький міф. У 1980-х він знайшов свій вираз в двох працях «Язичництво давніх слов'ян» та «Язичництво давньої Русі». Після розпаду СРСР його концепція була розкритикована, бо академік доволіно послуговувався різноманітними джерелами, вибудовуючи їх так, щоб вони вибудовували ідеологічну теорію про «исконно русскую веру», яка ніби-то конфліктувала з «нав'язаним християнством», що було одобрювано в рамках антирелігійної державної політики, а тому автор був дуже шанованим та здобув визнання завдяки своїм творам. Але й за часів незалежності багато українських авторів без спеціальної освіти, не керуючись верифікованими історичними джерелами створюють літературні сюжети, які, на жаль, просочуються в спраглий культурний простір і міцно осідають там освітній, культурній і навіть науковій сферах. Мова йде, наприклад, про такі міфи як «берегиня», яку часто підносять за древньослов'янську богиню домашнього вогнища, родючості, покровительку родини, жінок і материнства. Так, письменники В. Рубан та В. Скуратівський незалежно один від одного пишуть книги про берегиню, С. Плачинда видає художню книгу «Словник давньоукраїнської міфології», який не є науковою роботою, але позиціонується як така. Туди ж відноситься і «Українська міфологія» В. Войтовича, - художника, краєзнавця й письменника. Ці діячі гаряче відстоювали відомий фальсифікат минулих років – «Велесову книгу», тези з якої також розійшлися в публічний простір та породили безліч міфологем в середовищі любителів

фольклору, неоязичників та просто в українській масовій культурі. Крім «берегині» кабінетними міфами, створеними в ХХ столітті, є ляльки-мотанки, «вишиванка» з мартинівського скарбу, ціла низка маніпуляцій навколо теми спадкоємності України від трипільської культури, «таємні коди вишиванки» і т.д.

Згадані вище автори книг про «українську міфологію» при створенні своїх робіт не керувалися археологічними, історичними, етнологічними та іншими науковими джерелами, це цілком художня вигадка, яка, на жаль, наробила багато шкоди в уявленні про українську традицію. Під словесним конструктом «загальновідомі факти» їх маніпуляції переходили в інші книги, публікації, статті, проникали в шкільні підручники під виглядом «традиційності», «архаїчності», «древньої спадковості». Таким чином додалась нова грань до «лубочного» образу української культури з його ідилічністю в уявленні про минуле й побут, романтизація історії та соціальних відносин, що є характерною рисою кічу [48].

Іншою обставиною, яку досить часто згадують в контексті пошуку причин виникнення шароварщини, є діяльність видатного українського режисера Б. Шарварка, який був головним режисером фестивалів і культурних програм Укрконцерту з 70-х років ХХ століття. Дехто навіть пов'язує етимологію слова «шароварщина» з прізвищем цього діяча. Серед його заслуг – проведення майже тисячі концертів, включаючи й знакові, такі як святкування п'ятсотліття козацтва на острові Хортиця, задля якого, власне, й було збудовано відому реконструкцію січі, шевченківські святкування в Черкасах, дні української культури на Слов'янському базарі в Вітебську. Політолог М. Томенко говорить, що саме Б. Шарварко сформував кічевий образ української культури як в самій Україні, так і за її межами, тримаючи монополію на режисування всіх масових заходів та нав'язуючи своє бачення якими вони мають бути. Наприклад, музичний супровід концертної програми негласно поділявся на блоки: фольклор – українською мовою, класика – італійською чи іншою європейською, а сучасна музика – російською.

Іншим радянським спадком після здобуття незалежності стали народні академічні хорові і танцювальні колективи. Як вже писалося вище, вони були ідеологічним інструментом радянської політики, спрямованої на уніфікацію культур нацменшин Радянського Союзу шляхом штучного спрощення та архаїзації народних культур. З розпадом СРСР ці колективи залишилися, більше того, їх зовнішній вигляд, репертуар, аранжування і подача залишилися незмінними. Проблемою є те, що вони репрезентують свою творчість як традиційну народну пісенну культуру, нею не будучи. Наприклад, в прес-релізі VIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького вказано, що вони працюють «з метою популяризації та збереження народної традиційної пісенної творчості, показу широких художніх багатств хорової народної поліфонії та виконавчих стилів, а також унікальних зразків гуртового співу».

Аранжування, зовнішній вигляд, антураж та стиль цих колективів в 90-х просочилася в українську естраду. Чимало виконавців наслідувало таку псевдопатріотичну тематику і спосіб подачі, зокрема це М. Поплавський, Н. Матвієнко, Р. Кириченко, А. Гнатюк, О. Пекун, театр пісні і танцю «Джерела» та інші [29]. Важливо зазначити, що схожа естетика поширена також за межами України в общинах діаспори [49].

Великою часткою впливу на поширеність українського псевдофольклорного кічу є соціально-економічний фактор. Маючи потребу в підкріпленні національної приналежності зовнішніми атрибутами, люди зверталися до тієї естетики, яка була їм найбільш знайома, не заглиблюючись в історичні, етнологічні чи антропологічні дослідження. Для цього найбільш вживаними атрибутами ставали сценічні народні костюми, вироби народних промислів або їх аматорська імітація, історично-соціальна естетика прошарків населення, з яким радянська історіографія найчастіше пов'язувала Україну – низове козацтво і селянство XIX століття. Наприклад, причиною популярності деяких традиційних ремесел, таких як лялькарство, писанкарство, вишивка, гончарство, соломоплетіння та інші, є можливість застосовувати їх як декор, їх

відомість в масовій культурі та можливість монетизації – роздрібного продажу, проведення майстер-класів, тощо. Популярною також стає сфера етно-туризму: музеї під відкритим небом, етно- і агросадиби та ін. Прикладами таких культурно-комерційних підприємств є сімейна агросадиба «Білочі», соціальний проект «Дідова хатчина», комерційний зелений туризм «Соколинний хутір», агросадиба «Козацька родина», тощо. В репрезентації себе як етно-культурного об'єкту вони також апелюють до все ж тієї козацько-селянської естетики XVIII-XIX ст. в її радянській інтерпретації [50].

Що ж до візуальної репрезентації національної культури аудіовізуальними засобами в кіно та телепрограмах, то тут існують різні приклади, більш близькі до історичної правди (як «Гетьманські клейноди» 1993 р.), менш близькі (як «Вогнем і мечем» 1999 р.) або кічеві (як мюзикли «Сорочинський ярмарок», «Скажене весілля», серіал «Одного разу під Полтавою» та ін.) До кічевої телепродукції також відносяться деякі розважальні номери студії «95 квартал», «Дизель-шоу», тощо; деякі музичні кліпи. Як правило, рекламні ролики, які апелюють до традиційної культури чи етнічної приналежності, також частіше за все використовують кічеві образи через їх яскравість і зрозумілість для глядача.

Також серйозною проблемою, яка негативно впливає на культурну сферу та створює передумови для ще більшого поширення кічу, є недофінансування та невдале державне управління. Ю. Федів, виконавча директорка Українського культурного фонду, стверджує, що в Україні відсутнє системне бачення розвитку культурної сфери, недеформований механізм держави в сфері управління культурою, а також вона фінансується за надлишковим принципом [51]. Хронічна економія коштів безпосередніх виконавців культурних заходів призводить до здешевлення матеріалів, яке саме по собі вже є однією з ключових ознак кічу (детальніше про це йтиметься в п. 2.2.)

Важливим фактором, який ще належить детально дослідити, є фактор зовнішньої інспірованої загрози державності. Закономірно, що держава-агресор РФ в процесі підготовки до війни чинила сильне лоббі в тому числі й в

культурній сфері, за допомогою агентів впливу та фінансування формувала запит на потрібну їй ідеологічну продукцію, а потім просувала її на ринку, фінансувала кіновиробництво, книгодрукування, культурні заходи в Україні, де використовувала елементи пропаганди, які формували сприятливу для неї громадську думку [52].

2.2 Характерні ознаки кічу

Зазвичай український кіч – «шароварщину», - визначають як поверхнєве уявлення про традиційну культуру, або несмак. Але це надто неточні категорії, які створюють купу запитань при спробі дефініції речі чи явища як кічевого. Для точнішого уявлення про способи розмежування окремих культурних аспектів як проблемних варто дати більш точне визначення і ряд характерних ознак, які будуть в цьому допомагати.

Перш за все існує дискусія в контексті того, чи є шароварщина підміною справжньої української культури. Деякі онлайн-ресурси, такі як ABBY Lingvo або електронна енциклопедія «Драматика», вказують, що це так. За визначеннями цих джерел, «шароварщина» є поверхове, агресивне, показне українство, ура-патріотизм; псевдонаціональний псевдопатріотизм, який підміняє своїми зовнішніми атрибутами суть української національної ідеї. Журналіст Р. Кабачий вважає «шароварщину» перемогою форми над змістом. Термін «симулякр», за визначенням його автора Ж. Бодріяра, не є тотожним репрезентації. Вона виходить з принципу еквівалентності знака і реального, тоді як симуляція - з утопії принципу еквівалентності. Тобто «шароварщина» прагне бути українською культурою (репрезентувати), а не заперечувати свою тотожність з нею (симулювати) [33].

Українська дослідниця кічу Т. Гундорова стверджує, що кіч це поняття нового часу і західної культури, адже до того мистецтво не зводилось до суто естетичної функції, в нього були ще політичні, релігійні чи етичні функції. К.

Грінберг описує кіч як продукт індустріалізації, коли в міста хлинув потік сільського населення, яке прагнуло підвищити свій соціальний статус за рахунок предметів побуту, що віддалено нагадують предмети розкошу, але ними не є. Г. Брох апелює у пошуку коріння кічу до епохи романтизму, який його спровокував. В будь-якому разі кіч є явищем суспільства споживання та важливою частиною постмодернізму [53].

Термін «кіч» виник в середині XIX століття, коли активно розвивались міста та відбувалась модернізація, виникала популярна культура. Вже в на початку XX століття він поширився настільки, що став масовим явищем. В 1939 році відомий критик мистецтва Климент Грінберг написав есей «Кіч та авангард», в якому визначив авангард та експериментальне мистецтво як єдиний порятунок від кічу. Герман Брох стверджував, що кіч плутає поняття краси та етичності, а також, що це окреме від мистецтва явище, річ у собі. Матей Келінеску писав, що кіч це антимодерн, тобто явище, яке намагається втекти від модерності в уявний вигаданий світ. Також він визначав кіч як продукт комунізму, капіталізму і споживацького способу мислення, а також визнавав, що він надзвичайно впливає на сучасне життя. А чеський філософ Томас Кулка написав працю «Кіч і мистецтво», де розглядає його не з точки зору історії мистецтва, а з точки зору філософії, та з допомогою математичних формул пробує аналізувати кіч. Кулка визначає три базові характеристики, які допомагають визначити чи є певна річ кічем:

1. Сприйняття кічу викликає прості базові емоції: радість, сум тощо.
2. Впізнаваність. Кіч оперує простими банальними загальнозрозумілими метафорами, відомими образами, використовує реалістичні засоби зображення дійсності та класичні медіа.
3. Вторинність. Кічевий витвір не створює нічого нового, а лише повторює те, що існувало раніше і є естетично нейтральним.

Кіч дуже характерний для тоталітаризму через любов до «транспарантних знаків». В ньому важливіший образ, аніж техніка, та загалом йому властива

певна показна емоційність, нещирість, фальш. Кіч не терпить іронії і критики [54].

Що ж стосується національного кічу, то в модерну епоху він характеризується складанням образу «уявлюваної спільноти» через серіалізацію національних рис характеру які легко відтворити, а згодом стають в суспільній свідомості «справжніми». Така імітація етнонаціонального допомагає входити етнічним культурам в поліетнічний глобалізований світ та полегшує їх сприйняття. Кіч стає найпростішою формою розрізнення «свій» - «чужий», являючись пристосованою до реалій XXI століття кічевою образністю.

Поряд з цим дослідники виділяють так званий «колоніальний кіч». Климент Гінберт в 30-ті рр.. XX ст. помітив, що в колонізованих етнічних країнах місцеві національні культури стираються на користь урбанізації та глобалізації. Дослідник пише, що кіч стає першою в історії універсальною культурою. Разом з цим метрополія «перевинаходить» місцеву культуру для того, щоб «успадкувати» підкорену територію. Подібним чином переписується також історія цих земель, створюється подоба національного одягу та культурний образ. Ці максимально прості і легкі до запам'ятовування картини стають репрезентативними і для колонізованого і для колонізатора. Тиражуючи цю перевинайдену культуру, метрополія насаджує в свідомість колонізованого ці штампи, витісняючи власні знання про себе, при цьому парадоксальним чином цей новий образ себе в колоніальній оптиці стає для колонізованого транспарантом і символом потужного антиколоніального руху. Часто після деколонізації захоплених земель ці образи залишаються актуальними і «нерозчаклованими» та займають місце в масовій культурі як саморепрезентація. Схожа ситуація сталася і в Україні.

Можна сміливо говорити про те, що колоніальний кіч є формою поневолення, є засобом створення вторинної масової міфології, як правило спрямованої на поєднання колонії та метрополії за допомогою клішованих і

прикрашених «знаків» - гібридних образів природи, одягу, традицій, квазісакральних предметів історії.

Отже:

1. Колоніальний кіч пов'язує колонізатора і колонізованого зв'язками влади.
2. Колоніальний кіч характеризується екзотичністю та надмірністю, перетворюючи колонію на екзотичний фантастичний простір і за допомогою повторюваності фіксується в уяві колонізованого.
3. Масова культура і кіч взаємодоповнюють одне одного.
4. Колоніальний кіч як правило створюється метрополією, але репрезентується і підтримується в подальшому колонією, яка сприйняла його як самоідентифікуючий образ.
5. Визначальну роль в утворенні колоніального кічу є романтичний образ [55].

Для того, щоб краще зрозуміти, що таке колоніальний кіч, потрібно звернутися до того, що, власне, є сам колоніалізм, та як він дивиться на свою колонію. Дослідник Е. Саїд в своїй книзі «Орієнталізм» виділив ключові риси, якими західні країни наділяли країни умовного Сходу, розглядаючи їх як власну колонію. Виходячи з того, що схожі наративи можна поширити як аналогію на всі колоніальні відносини, ці правила будуть діяти і по відношенню до України. Отже, найголовнішим уявленням колонізатора є наявність у нього суб'єктності та відсутність її в колонізованого. З точки зору колонізатора завойований народ не втратив суб'єктність внаслідок поневолення, а початково її не мав взагалі, і лише прихід якогось колонізатора здатний нарешті забезпечити на цій території «нормальне» життя та бути виразником політичного життя, який може приймати рішення за колонізованого. Таким чином колонізатор вважає, що рятує «диких тубільців» від них самих. Відсутність суб'єктності також виражається в тому, що колонізатор наділяє в репрезентації поневолених народів їх наступними рисами, як би парадоксально вони поряд не виглядали:

1. Дитинність (інфантильність) та дика жорстокість.
2. Стабільність, незмінність і довговічність.
3. Примітивність.
4. Колонізована країна лиш уявляється ареною для діяльності «дорослих народів» - колонізаторів, а місцеве населення всього лиш тут проживають, не беручи участь в подіях, хіба як виконавець волі «старшого» [56].

Проаналізувавши за вищеописаною схемою україно-російські культурні відносини можемо констатувати, що вони і є шаблоном, на якому сформовано український колоніальний кіч. Риса інфантильності, якою колонізатор наділяє поневолений народ, проявляється в стереотипі, що українці щирі, простодушні, аполітичні добряки, інтереси яких не виходять за межі власного хутора та господарства, яким не вистачає манер і «лоску», вміння поводитись в пристойному товаристві, на цьому ж ґрунті розквітає стереотип щодо провінційності та «недостатньо високої» культури. Таким же чином канонічний українець зображається в імперській (дореволюційній чи постреволюційній) масовій культурі – кіно, літературі, тощо: як добродушний простак, недоцивілізований і інфантильний, якому неодмінно потрібен заступник, опікун в обличчі «старшого брата» росіянина. Дикість же великою мірою проявляється в пропаганді про страшних мазепинців/петлюрівців/бандерівців/азовців, - потрібне підкреслити залежно від епохи, - які несуть загрозу як для метрополії, так і для того стереотипного простакуватого аполітичного населення, яке є дружнім антагоністам місцевому хтонічному злу, і їх неодмінно слід упокорити та цивілізувати.

Примітивність української культури в очах колонізатора також була всіляко підкреслена і в масовій культурі і навіть в системі освіти, коли в передмовах до шкільних підручників з російської літератури йшлося про світове значення, а в підручниках з української – про благотворний вплив на неї російської літератури, навіть якщо його не було. В поезії Й. Бродського «На незалежність Украины» 1991 р. автор з точки зору колонізатора характеризує

українців як «породження ґрунту, землі з подзолом», тобто найбільш примітивного природнього явища, місцевої архаїки, при цьому наголошуючи, що жовто-блакитний прапор, який тепер майорить над Україною, сюди «привезли з Канади» - підкреслення відсутності суб'єктності, ніби як українці не здатні навіть прапор собі створити, і його обов'язково має дати якийсь «повносправний» народ, який є таким же колонізатором. При цьому поет стверджує, що на цьому прапорі «немає хреста», але українцям він «не треба», тобто вони примітивний народ, якому не потрібна духовність. Описуючи Полтавську битву автор вірша подає події як взаємодію двох суб'єктів – росіян і шведів, а Україну лиш як арену і «приправу» - «горсть предсмертної радості с привкусом Украины», тобто знову ж таки бачимо відсутність суб'єктності колонізованого в очах колонізатора. Аналогічним чином під час широкомасштабної війни зараз російська пропаганда стверджує, що вона воює з блоком НАТО, а не Україною, а всі революції, які були за часів незалежної України, були сплановані і профінансовані ворожим Заходом, бо український народ в очах колишньої імперії не наділений суб'єктністю, а тому не може бути ані стороною конфлікту, ані виразником власної політичної волі.

Поряд з тим російський колоніалізм має ще певні особливості. На цьому наголошує інша дослідниця – Е. Томпсон в своїй праці «Трубадури імперії». Якщо західноєвропейські країни, що колонізували країни Африки, Азії та Північну і Південну Америки, апелювали до того, що несуть туди просвітництво, знання, логіку і цивілізацію, то Росія не могла цим похвалитися, бо часто колонізовані нею країни були культурно більш розвиненими, аніж вона. Натомість Росія позиціонує себе як «невинна імперія» - тобто імперією себе не вважає, при цьому будь-яка експансія її на сусідні території і приєднання нових земель до Росії позиціонується як «добровільне» та «мирне». Російська імперія, яку б назву і форму правління вона не мала, приміряє до себе особливу духовну місію порятунку світу і цим прикриває свою зовнішню експансію. Інструментами, за допомогою яких Росія освоює завойований простір, є уникання згадок про місцеве населення в літературі,

якщо описані події відбуваються в колонії. Зазвичай головними героями в таких художніх творах є самі росіяни, а місцеві виступають як екзотичний фон, або другорядні допоміжні персонажі, які поступаються колонізаторам в моральних та/або розумових здібностях, а тому не можуть бути рівними їм. Також в своїх творах росіяни ігнорують присутність іншого, хто не претендує на панівну роль – ми не бачимо в їхніх художніх творах присутність поляків, українців чи латвійців в Сибіру, тощо, вона позиціонується як виключно і одвічно російська земля [57].

Іншим класичним інструментом поневолення є зміна географічних назв з тим, щоб стерти національну ідентичність з цієї території та представлення простору як виключно російського. Яскравий приклад цього бачимо в Криму, коли після депортації кримських татар до Середньої Азії в 1944 році було повністю змінено всю топоніміку так, як ніби їх ніколи там і не було.

Американська літературознавиця індійського походження Г. Чакраворті Співак стверджує, що підпорядковані, тобто колонізовані, не мають мови, якою можуть промовляти. Ця теза має два значення: по-перше це фактична мова, тобто часто колонізатор не дає своїй колонії розвивати літературну мову і створювати науку нею, створюючи ситуацію, коли завойований народ змушений послуговуватись в освіті, науці і літературі мовою завойовника. А по-друге це спосіб говорити про те чи інше явище, тобто цензурування і обмеження, про які ми говорили в попередніх розділах. Сукупність цих явищ призводить до того, що колонізовані переймають погляд на себе колонізаторів і вже самі не уявляють, якщо перенести ситуацію на нас, як можна ставити українською мовою щось окрім соціально-побутової драми про життя селян, або візуально зображати українську культуру без вишиванки і соняхів. Це явище описав соціолог Ф. Ортез, винайшовши термін «транскультуралізм» – процес підкорення місцевої культури культурою колонізаторів. Він відбувається в три кроки:

1. Часткова декультурація, коли певна частина початкової культури певної місцевості втрачається, знищується або замовчується через заборону про неї говорити.
2. Інкорпорація елементів зовнішньої культури в місцеву культуру, коли місцеве населення починає сприймати її як власну.
3. Неокультурація – сплав культури колонії і культури метрополії в якийсь новий симбіоз.

Виходячи з цієї схеми ми можемо констатувати, що українці пройшли всі три кроки. Але за визначенням самого теоретика транскультуралізму настання останньої фази може означати як остаточне примирення колонізованого зі своєю участю, так і початок протесту. Американський соціолог І. Гофман в своїй праці «Стигма» досліджував прийняття нав'язаного стереотипу щодо певної ознаки дискримінованою групою населення через так звану «вторинну вигоду». Якщо стигматизовані бачать, що опір неможливий, вони намагаються витиснути якусь вигоду з ситуації що склалася і починають відповідати очікуванням щодо них. Якщо переносити цей феномен на українські реалії, то так запорожці прикидались простакуватими хлопами на прийомі в імператриці в повісті Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки», про що йшлося в першому розділі. Цим люди закріплюють своє поневолене становище і перестають його сприймати як повністю негативне [58].

Слід зауважити, що сучасна культура незалежної України продовжує продукувати кіч, перебуваючи в парадигмі колоніальних уявлень про себе, свою історію і культуру. На заміну сценічному козакові в атласних шароварах приходить напівоголений козак з шкіряними браслетами, який таємно поклоняється умовному Перуну, що є не меншим кічем і злочином проти історії аніж всім відома шароварщина. Новітня шароварщина працює через заперечення імперським наративам і ідеалізує кінець XIX століття як золоту добу, яку зафіксувала щойно народжена етнографія, та виводить її в ранг канону, коли все було «правильно». Також дуже привабливими для кічування є теми середньовічної Русі, Великої Скіфії і Трипілля. Вони неодмінно

наділяються всіма чеснотами і рисами, яких не вистачає сучасним українцям, та неодмінно претендують на роль еталону, який потрібно повернути. Задля цього винаходяться нові-стародавні свята на кшталт «Велесової ночі».

Характерні ознаки кічу в українській культурі:

1. Апелювання до «золотої доби», намагання законсервуватися в певному історичному періоді.
2. Відсутність в репрезентації глибоких історичних, мистецьких і етнологічних досліджень.
3. Поверховість, спрощення та уніфікація в репрезентації української культури.
4. Використання дешевих матеріалів для репрезентації, тиражування, несмак у виконанні (недотримання правил колористики, композиції, тощо).
5. Порушення базових традицій в репрезентації певного історичного періоду, наприклад вінки на дорослих жінках або сорочки-вишиванки на козаках.
6. Наділення візуального образу колоніальними сенсами, в яких український народ зображається нецивілізованим, інфантильним і глибоко провінційним.

2.3 Рекомендації/принципи/прийоми роботи з історичним контекстом в образотворчому мистецтві

Ця робота почалась зі спостереження, що в переважній більшості випадків, якщо перед художником стоїть задача зображення української національної культури, він обирає певний набір схожих штампів, які мають небагато спільного з історичною достовірністю. Найчастіше це козаччина в сценічній інтерпретації, селянство, романтизована провінційність, аграрна тематика, вишивка XIX – початку XX століття, останніми десятиліттями – тема цивілізації Трипілля та романтизоване язичництво. Моєю метою було прослідкувати, як цей візуальний стереотип формувався протягом століть розвитку українського образотворчого мистецтва, які зовнішні і внутрішні фактори сприяли його утворенню, та чому він саме такий, а не інакший. Виходячи з дослідження історії утворення цього кічевого уявлення про українську культуру, та з'ясувавши основні риси кічу взагалі та характерні ознаки колоніального мислення зокрема, можна виробити певні рекомендації, які допоможуть художникам відійти від цього банального канону та по-новому розкрити тему української ідентичності, уникаючи кічу в своїх творах.

Отже, перш за все, якщо ми говоримо про репрезентацію української національної культури, то повинні на початку роботи визначитися, про який саме час йтиме мова. Це може бути теперішній час - сучасність, - може бути минуле, позачасся і майбутнє. Залежно від цього, якщо ми говоримо про теперішнє, позачасся і майбутнє, художник повинен виходити за рамки стереотипу, що якась «справжня українськість» можлива лише в естетиці минулого, і, якщо сучасні українці не одягають плахти і шаровари, то вони є меншими українцями, ніж їх предки. Для того, щоб бути українцем в XXI столітті не обов'язково виглядати як селянин кінця XIX століття; як зараз ми користуємося іншими засобами обробітку землі, а не плугом і волами, їздимо на сучасних автомобілях, а не на конях, так само і одяг змінюється залежно від епохи. Те, що саме цей костюм був на українцях на момент зародження

етнографії, не робить його якимось канонічним і не консервує нас в цьому часі, це просто історичне співпадіння. Якби етнографія виникла в XIII столітті, це могли б бути колти, опанчі і обладунки, а якби зараз – джинси і худі. Загальновідомо, що український костюм XIX століття є дуже схожим на інші європейські костюми сусідніх регіонів і є лише варіантом загальноєвропейської моди тієї епохи. Зацикленість на етнографізмі XIX століття це лише наслідок: а) переривання традиції в СРСР, коли вона не змогла природнім чином еволюціонувати і модернізуватися, через що ми змушені повертатися до досвіду наших прабабусь, б) репресування представників українського модерну і авангарду, які не встигли переосмислити спадщину романтизму, а тому вона перекочувала за посередництва повернення моди на романтизм 70-80-х рр.. XX століття в сучасну українську культуру, в) радянської історіографії, яка зображала національні республіки спадкоємцями виключно своїх низових культур в рамках ідеології класової боротьби, а високі культури оголошувала поза законом і, відповідно, дослідженням та переосмисленням.

Якщо ж ми говоримо про зображення в образотворчому мистецтві історичного контексту, то перш за все художник має ознайомитися з матеріальною частиною доступних нам історичних знань про потрібну йому епоху. Неточності і еклектика допустимі в фантазійному жанрі, у всіх інших випадках художник має провести певне дослідження, звернутись до історичних джерел, ілюстрацій, реконструкцій. В будь-якому випадку варто пам'ятати про присутність в нашій масовій культурі псевдонародного кічу та уникати використання в живописі радянських сценічних костюмів замість історичних. Те ж саме стосується і обмеження образів національної культури суто аграрними мотивами. Не дивлячись на те, що сільська культура в південних європейських народів, до яких відноситься й Україна, довгий час була потужною через загальнолюдські природні причини гарної врожайності в цих кліматичних умовах, тобто вигідності займатися сільським господарством, а також переважання сільського населення над міським в доіндустріальну епоху, не варто зациклюватись лише на цьому соціальному прошарку і відкидати як

джерело натхнення українську міську культуру чи високу культуру. Звісно, щоб знайти її візуальні приклади, варто докласти трохи зусиль, бо вона не так популяризована як сільська, але нагородою будуть небанальні художні образи.

Також, виходячи з того, що «шароварщина» це не лише візуальний образ, а й специфічний колоніальний спосіб мислення, та беручи до уваги вищеописані психологічні характеристики, якими українці наділялися в стереотипному уявленні про себе з боку імперії, художникам варто уникати зацикленості на поширених сюжетах, які ці стереотипи ілюструють, як-то сільське застілля в антуражі ХІХ ст, козак з дівчиною, хата-мазанка і т.д. Через своє надзвичайне тиражування вони давно стали банальними, а потім – кічевими. Варто звернути увагу на теми та сюжети, які обділені увагою художників, як-то середньовічна історія Русі, період Речі Посполитої та Великого князівства Литовського, історія степових народів України та Криму, тощо. До прикладу, український живопис знає безліч прикладів козацької тематики і практично лічені одиниці – пізнього середньовіччя.

Якщо говорити конкретно про колоніальний кіч, то, звісно, не можна не зауважити на одній з основних його характеристик – низькій художній цінності. Кіч частіше за все є виконанням з дешевих і неякісних матеріалів, з порушенням правил композиції та колористики, тобто є відвертим несмаком. Коли ми згадуємо приклади шароварщини як колоніального кічу в образотворчому мистецтві, то найчастішими ознаками його є невиправдана яскравість кольорів та негармонійне їх між собою поєднання, підкреслена ідилічність пейзажу, яка нагадує театральні куліси епохи рококо, нестриманість в зображенні костюму, тощо. Варто уникати всіх цих помилок, щоб не зробити витвір кічевим.

Окремою темою є етнологічні знання художника. На жаль, дуже часто аматори самодіяльних гуртків, які апелюють до того, щоб називатися народними, а також художники, банально не знають хоча б основних традиційних норм або історичного контексту українського суспільства епох, які вони зображують. Найпоширеніші приклади – козак у вишиванці, або козак з

поясом, зав'язаним по-селянськи, доросла та/або заміжня жінка в вінку, чоботи в спекотну пору року, заміжні жінки з непокритою головою, невідповідність костюму до зображуваного регіону або історичного періоду, поєднання в одному костюмі різних регіональних елементів одягу або різних етнічних груп, зображення дівчини в дорогому намисті і хустці, але з босими ногами, тощо.

Рекомендовані принципи роботи з історичним контекстом:

1. Принцип історичної та етнологічної достовірності.
2. Принцип уникання вторинності та колоніальних стереотипів в тематиці та образах.
3. Принцип різноманітності в обранні історичних епох, регіонів та соціальних прошарків, які будуть фігурувати в образотворчому мистецтві.

Прийоми роботи з історичним контекстом в образотворчому мистецтві залежать від поставленої художньої задачі та обраного жанру. Серед рекомендованих прийомів можна виділити наступні:

1. Прийом реконструювання

Підходить для реалістичного живопису та історичного жанру. Для якнайточнішої передачі історично достовірного антуражу в роботі, художнику рекомендується залучати до процесу реконструкторів історичних костюмів, консультуватися в фахових істориків, використовувати імітацію або, за можливості, автентичні історичні артефакти, запрошувати натурників потрібних типажів, які можуть позувати для живопису.

2. Прийом пошуку референсів

Підходить для декоративного живопису, або іншого нереалістичного живопису, колажу, тощо. Рекомендується знайти якомога більше зображень, які відповідають естетиці і тематиці майбутнього твору та на їх основі створити власний оригінальний твір. При цьому варто пам'ятати, що згідно норм

авторського права плагіатом вважається зображення, що більш ніж на 30 % повторює чужий твір.

3. Прийом еклектичності

Підходить виключно для робіт в жанрі фентезі, де не потрібна історична достовірність. Прийом дозволяє довільно поєднувати в одному творі елементи різних культур, етносів, історичних періодів, тощо. При цьому варто уникати вторинності, щоб не зійти в кіч.

Це лише декілька рекомендацій, список яких не є вичерпним і обмежується лише дотриманням базових правил, які зазначені на початку цього розділу.

Висновки до другого розділу

Отже, причинами викривлення репрезентації традиційної української культури в бік кічу були історико-ідеологічні, політичні, економічні та зовнішньополітичні фактори, які становлять загрозу українській державності. На відміну від поширеного стереотипу, що так звана «шароварщина» виникла в Радянському Союзі бачимо, що її підвалини були закладені ще в XIX столітті і були результатом дій як імперського уряду, так і, безпосередньо, діячів української культури. Основними причинами її виникнення є бездержавність українського народу та його колоніальна залежність, при яких створення високої української культури криміналізувалося як політично небезпечне, а її низові форми у спрощеному вигляді підмінювали відсутню високу культуру задля задоволення потреб населення на отримання свого культурного продукту. Також репресування діячів українських модернізму та авангардизму створило штучну прогалину в мистецтвознавстві, через що наступні покоління митців мали опиратися не на попередній досвід, а повертатися до останнього відомого їм періоду – романтизму, таким чином навіть на початок XXI століття можемо

констатувати певну штучну консервацію української культури в естетиці і стереотипах ХІХ століття.

Українські митці, не маючи доступу до достовірних історичних досліджень через те, що історична наука була політично заангажована, почали сприймати таку репрезентацію як правдиву, та використовувати в своїй творчості ці образи. Також вони були широко тиражовані за допомогою кіномистецтва, концертної діяльності, театрального мистецтва, тощо, які використовувались радянською державою як засоби пропаганди та просування необхідних тез. З початком політики гласності та перебудови, а згодом розпаду Радянського союзу, до створення кічевих міфів долучилися українські письменники, які претендували на науковість своїх творів, які ніким не перевірялися та потрапили в масову культуру. Не останню роль в тиражуванні національного кічу зіграв економічний фактор недофінансування культурної сфери та комерційного експлуатування кічевих стереотипів. Також необхідно відзначити не останню роль в збереженні та заважанні в переосмисленні проблеми фактор зовнішньої інспірованої загрози державності.

Отже, кіч є самотійним явищем в масовій культурі, яке виникає в ХІХ столітті як відповідь на запит в доступній «елітарності». Кіч характеризується імітацією високої культури або втраченої історії за допомогою дешевих засобів, спрощення, уніфікації та маніпуляцій з історією. Кіч апелює до міфічної золотої доби та спекулює на простих емоціях. Також колоніальний кіч є одним із засобів упокорення завойованої території як спосіб її репрезентації на внутрішній і зовнішній ринок, який з часом сприймається самим колонізованим як власний [59]. Ознаками кічу є намагання законсервуватися в певному історичному періоді, відсутність в репрезентації глибоких історичних, мистецьких і етнологічних досліджень, поверховість, спрощення та уніфікація в репрезентації української культури, використання дешевих матеріалів для репрезентації, тиражування, несмак у виконанні (недотримання правил колористики, композиції, тощо), порушення базових традицій в репрезентації певного історичного періоду, наприклад вінки на дорослих жінках або сорочки-

вишиванки на козаках, наділення візуального образу колоніальними сенсами, в яких український народ зображається нецивілізованим, інфантильним і глибоко провінційним.

Українська шароварщина є не просто кічем, вона є колоніальним кічем, який відтворює уявлення колонізатора про свою колонію та показує йому яким його бажає бачити метрополія.

При роботі з історичним контекстом художнику рекомендується звернутися до історичних та етнологічних джерел, для того, щоб уникнути помилок в зображеннях, та дотримуватись нижчезазначених принципів та прийомів в роботі.

Рекомендовані принципи роботи з історичним контекстом: принцип історичної та етнологічної достовірності, принцип уникання вторинності та колоніальних стереотипів в тематиці та образах, принцип різноманітності в обранні історичних епох, регіонів та соціальних прошарків, які будуть фігурувати в образотворчому мистецтві.

Рекомендованими прийомами в роботі з історичним контекстом є прийом реконструювання, прийом пошуку референсів та прийом еkleктичності. Дотримуючись вищезазначених рекомендацій художники зможуть уникнути загрози використати кічеві стереотипи в своїй творчості.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Отже, в магістерській роботі розглянуто розвиток українського образотворчого мистецтва в загальному та способи роботи з репрезентацією української традиційної культури зокрема, виходячи з чого можемо зробити висновок, що внаслідок перебування України в залежному від імперій становищі нормальний природній розвиток мистецтва гальмується і деформується. Подвійна ідентичність художників, проблеми з самоідентифікацією, намаганням зробити кар'єру в імперії, цензурою, а то і відвертими та жорстокими репресіями, які супроводжували державну політику щодо національних меншин в багатонаціональних тоталітарних державних утвореннях, не сприяли нормальному висвітленню в мистецтві традиційної культури. Поява романтизму на теренах України з одного боку підігріла інтерес до пошуку власної ідентичності, а з іншого боку – згенерувала кіч на ґрунті національного мистецтва, який поглибився через криміналізацію розвитку високої української культури та штучне втручання в мистецьку діяльність.

Спроби окремих діячів або груп діячів протистояти тиску державного апарату, а також короткий період здобуття незалежності одразу після подій лютневої революції і повалення монархії в Російській імперії не були довготривалими та закінчувались репресуванням цих діячів або навіть цілих художніх течій. Українська культура штучно консервувалася в фольклоризмі, що згодом отримав яскраво кічеве забарвлення. В такому вигляді і в таких наративах вона проникла й у мистецтво незалежної України після розпаду СРСР, де її використовують невідрефлексовуючи, і вона залишається кічем, або усвідомлюють і навмисно грають на популярності цих образів митці постмодернізму. На сьогодні можемо констатувати присутність українського національного кічу в професійних, напівпрофесійних та аматорських колах художників незалежної України.

Причинами викривлення репрезентації традиційної української культури в бік кічу були історико-ідеологічні, політичні, економічні та зовнішньополітичні фактори, які становлять загрозу українській державності.

На відміну від поширеного стереотипу, що так звана «шароварщина» виникла в Радянському Союзі бачимо, що її підвалини були закладені ще в XIX столітті і були результатом дій як імперського уряду, так і, безпосередньо, діячів української культури. Основними причинами її виникнення є бездержавність українського народу та його колоніальна залежність, при яких створення високої української культури криміналізувалося як політично небезпечне, а її низові форми у спрощеному вигляді підмінювали відсутню високу культуру задля задоволення потреб населення на отримання свого культурного продукту. Також репресування діячів українських модернізму та авангардизму створило штучну прогалину в мистецтвознавстві, через що наступні покоління митців мали опиратися не на попередній досвід, а повертатися до останнього відомого їм періоду – романтизму, таким чином навіть на початок XXI століття можемо констатувати певну штучну консервацію української культури в естетиці і стереотипах XIX століття.

Українські митці, не маючи доступу до достовірних історичних досліджень через те, що історична наука була політично заангажована, почали сприймати таку репрезентацію як правдиву, та використовувати в своїй творчості ці образи. Також вони були широко тиражовані за допомогою кіномистецтва, концертної діяльності, театрального мистецтва, тощо, які використовувались радянською державою як засоби пропаганди та просування необхідних тез. З початком політики гласності та перебудови, а згодом розпаду Радянського союзу, до створення кічевих міфів долучилися українські письменники, які претендували на науковість своїх творів, які ніким не перевірялися та потрапили в масову культуру. Не останню роль в тиражуванні національного кічу зіграв економічний фактор недофінансування культурної сфери та комерційного експлуатування кічевих стереотипів. Також необхідно відзначити не останню роль в збереженні та заважанні в переосмисленні проблеми фактор зовнішньої інспірованої загрози державності.

Кіч є самостійним явищем в масовій культурі, яке виникає в XIX столітті як відповідь на запит в доступній «елітарності». Кіч характеризується імітацією

високої культури або втраченої історії за допомогою дешевих засобів, спрощення, уніфікації та маніпуляцій з історією. Кіч апелює до міфічної золотої доби та спекулює на простих емоціях. Також колоніальний кіч є одним із засобів упокорення завойованої території як спосіб її репрезентації на внутрішній і зовнішній ринок, який з часом сприймається самим колонізованим як власний [59]. Ознаками кічу є намагання законсервуватися в певному історичному періоді, відсутність в репрезентації глибоких історичних, мистецьких і етнологічних досліджень, поверховість, спрощення та уніфікація в репрезентації української культури, використання дешевих матеріалів для репрезентації, тиражування, несмак у виконанні (недотримання правил колористики, композиції, тощо), порушення базових традицій в репрезентації певного історичного періоду, наприклад вінки на дорослих жінках або сорочки-вишиванки на козаках, наділення візуального образу колоніальними сенсами, в яких український народ зображається нецивілізованим, інфантильним і глибоко провінційним. Українська шароварщина є не просто кічем, вона є колоніальним кічем, який відтворює уявлення колонізатора про свою колонію та показує йому яким його бажає бачити метрополія.

При роботі з історичним контекстом художнику рекомендується звернутися до історичних та етнологічних джерел, для того, щоб уникнути помилок в зображеннях, та дотримуватись нижчезазначених принципів та прийомів в роботі.

Рекомендовані принципи роботи з історичним контекстом: принцип історичної та етнологічної достовірності, принцип уникання вторинності та колоніальних стереотипів в тематиці та образах, принцип різноманітності в обранні історичних епох, регіонів та соціальних прошарків, які будуть фігурувати в образотворчому мистецтві.

Рекомендованими прийомами в роботі з історичним контекстом є прийом реконструювання, прийом пошуку референсів та прийом еkleктичності.

Дотримуючись вищезазначених рекомендацій художники зможуть уникнути загрози використати кічеві стереотипи в своїй творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ханко В. Лекції з історії мистецтва. Зшиток 3: Історія українського мистецтва від палеоліту до XVIII ст. – 4-е вид.
2. Енциклопедія сучасної України – Лубок.https://esu.com.ua/search_articles.php?id=58935
3. Б.Б. Піскун «Феномен українського бароко» <https://conf.ztu.edu.ua/wp-content/uploads/2017/06/257.pdf>
4. Книга пожиткам бывшего черниговскаго полковника Павла Полуботка и детей его, Андрея и Якова Полуботков, составленная по указу 1724 года майором Раевским и лейб-гвардии сержантом Львовым. – ЧОИДР, 1862 г. №3, смесь. – 4.
5. Востоков А. «Приданое П.И. Шереметевой.» /А. Востоков // Киевская старина. – 1888. – Т. 22. – Август. – (Документы и известия).
6. «Образотворче мистецтво слов'янських народів доби романтизму: до питання жанрових і тематичних аналогій» Мар'яна Левицька // Проблеми слов'янознавства. 2008 р, вип.
7. Українське мистецтво в історичному вимірі. Соловійова Ю.О., Мкртічян О.А.. Навчально-методичний посібник, Харківський національно-педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди, Харків, 2017 рік.
<https://dspace.hnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1674/1/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%AE.%20%D0%9E.%20%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B5%20%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE%20%D0%B2%20%D1%96%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D1%83%20%D0%B2%D0%B8%D0%BC%D1%96%D1%80%D1%96%20.pdf>

- 8 Ханко В. Лекції з історії мистецтва. Зшиток 4: Історія українського мистецтва XIX – XX ст. – К.: Видавець О.Ханко, 7515 (2007). – 2-е вид. – 52, [IV] с.: іл..
- 9 Прилуцька Н.А. Історія української культури. <https://dl.khadi.kharkov.ua/mod/page/view.php?id=25937>
- 10 «Сергій Васильківський – поет українського малярства». В. Мараєв // Український інтерес, 19.10.2021 р.
- 11 Аліса Ложкіна «Перманентна революція. Мистецтво України XX- поч. XXI ст.», 2019 рік.
- 12 Чибирак С.В. Автореферат дисертації «Розвиток етнографічної науки в Наддніпрянській Україні у 60-80 х рр.. XIX століття» <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/13134/1/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%A7%D0%B8%D0%B1%D0%B8%D1%80%D0%B0%D0%BA%20%D0%A1%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B0%20%D0%92%D1%96%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0.pdf>
- 13 Стебельський Б. Українське авангардне мистецтво: Монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчукістів» // Образотворче мистецтво. – 2003. №4.
- 14 Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. – Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
- 15 Роготченко О. «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» / Інститут проблем сучасного мистецтва АМ України. – К.: Фенікс, 2007.
- 16 Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М., Галарт, 1994 г.
- 17 Постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 р.
- 18 Авер'янова Н. Українське образотворче мистецтво в добу тоталітаризму// Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Українознавство, 16/12.

- 19 Новицька О. Українське радянське мистецтвознавство як частина тоталітарної культури // Вісник Львівської національної академії мистецтв, вип. 22, с. 183-196.
- 20 В. Косів «Пролетарський за змістом, національний за формою»: український радянський плакат 1945-1989 років // Україна модерна, 20 жовтня 2019 р.
<https://uamoderna.com/md/kosiv-posters>
- 21 Художники України – народу. 1917-1967 р. Живопис, графіка, скульптура. <https://wysotsky.com/0009/433.htm>
- 22 О. Пеленська, Н. Петрук «Ніл Хасевич – головний художник УПА. Його малюнки потрапили в ООН» // Радіо Свобода, 23 травня 2021 року.
- 23 Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР: Альбом / Авт.-упоряд. В.Ф. Яценко, І.О. Горбачова, Л.С. Ковальська. – К.: Мистецтво, 1985. – 167с., іл.. – Текст укр., рос. та англ. мовами.
- 24 Огієнко І. «Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу». Репринтне відтворення видання 1918 року. Київ, «Абрис», 1991 р. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001310
- 25 «Колоніальність як перевдягання: «Малоросійський маскарад» Івана Котляревського». Т. Гундорова // HarvardUkrainianStudies, 2011 -2014. Volume 32-33, Parttwo. - p.395 - 414.
- 26 Макаров А. Малая энциклопедия киевской старины./ А. Макаров. – К.: Издательство «Довира», 2005.
- 27 Ставицький О.Ф. Українська драматургія початку ХХ століття / О.Ф. Ставицький. – К.: - Наукова думка, 1964.
- 28 Мамонтов Я. «Український театр в ХІХ столітті». http://my-edu.ru/edu_ukr_met/1_007.html

- 29 «Шароварщина. Хто винуватий і що робити» // Репортер. 25 серпня 2017 року <https://report.if.ua/lyudy/sharovarshchyna-hto-vynuvatyj-i-shcho-robyty/>
- 30 Агеєва В. «За лаштунками імперії»
- 31 «Симон Петлюра інтернаціоналізує українське питання піснею»: невідома історія триумфу «Щедрика» в Європі // Історична правда, 28 січня 2020 року. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/01/28/156943/>
- 32 Я. Примаченко «Українське кіно 20-х у пошуках власних тем і смислів» // Україна модерна, 15 березня 2017 року. <https://uamoderna.com/md/prymachenko-ukrainian-cinema>
- 33 Єрмоласва В. С., Нікішенко Ю.І. Явище «шароварщини»: Пошук дефініції. <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/12328>
- 34 И. Сталин «Марксизм и национальный вопрос», 1913 г. <https://litresp.ru/kniga/ru/%D0%A1/stalin-iosif-vissarionovich/marksizm-i-nacionalnij-vopros>
- 35 Г. Єфіменко «Національно-культурна політика як один із засобів модернізації радянського суспільства в 1920-1930 рр.» <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjqufOat5f8AhXFsKQKHYYwpAk8QFnoECBAQAQ&url=http%3A%2F%2Fdspace.nbu.gov.ua%2Fbitstream%2Fhandle%2F123456789%2F50675%2F11-Iefimenko.pdf%3Fsequence%3D1&usg=AOvVaw3Qh7qSzoOT03bmD2Gwvun1>
- 36 Образотворчестество: каталог пропаганди і новацій. Д. Ключко <https://chytomo.com/ekzempliary-xx/obrazotvorche-mystetstvo-kataloh-propahandy-i-novatsij/>
- 37 Художники України – народу. 1917-1967 рр. Автори тексту та упорядники: доктор мистецтвознавства Я.П. Затенацький (живопис), Д. Г. Янко (скульптура), А. О. В'юник (графіка). <https://wysotsky.com/0009/433.htm>

- 38 «Петриківська весна. Розповідь про таємниці петриківського розпису, який відзначений ЮНЕСКО» // Радіо Свобода
<https://petrykivka.dp.ua/petrykivska-vesna/>
- 39 Старка В.В. «Національна за формою, соціалістична за змістом»: культурна політика радянської влади в західноукраїнському селі у 1944-1953 рр. // Література та культура Полісся № 94. Серія «Історичні науки» №11, с. 221-234.
- 40 Фільм-вистава «У степах України», 1952 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=XzkAzsuUqV0>
- 41 Фільм-вистава «Фараони», 1964 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=sV4hJ3389-c&t=3s>
- 42 Фільм «Вечера на хуторі біля Диканьки», 1961 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=YrsqKUD3Be8&t=71s>
- 43 Фільм «Роки молодії» 1958 р.
<https://www.youtube.com/watch?v=01Uvbj6UFa8>
- 44 Пашенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337
- 45 Різник О. Фольклор / О. Різник // Нариси української популярної культури / [ред. О. Гриценка]. – К: - УЦКД, 1998.
- 46 О. Найдюк Український радянський кіч імені Верьовки // Часопис «Критика», Рік XVII, число 9-10 (191-192)
- 47 Долгочуб В.А. Практики реконструкції та способи репрезентації традиційної культури в Україні на початку XXI ст. - Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 «Історія та археологія». – Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, 2020.
http://onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/science/razovi_spec_vcheni_rady/df41051005/diss_Dolgochub_VA.pdf

- 48 Ю. Буйських «Берегиня»: спроба реконструкції одного кабінетного міфа»
// Україна модерна, 24 травня 2018 року.
<https://uamoderna.com/md/buyskykh-berehynia-myth>
- 49 Долгочуб В. «Реконструкція і репрезентація української традиційної культури в діаспорах Румунії та Киргизстану»
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiUtpi6-KH8AhUn_7sIHd2aBzgQFnoECAgQAQ&url=http%3A%2F%2Fnbuu.gov.ua%2Fj-pdf%2Fmdue_2017_16_9.pdf&usg=AOvVaw1QlMD5Qny-5ciuT2_e_003
- 50 Долгочуб В. Дисертація «Практики реконструкції та способи репрезентації традиційної культури в Україні на початку XXI століття»
http://onu.edu.ua/pub/bank/userfiles/files/science/razovi_spec_vcheni_rady/df41051005/diss_Dolgochub_VA.pdf
- 51 Культурна сфера в Україні на грані виживання: що робити? // Рубрика, від 9 червня 2020 року <https://rubryka.com/article/culture-ukraine-problem-solution/>
- 52 Ютуб-канал «Ragulivna» «Рагулі | Зоряні війни: сестринство з Білоруссю і Росією, якого Україна ніколи не хотіла»
<https://www.youtube.com/watch?v=ki12iCxtz34>
- 53 Гундорова Т. Кіч і література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – 284 с.
- 54 Б. Шумилович Де що про кіч // Збруч, 30 квітня 2018 р,
<https://zbruc.eu/node/79257>
- 55 Гундорова Т. Микола Гоголь і колоніальний кіч
<http://dspace.nbuu.gov.ua/handle/123456789/27863>
- 56 Саїд Едвард В. Орієнталізм / Пер. з англ.. В. Шовкун. – К. Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001 р.
- 57 Томпсон Ева М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. / Пер. з англ.. М. Корчинської. – К.: Видавництво Соломії Павличко

«Основи»,

2006

р.

https://chtyvo.org.ua/authors/Thompson_Ewa/Trubadury_imperii/

58 Правила гри, 2 сезон | №9 «Красавіца» не терпітиме – як нам опиратися рудиментам колоніалізму. Лекція соціолога Д. Судина // Ютуб-канал The Ukrainians <https://www.youtube.com/watch?v=yyI72Xw-SW4>

59 А. Гребенюк «Український кіч: неминучий чи необхідний?»
https://www.academia.edu/74060925/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D1%96%D1%87_%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D1%83%D1%87%D0%B8%D0%B9_%D1%87%D0%B8_%D0%BD%D0%B5%D0%BE%D0%B1%D1%85%D1%96%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%B9

ДОДАТКИ



Рис. 1. Надгробок князя Константина Острозького, реконструкція, Успенський собор Києво-Печерської Лаври



Рис. 2, Гравюра «Смерть на блідому коні» 1626 р., автор невідомий



Рис. 3 Гравюра «Песня малороссійская», народний лубок, рік невідомий



Рис. 4. Гравюра «Маллороссійская пляска», народний лубок, рік невідомий



Рис. 5 Ікона «Покрова козацька», рік та автор невідомі



Рис. 6, портрет М. Милорадовича, XVIIIст, автор невідомий



Рис. 7 Хойзер Генріх Готлер «Портрет Н. Розумовської», 1746 р



Рис. 8, Уляна Апостол, дружина Данила Апостола, позувала для ікони з Сорочинського іконостасу, с. Великі Сорочинці Полтавської області



Рис. 10. Анна Станіславська, дочка київського воєводи, рік та автор невідомі



Рис.11, фрагмент з ікони з зображенням благодійників, рік невідомий, народна ікона

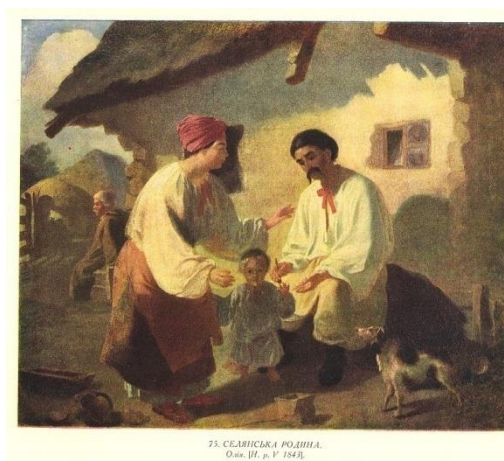


Рис. 12. Т.Г. Шевченко «Селянська родина», 1843 р.



Рис. 13. Л. Жемчужников «Кобзар на шляху», 1854 р.

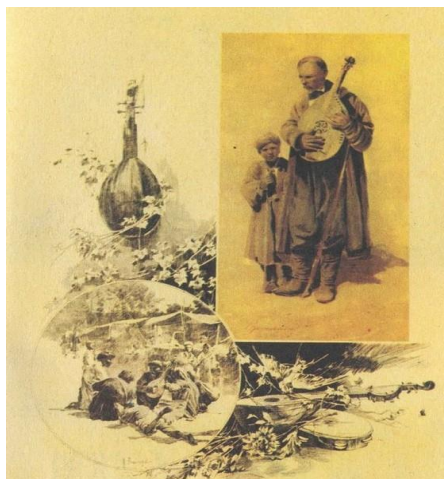


Рис. 14. С. І. Васильківський, Н. С. Самокиш, Ілюстрація до Альбому “З Української старовини”, 1900 р.



Рис. 15. М. Самокиш «Похід запорожців на Крим», 1934 р.

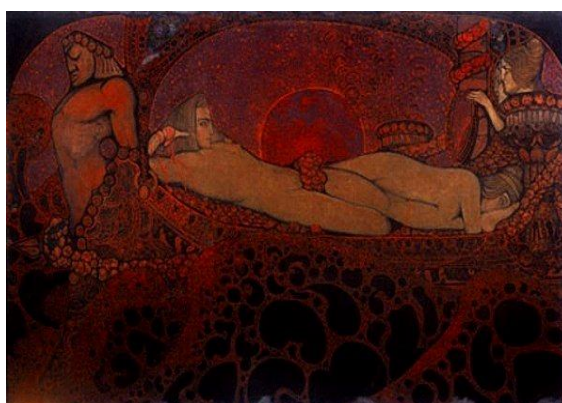


Рис. 9. В. Максимович «Аргонавти», 1914 р.



Рис. 10. К. Малевич «Супрематизм. Червоний хрест на чорному колі», 1915 р.



Рис. 11. М. Бойчук «Молочниця», 1915 р.



Рис. 12. І. Їжакевич «Перебендя», 1938 р.



Валентин Задорожний. Плакат. Київ, 1946 р.
(НБУ ім.В.Вернадського)

Рис. 13. В. Задорожний. Плакат. 1946 р.



Рис. 14. Н. Хасевич «22 січня – день української державності». Графіка



Рис. 15. Т. Яблонська «Збіжжя», 1949 рік



Рис. 16. М. Хмелько «Навіки з Москвою, навіки з російським народом», 1951 р.

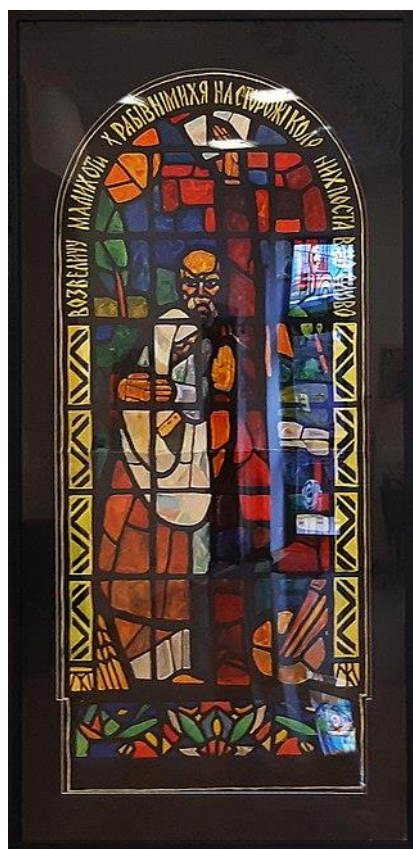


Рис. 17. Ескіз вітражу «Шевченко. Мати», 1964 р.



Рис. 18 М. Приймаченко «Отак Іван пана покатав, аж у коляску впав», 1983 р.

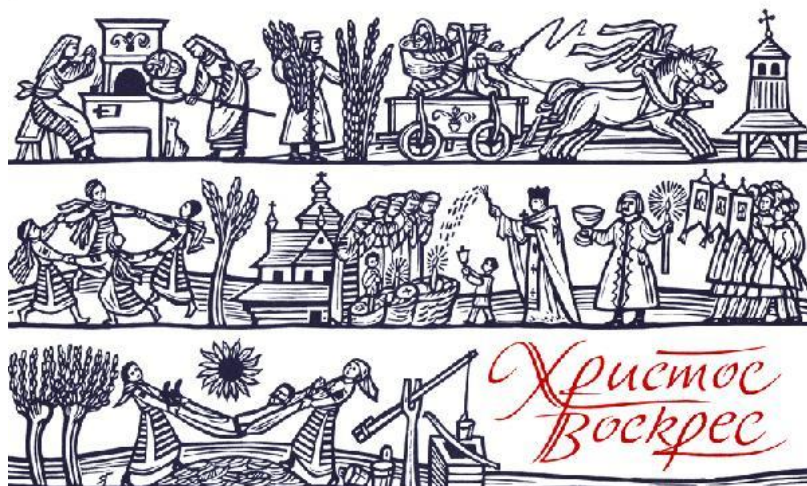


Рис. 19. Яків Гніздовський, вітальна листівка, рік невідомий



Рис. 20. М. Бутович, ілюстрація до книги, 1937 р.



Рис. 21. А. Савадов, Г. Сенченко «Чорні мавпи», полотно, олія, 1991 р.



Рис. 22 О. Тістол, М. Маценко «Полтавська битва. Нацпром», 1995 р.



Рис. 23. О. Шупляк «Берегиня з піднятими крилами», полотно, олія, 2016 р.



Рис. 24. М. Онацько «Ой, на Івана на Купала», 2005 р.



Рис. 25. І. Семесюк «Гопак», 2012 р.

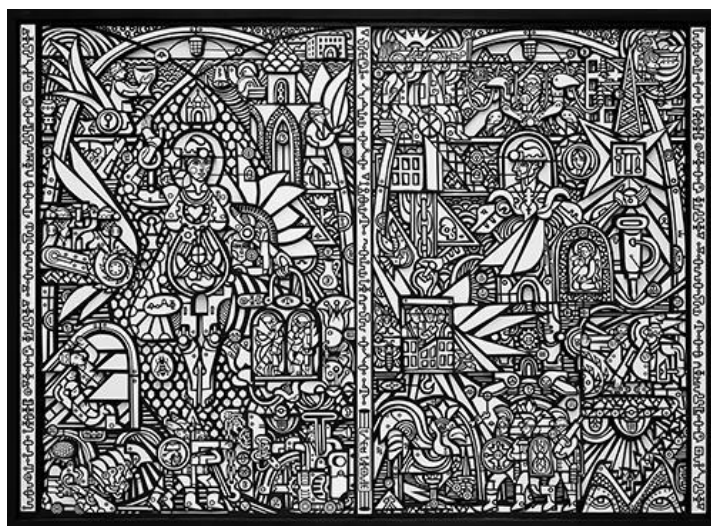


Рис. 26. Р. Мінін «План втечі з Донецької області», 2011 р.



Рис. 27 Н. Павлусенко «Полковник Іван Богун», 2021 рік

агістрант _____ Є. В. ГАВРИШЕНКО

Рецензент _____ О. М. КУРЧАКОВА

(директор Художнього музею ім. М. Ярошенка, заслужений працівник культури)

Науковий керівник – _____ кан. архітектури, доцент А.С. АРОЯН

Магістерська робота рекомендована до захисту на засіданні кафедри образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації протокол № _____ від _____

Зав. кафедри – _____ доц. Н.М. ДІГТЯР