



Ростислава ГРИМАЛЮК

ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ПЛАТФОРМИ СЕЦЕСІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ ст.

Формування естетичної платформи сецесії як світосприйняття, як шляху до синтетичного вирішення загальнокультурних проблем часу опанувало уми теоретиків стилю наприкінці ХІХ століття. Це питання постало безумовною прерогативою і висвітлювало перелом у самих принципах формотворення, перелом, що супроводжувався художньою переорієнтацією, яка знаходила відображення у характері використання мистецької спадщини, у самому методі оновлення традицій. Тому відповідно з логікою історичного процесу модерн як початковий етап мистецтва новітнього часу, оминувши свого попередника, звертається до середньовіччя — вітчизняного й зарубіжного, а також до традицій національного народного мистецтва.

Модерн прагнув до синтетичності мистецтв, до очищення й оновлення декоративних мотивів, до органічності художніх форм, що було в загальній більшості співзвучним до тенденцій, які намітилися в українському мистецтві наприкінці ХІХ ст. Саме в модерні вперше з часів середньовіччя ми стикаємося зі синкретичністю як головною структурною формотворчою ознакою — синкретичністю конструктивного і художнього начал.

Ключові слова: сецесія, архітектура, естетична платформа, український стиль.

© Р. ГРИМАЛЮК, 2014

Те, що наприкінці ХІХ ст. формування естетичної платформи сецесії як світосприйняття, як шляху до синтетичного вирішення загальнокультурних проблем часу опанувало уми теоретиків стилю переломного періоду, є абсолютно закономірним явищем. Це питання постало прерогативою не лише літераторів, а й значною мірою архітекторів.

Періодично питання стилю й пошуки художньої цілісності усвідомлюються як першорядні з огляду на важливість теоретичних і творчих проблем. Здебільшого це відбувається в переломні моменти розвитку мистецтва, в період зародження одного стилю і самовичерпання іншого. Особливо гостро ця проблема постає тоді, коли йдеться не лише про зміну стилів, які відносяться до однієї культурно-історичної епохи, а стилів чи художніх явищ, які знаходяться по різні боки межі, тобто належать до різних культурно-історичних типів, як, наприклад, еkleктика і модерн.

Еkleктика завершувала собою епоху мистецтва нового часу, почату в країнах Західної Європи, і в Україні в тому числі, архітектурою Ренесансу, модерн розпочинав історію мистецтва новітнього часу, втілюючи ранній, початковий етап його розвитку. Це був переломний момент у мистецькій культурі кінця ХІХ століття. Перелом у принципах формотворення супроводжувався художньою переорієнтацією, яка знаходила відображення у характері використання мистецької спадщини, у самому методі оновлення традицій. Розвиток мистецтва нового часу, зокрема еkleктики, ішов шляхом активного неприйняття безпосередньо передуючої середньовічної і звернення до давньої античної художньої системи. Тому відповідно з логікою історичного процесу модерн як початковий етап мистецтва новітнього часу, оминувши свого попередника, звертається до середньовіччя — вітчизняного й зарубіжного, а також до традицій національного народного мистецтва.

Формування модерну відбувалося в ситуації багатовікової абсолютизації античного мистецького спадку, якого незмінно протиставляли як вічний й ідеальний зразок системі середньовіччя, що й стало причиною того, що заперечення його примату сприймалося як бунт проти усталених традицій. Звернення до нових зразків, зокрема до середньовіччя, їх нове осмислення й трактування інтерпретували як сміливий розрив з канонами, акт незапереченого новаторства. Однак необхідно зазначи-

ти, що модерн не «реставрував», у буквальному розумінні цього слова, художню систему середньовіччя, а створив власне нове мистецтво. Переважно зі середньовіччя модерн черпав ідею втілення цілісності, тобто безпосередності зв'язку життя з мистецтвом, нероздільності функціонально-конструктивного і художнього, а також саму структуру і принципи організації природних організмів. Вони і стали основним джерелом стилізації модерну, об'єктом переосмислення під час створення планувально-просторової структури і композиції будівель різних типів.

Разом з тим, хоча модерн як система заперечував надбання нового часу, завершенням якого була еклектика, генетично він з ним був зв'язаний, виростав і формувався на його основі, в ньому виразився і його досвід. Прагнення до різноманітності, програмне звертання до різнорідних джерел і зраджувало походження модерну, який виступав спадкоємцем, породженням еклектики і всієї історичної епохи, початої Ренесансом. Та, на відміну від еклектики, типовим для якої був конкретно-історичний принцип використання минулого на рівні форми і прийому — принцип «цитування», для модерну була неприйнятною механічність архітектурної системи, паралельність стилетворчих декоративних форм і утилітарної коробки споруди, безпосередньо не зв'язаних один з одним. Модерн прагнув до синтетичності мистецтв, до очищення й оновлення декоративних мотивів, до органічності художніх форм, що було, здебільшого, співзвучним до тенденцій, які намітилися в українському мистецтві наприкінці XIX століття. Саме в модерні вперше з часів середньовіччя ми стикаємося зі синкретичністю як головною структурною формотворчою ознакою — синкретичністю конструктивного і художнього начал. У модерні, як і в мистецтві середньовіччя, немає елементів естетично нейтральний чи другорядних, немає поділу на головне і другорядне, немає чіткої грані між ужитковою і художньою формами. Колір і фактура матеріалу набувають значення одного з найважливіших засобів художнього виразу. Елементи архітектурних конструкцій, фактурна оздоба стін, віконного скла трактуються підкреслено декоративно. Цільність виразно проступає у взаємодії тла і декору, площини і об'ємних деталей, об'єму і простору. Неакцентованість граней, кутів, невловимі-



Пл. Генерала Григоренка, будинок № 4, колишній Торговельний дім інженера Я. Штрюменгера, збудований у 1906 р. за проектом арх. Тадея Обмінського у стилі сецесії. Будинок — один з найкращих зразків орнаментальної сецесії у Львові. Попередній дім, що стояв на цьому місці, збудований 1840 р. в стилі класицизму за проектом Вільгельма Шмідта на замовлення Петра Міколаса

тю переходів, пластичністю ліній творці модерну прагнуть підкреслити біоморфність притаманних йому принципів формотворення, подібно до цільності природних організмів.

Таким чином, у модерні знайшли вияв тенденції до синтезу мистецьких досягнень попередніх сторіч. Модерн був не тільки проявом протесту проти еклектики, але й більш високим станом тих пошуків нової архітектурної мови, які майже протягом всього XIX ст. опиралися на широке використання архітектурної спадщини як середньовічної, так і народної. В основі стилістичної цілісності українського модерну лежали місцеві художні традиції. Новий стиль в Україні був генетично споріднений з великими стилями попередніх епох, сполучні ланки від яких тягнулися крізь сецесію до готики, бароко, рококо і романтизму. Саме в сецесії отримують нове життя не лише форми, але й принципи формотворення, притаманні бароко — стилю, який залишив значну кількість пам'яток, особливо у містах заходу України. Як і бароко, сецесія прагнула до гармонійної єдності людини і природи — це знайшло відображення у своєрідному «біологічному



Вул. акад. О. Богомольця, будинок № 3, колишня власність Романа Папе (Рарее), затверджений до будівництва 9 червня 1905 р. Будівництво завершилось 6 серпня 1906 р. Архітектор І. Левинський. Як і вся вулиця, будинки витримані у стилі ранньої сецесії

романтизмі» сецесії, в культурі органічного світу, пануванні в її формально-образній структурі ідеї всеосяжної витальної енергії. Криволінійні форми, хвиляподібні арабески, принципи асиметрії, передача динамічності руху і ритміки, творча інтерпретація природних взірців бароко знайшли органічне відбиття і продовження в українській сецесії. Переосмислення сецесією історичної спадщини йшло через «неостилі» кінця ХІХ ст. — небароко і неоготику, які підготували життєдайний ґрунт для народження нового стилю в українському мистецтві. Також пізньоромантичні традиції зробили можливість переходу до сецесії більш природною й органічною. Модерн, головним змістом епохи якого був романтизм [1], мав з ним багато спільних рис і ознак. Український романтизм початку ХІХ ст. та модерн, а, точніше, українська сецесія початку ХХ ст., зв'язують в один ланцюг послідовного історико-художнього процесу давнє українське мистецтво з його спочатку візантиністичними, а згодом бароковими рисами — з одного боку, через нове мистецтво критичного реалізму до новітнього мистецтва модерну — з іншого. Саме збереження і трансформація ідей романтизму протягом всього розвитку української архітектури другої половини

ХІХ ст. зробили можливим достатньо органічний перехід до «українського стилю» зламу ХІХ—ХХ ст., який був одним зі своєрідних варіантів «національного романтизму». Під впливом ідей романтизму і їх ролі у формотворчих процесах в українській архітектурі поступово сформувалися ті тенденції, які на межі ХХ ст. дали змогу їй увійти в коло мистецьких шукань свого часу.

Наявність абсолютно нового сучасного естетичного кредо, яке в особливому зрізі розглядало архітектурну спадщину, спричинилося до виникнення «національного романтизму». Це естетичне кредо, народжене модерном, і визначило специфіку різних течій європейського «національного романтизму». Абстрактні теоретичні формули модерну конкретизувалися і матеріалізувалися в національних формах, викликаючи цілу низку художніх асоціацій. Одним з варіантів «національного романтизму» в українському мистецтві був «неоукраїнський стиль», який передбачав не просто звернення до інших ніж було раніше джерел, до інших пам'яток Давньої Русі, а нове абсолютно розуміння і трактування спадщини, зовсім інакше емоційне відношення до архітектури. Справжні мистецькі здобутки були досягнуті іншим шляхом — шляхом стилізації форм традиційної української архітектури, яка ставала основою численних варіацій, переосмислення і трансформації в архітектурно-просторове середовище народних орнаментів та декору. Прагнення проникнути в сутність, досягнути «дух» народного, національного підготувало народження нової художньої мови в галицькій архітектурі. Сецесія сприймала народну архітектуру і мистецтво наче через призму, яка, нівелюючи одні елементи — збільшує інші, навіть інколи гіперболізуючи акцентує загальну форму предмета для досягнення цілісності враження від нього. Такою своєрідною призмою, що визначала погляд художника чи архітектора на натуру, зокрема на народну українську архітектуру, була естетика модерну, вже достатньо сформована до зламу ХІХ—ХХ ст., яка визначала характер стилізації й напрямки мистецьких пошуків.

У жоден з попередніх періодів українське мистецтво не мало таких вагомих підстав бути невід'ємною частиною всеєвропейського художнього розвитку, як у ХІХ столітті [2]. Цей синхронний мистецький розвиток неперервно пульсував і на межі ХХ сто-

ліття. Українське мистецтво, не втративши нічого від своєї самобутності, щільно вписалося в загальноєвропейський контекст. Аналізуючи українське мистецтво цієї епохи, констатуємо синхронність його розвитку в руслі загальноєвропейських художніх процесів, виявляємо певну специфіку в єдиному стилевому руслі сецесії. Йдеться про своєрідну роздвоєність на загальноєвропейську та національну течії — явище фактично не притаманне жодній із західноєвропейських країн. Сутність такого протиріччя полягала в тому, що прагнення до відродження власних особливостей національної архітектурної спадщини, яке бере початок в епоху романтизму і так чи інакше притаманне кожній європейській країні, переосмислювалося в українській мистецькій культурі й не могло не відволікати архітекторів від загальних для всієї європейської архітектури праобразів. Для прикладу, якщо стадіальний розвиток української та західноєвропейської архітектури, починаючи з XVIII ст., відзначався синхронністю, тобто античність була джерелом для всіх держав Європи, в тому числі й України, знаходячи опосередковане втілення в образах українського класицизму, то романтичне, а через століття сецесійне відкриття власних пластів національної й народної архітектури стало причиною появи несхожих напрямків пошуків першоджерел праобразів в українській та західноєвропейській архітектурі. Проте така послідовність не могла бути витримана у «чистому вигляді», тобто у наслідуванні лише національних зразків у пошуках нової архітектурної мови. Тому в українському сецесійному мистецтві зламу XIX—XX ст. утворилося і співіснувало дві течії: перша, яка розвивалася в стилевому «унісоні» з європейським модерном, і друга — локалізований у часі феномен «українського стилю».

Виникла в сфері монументального мистецтва потреба пошуків національної самобутності була, зрештою, невід'ємною рисою архітектури всього XIX століття. Вона була притаманна архітектурі всіх держав, що йшли по шляху загальноєвропейського розвитку. Проте в Україні, особливо на західних її теренах, ця проблема пошуків національного набирала невідомої для Західної Європи гостроти й актуальності. У маргінальних народів Європи вона ґрунтувалася на питаннях національного самовизначення — завоювання національної незалежності,



Вул. акад. І. Павлова, будинок № 2. Побудований для колишнього власника Яна Лянге у стилі орнаментальної сецесії. Будівельні роботи виконала фірма Івана Левинського у 1905—1906 рр. Автор проекту Тадей Обмінський

створення самостійної держави, визволення від чужоземного панування, утвердження власної мистецької культури: мови, літератури, поезії, театру, живопису, архітектури тощо.

В Україні на зламі століть у всіх сферах художньої діяльності зароджуються тенденції, співзвучні з духом часу. Багато художників й архітекторів зближуються з прогресивними політичними рухами, що знаходить свій вияв відповідно у їх творіннях, про що піде мова нежче. Цей вияв особливо відчутний у мистецтві заходу України, де розвиток культури і мистецтва на межі XX ст. були пов'язані з історичними умовами життя різних верств населення, з еволюцією духовного, морального, естетичного підґрунтя. Кінець XIX — початок XX ст. — період, ознаменований інтенсифікацією національної думки, національної боротьби українського народу, які проявилися в активному заснуванні та жвавій діяльності політичних, культурних і мистецьких об'єднань та товариств, студентських гуртків, галицької преси тощо. У мистецтві, зокрема в архітектурі, вбачали силу, здатну підняти народ, спричинити до духовного відродження української нації, української культури. «Український стиль» набував глибокого значення й сенсу, і не стільки естетичного, як ідейного. Ідея відродження національної спадщини, яка отримала яскравий вияв насамперед у сфері архітектури, досить швидко опанувала широким простором ужиткового й образотворчого мистецтва. Звернення до етнокультурних джерел відкривало перед



Вул. Руська, будинок № 20. Будинок колишнього спортивного товариства «Дністер», збудований у 1905—1906 рр. будівельною фірмою І. Левинського. Архітектори — Тадей Обмінський, Олександр Лушпинський

українськими практиками мистецтва невичерпні можливості. І що було найважливішим — українська духовність, українське мистецтво, українська земля надихали і стимулювали творчість художників не лише з роду українців, а й росіян, поляків, євреїв, німців. Таким чином, починаючи від романтизму і до сецесії поруч з природним бажанням сприймати і розвивати українську культуру як складову загальноєвропейського мистецького руху, виникає протилежне — прагнення до вираження власної національної своєрідності і вже в ракурсі цього — спроба осмислення свого місця в контексті цілісного світового процесу в подальшому часовому розгортанні.

Важливим аспектом естетики модерну в українському мистецтві була програма об'єднання зусиль ремісників і промисловців в організації й естетизації життєвого середовища. Особливий наголос робили на народне мистецтво, на декоративність гуцульських орнаментів, ручну працю, тобто на досвід художнього ремісництва. Першими практичними кроками у цьому напрямку були заклики теоретиків української сецесії до наповнення щоденного життя художнім змістом, до надання емоційного виразу предметам щоденного вжитку, до їх поетизації. Красу ремісничих виробів проти-

ставляли продукції промислової. Зразком вдалого синтезу краси й ужитковості вважали вироби місцевого художнього цехового ремесла, які, починаючи уже з XVII ст., на західних теренах України сягнули високого рівня, а також вироби карпатських майстрів. Втілення програми не було важким, оскільки для теренів Галичини періоду сецесії не потрібною була штучна реанемація художнього рукоділля, бо саме тут воно зберегло міцні позиції, життєздатність і тісний зв'язок між міським і сільським середовищами. Парадоксальність нового мислення полягала в одночасному поборенні машинної продукції й проголошенню нових принципів промислової, а також у поєднанні апології унікальності рукоділля з впровадженням стандартизації. Це був наче український варіант синтезу ідей Віліама Морріса з концепціями Генриха ван де Вельде. Основою зближення художнього ремісництва і промислового мистецтва завжди було прагнення до органічної єдності функціональності й естетики, до глибокого розуміння специфіки матеріалу. У предметах щоденного вжитку мистецька й ужиткова форми, як стверджували майстри сецесії, повинні були виникати з єдиного матеріально-технічного процесу, який в однаковій мірі опирався на працю ручну і промислову.

Проте теорія промислової естетики не мала можливості повністю втілитися у життя, знайти широке практичне застосування, оскільки рівень господарчого й промислового розвитку міст Галичини на межі XX ст. не був достатньо високим. Та попри це, певних результатів все ж вдавалося досягти — різного роду майстерні, невеликі підприємства, ремісничі заклади почали випускати серійну художню продукцію, таку наприклад як меблі (меблярні майстерні Л. Шафранського, Ф. Тенеровича, Л. Копеча, Т. Ейзенбарта, М. Павлишака, фірма «Пйотровіч і Шуман»), що були легкі у пропорціях, багато декоровані, функціонально оправдані, з використанням в окремих випадках іноземних взірців, у інших — оригінальних проектів галицьких художників і архітекторів, які вели активний пошук суто місцевого меблевого стилю, опертого на традиції національного, народного мистецтва; електротехнічні приладдя (фірми «Вольта», «С. Лесьняковського»); одяг, етикетки, килимові вироби, значки, кахлі, керамічні плитки (фабрика І. Ле-

винського); кераміка пациковської фабрики; пляшки і скляні декоративні упаковки (фабрика Бачевського). Засновувалися також товариства, де згуртовувалися художники, основною метою яких було виконання проектів різнорідних предметів повсякденного вжитку з метою впровадження їх у серійне випродукування. Загальний курс сецесії на розвиток художнього ремесла збігся із зацікавленням культурою книги, сприяв появі цілої низки палітурних майстерень («Переплетення І. Чернецького», «М. Кривецький і спілка», майстерні А. Герітца, К. Федуна).

Бурхливий розвиток сецесійної архітектури сприяв відродженню і становленню традиційних видів декоративної творчості, тим більше, що виготовлення високоякісного художнього металу було тривалою традицією на східних галицьких землях. Мистецтво куття і литва, вітражі зі своїми художньо-технічними особливостями мабуть якнайкраще відповідали мові й характеру ранньої західноукраїнської сецесії. Вибагливо вигнуті смуги металу, криволінійні графічні контури і локальні кольорові плями «мозаїчних вітражів» абсолютно відповідали завданням орнаментальної стилізації, які входили до програми синтетичного оформлення інтер'єрів і екстер'єрів будівель. Ковані оздоби часто поєднували з литвом. Металеві конструкції, брами і решітки для сходів і балконів, ліхтарі й паркові огорожі, клямки виготовляли майстерні львівської Художньо-промислової школи, металеві майстерні Я. Дашека, В. Косіби, М. Стефанівського, Е. Готтліба, Й. Свободи, І. Глинчака, С. Конопцяцького. Мотиви металевих оздоб були вражаюче різноманітні, якнайповніше відображали естетику української сецесії зламу XIX—XX ст. і відігравали часами домінуючу роль в опрацюванні фасадів будівель, вдало збагачуючи архітектуру своїми пластичними і конструкційними властивостями, задаючи ритм іншим деталям оздоби — ліпнині, контурам вітражних засклень, графіці розписів, рисунку керамічних плиток тощо. Ковані й литі елементи творили наче металеву корону архітектурного середовища міст. Саме ритм і стилізація були основними прикладними засобами для досягнення стильової цілісності й однорідності у творах сецесійного мистецтва. Стілізація як фактор стилетворчий оперувала цілою низкою декоратив-

них способів, які полягали загалом у трансформації довільного першовзору, почерпнутого здебільшого з живої природи. Формотворче значення ритму, трактованого у сучасній науці як універсальну естетичну категорію і невід'ємну умову художньої цілісності, що мав уподібнити мистецький твір до живого організму, забезпечити взаємозв'язок окремих композиційних елементів, як на площині, так і у просторово-часовому середовищі. Стілізація і ритм були найважливішими складовими пластичної мови нового стилю у синтезі з лінією, орнаментом, барвою, простором. У свою чергу лінія й орнамент були наче стилістичною «формулою», візуальними знаками сецесії. Характер лінії, в одному випадку довгої, хвилястої, плавної, вибагливо звивистої, в іншому — рівної, ламаної, геометризованої, замкненої в квадрати і ромби, безпомилково вказував на період виконання сецесійного твору, в якому лінія і орнамент набували, окрім того, символічного звучання. Орнамент — це ліризм пластичного мистецтва. В орнаменті з меншою силою ніж у картині відображається душа людини. Особливе застосування орнамент знайшов в українській сецесії, оскільки опирався на невичерпне народне мистецтво, гуцульський орнамент, вишивку і проявився у творах декоративного, ужиткового мистецтва, вітражах, оздобленнях фасадів будівель, розписах стін. У свою чергу лінія і барва стають символами душевних переживань, цілої гами почуттів. Творці сецесії прагнули у всіх тонкощах пізнати життя і передати його засобами мистецтва.

Внутрішня спорідненість духу сецесії з відчуттями і віяннями романтизму проявилася на межі XX ст. у культурних тенденціях. Меланхолія, сум, хворобливе знемагання, песимістичне почуття безвиході, які були своєрідною рисою романтизму, на новому історичному етапі перетворилися в ознаку доброго тону. Глибокі грані душевних переживань і настроїв, окремо вихоплені миттєві стани душі знаходили відбиток в улюблених темах і символах. До найважливіших, тісно пов'язаних між собою, належали і самотність, мовчання, тиша, мрійливість — класичні теми європейського символізму і модерну. В українському сецесійному мистецтві ці теми теж активно підхопили. Вони мали вияв у таких, для прикладу, творах як цикл І. Труша «Са-

мотність», декоративний проект О. Новаківського «Мрія», картини Стефановича «Терпіння» і «Мовчання». З цими темами тісно були пов'язані теми самотності, безпритульності, трагізму замкнених в собі людей (графіка О. Кульчицької), мотиви ночі й сонних мрій (рисунок О. Новаківського «Сон», «Прірва»). Байронівський варіант дендизму отримує новий вияв, згущені кольори забарвлюються примхливими барвами кінця сторіччя. Стиль життя художників, поетів, критиків набуває відтінку богемності.

Мотив катастрофізму і життєвого неспокою часто перепліталися з мотивами вихору, руху, бігу, лету, танцю, які були динамічними еквівалентами біологічної енергії. Нестримний поривчастий рух втілювали в собі хмари, що рвучко пливли по небу (лінорит О. Кульчицької «Хмари»), похилені під несамовитим ураганим вітром квіти, трави, дерева (картини І. Труша). Бурхливий жвавий танець інколи міг бути метафорою, таємницею ритму життя і узагальненим образом творчості. Тема танцю зустрічається часто як у декоративній пластиці, так і у вітражах, шпалерах, фресках тощо.

Очевидними стають також абсолютно протилежні «настрої на межі сторіччя». У противагу настроям безвиході й песимізму з'являється тяжіння до відкритості життя, вирування щирих почуттів, життєствердної молодості, до відродження суспільства, до всенародності мистецтва. Всі ці прагнення знаходили відповідно вираження у певних символах, барвах, композиціях. Метафорою вітальної енергії, стихії життя був вогонь і вода. Ідею «біологічного романтизму» відображали мотиви весни, відродження, молодості, які в окремих випадках набирали змісту суспільного як, наприклад, у серії рисунків і картин О. Новаківського «Пробудження», де юна дівчинка символізує пробудження українського народу.

Незмінно привабливими для творців сецесії були мотиви природи — квітів, дерев, пейзажів рідного краю. Ідею необмеженого, неперервного біологічного розвитку втілювали зображення в'юнких квітів, плюща, пуп'янків, що розпускаються, розквітаючого дерева. Хоча іконографія знаків флори і фауни була подібною як у європейському модерні, західноукраїнська сецесія мала все ж свої характерні мотиви, що підкреслювали локальну оригінальність сти-

лю — мальви, братки, барвінок, соняшник, осока, каштан, сосна, дуб. Сосна була головною ліричною темою краєвидів І. Труша, верби і тополі зустрічаємо у творах К. Сіхульського, розквітлі дерева — в акварелях і графіці О. Кульчицької. Пейзажі рідного краю, яблуні з плодами були частими мотивами керамічних плиток і вітражних полотен, якими щедро оздоблювали житлові кам'яниці та адміністративні споруди на межі ХІХ—ХХ сторіч. В архітектурному декорі будівель, у живописі, плакатах, книжковій графіці, виробках прикладного мистецтва знаходили відображення найрізноманітніші мотиви загальноєвропейської флори: троянди, маки, лілеї, хризантеми, іриси, гортензії, бузок, гілки сосни зі шишками, колоски пшениці тощо. Незвичними і оригінальними були поєднання зображень жіночої постаті, волосся зі струнким стовбуром і кроною дерева (вітражі, Львів).

Звіриний емблематичі в українській сецесії теж надавали різноманітного символічного значення й відповідно до цього її включали до структури твору. Серед зображень оленів, єдинорогів, ведмедів, котів, вужів особливо романтичного значення надавали лебедю як символу туги за тим, що не здійснилося. Зображення лебедя найчастіше зустрічалися серед фасадів будівель, а також у декорі меблів, шпалер. Використовували також зображення пави як символу елітарності, пишноти, достатку, для декору здебільшого чиншових будинків з метою підсилення емоціонального, романтичного виразу архітектури. Цей вельми декоративний мотив охоче використовували митці у створенні вітражів, фресок, у книжковій графіці. Він лягав у основу моделювання силуетів жіночих суконь і підбору кольористики.

Одним з найважливіших елементів іконографії української сецесії і європейського модерну загалом як, зрештою, і символом естетики всього мистецтва модерну була жінка і все, що з нею пов'язане. Частинами декору, орнаменту ставали жіночі прикраси, фалди сукні, вуалі, арабескові переплетення довгого волосся, граційні лінії постаті. Популярне в європейському мистецтві апокаліптичне зображення жінки-бестії знайшло активне відображення і в українській сецесії. Зрештою, подібне мистецьке трактування жінки мало, вочевидь, суспільне джерело, оскільки жіночий емансипаційний рух у західноукраїнських містах на зламі ХІХ—ХХ ст. був

модним виявом нового світобачення. Образ жінки заповнив усі сфери мистецького виразу — літературу, поезію, театр; живопис, графіку, плакат; вітраж, скульптуру, дрібну пластику і архітектуру. Не лише класичний сецесійний образ жінки-вампа володів увагою творців, апологія жіночості проявилася в зображеннях жінки — алегорії плодючості природи, у прагненні чуттєвості, думках про неминучість фатуму, у втіленні грації і краси. Саме краса у мистецтві сецесії перетворилася у всеосяжну, глобальну категорію, у предмет обожнювання, в «основного рушія» світового прогресу.

Така тенденція до надання красі ролі «організатора світового порядку», «пересотворювача» життя з'явилася ще на початку XIX ст. і, прокладаючи собі дорогу через позитивізм, прагматичне мислення, з новою силою проявилася на межі XX століття. Красі та її безпосередньому носієві — мистецтву — приписували здатність перетворити життя, перебудувати його згідно певного естетичного зразка, на началах загальної гармонії й рівноваги. Зрештою, саме естетизм, прагнення естетизувати щоденне середовище людини, був однією з основних передумов нового стилю — сецесії. Естетизм створював умови для рівнозначності, рівноправності різних видів мистецької діяльності на шляху до втілення спільної мети. Прикладне мистецтво, ремісництво отримали можливість стати в один ряд зі станковими видами мистецької діяльності, монументальним мистецтвом, архітектурою. Ремісники і майстри прикладного мистецтва найшвидше і найпростіше втілювали завдання естетизації життя, які ставили перед собою художники, а перед художниками — теоретики, наповнюючи побут людей гарними предметами, єдиними за своїми стилевими параметрами, зручними для ока і вжитку. Це був результат ідеального розв'язання завдань, де переплелися користь і краса, як основа діалектичної єдності протилежних начал.

Протирічність сецесії не є недоліком, а її системотворчою ознакою. У сфері формальній вона виражається у єдності основних начал архітектури — корисного і прекрасного. У сфері соціальної — це орієнтація на потреби всіх її індивідуальні запити кожного, прагнення зробити мистецтво масовим і програмна неповторність кожного проекту, захоплення новою технікою і боязнь машинізації, націленість

до сучасного життя і водночас оглядання на традиційність. Подібні протиріччя проявилися й у притаманній для сецесії тенденції до злиття мистецтва з повсякденним життям. З одного боку, сецесії невластивим було намагання поетизації буднів, з іншого — вона прагнула перемогти повсякденність засобами мистецтва. Протест творців сецесії проти сірості й одноманітності — протест естетичний, несприйняття застою сучасного життя у всіх його проявах.

Спільність ідей і мети теоретиків, художників і практиків сецесійного мистецтва стали причиною заснування і бурхливого розвитку різного роду мистецьких організацій, гуртків, товариств, клубів, об'єднань. У них брали участь як професіонали — художники, критики, представники творчих професій, так і широка публіка. Одним з осередків сецесії, великим полем реалізації її ідей була на початку XX століття. Промислова Школа у Львові, довкола якої гуртувалася творча молодь, у якій виховувалися не лише архітектори, але й живописці й скульптори. В програму практичних занять були включені архітектурне планування, станкове і монументальне малярство, графіка, метал, вітражництво, кераміка, афіші, шпалери, ткацтво, проектування одягу. Тобто в межах Школи студенти, маючи змогу навчатися й змінювати різні відділи, отримували універсальну освіту, таку бажану для духу сецесії. Найважливішими товариствами, які згуртовували мистецькі сили західноукраїнських земель були Товариство для розвитку Руської Штукки і Товариство Прихильників Українського Письменництва, Науки і Штукки, які вели активну закупівельну і виставкову діяльність. Українське товариство «Молода Муза» мало за мету розвиток української мистецької культури в Галичині [6] на основі нових виражальних засобів сецесії і символізму. Товариство об'єднувало під одним дахом письменників, художників, скульпторів, композиторів, музикантів, закладаючи уже лише цим міцну основу синтезу мистецтв в українській сецесії. У виступах, дискусіях, суперечках викристалізовувалися шляхи розвитку нового мистецтва, вони були фактором, що стимулював цей розвиток.

Необхідно також вирізнити ті угруповання, метою яких був розвиток декоративно-ужиткового мистецтва в новому руслі. Це — Товариство Любителів Штукки «Зерно», яке хотіло відродити худож-

не ремесло, нав'язуючи до місцевих традицій. Подібну мету ставили перед собою Товариство Прикладного Мистецтва «Золотий ріг» і «Зеспул».

Популяризації нових тенденцій в українській архітектурі зазначеного періоду сприяли товариства будівельників, архітекторів (Політехнічне Товариство). Популяризували сецесійні тенденції й художні виставки, організовані у Львові 1902, 1905, 1909, 1910 рр., Стрию — 1906, Коломиї — 1911, у Кракові — в 1905, 1906 роках. Роботи українських митців експонувалися на Всесвітній виставці 1900 р. в Парижі, де «Королівство Галичини та Людомерії» було представлено окремим Галицьким розділом в Австрійському відділі.

Важливим пропагандистом і поширювачем сецесії були публікації на сторінках галицьких видань «Будучність», «Молода Україна», «Наш край», «Іріс», «Артистичний вісник», «Діло», «Неділя», а також польської періодики. Сторінки видань детально висвітлювали культурне і мистецьке життя краю, зокрема виставки, які, починаючи з 1900-х рр., активно відбувалися у східногалицьких містах і мали велике значення для виховання молодих митців, були дороговказом у виборі певного напрямку творчості. Новий напрямок виставкової політики того часу умовно називали «відкритим вікном на Європу», оскільки завдяки йому українські художники, критики, теоретики мистецтва сецесії отримували можливість безпосередньо відчутти бурхливу силу європейського модерну. Окрім того, галицька преса рясніла критичними статтями, гострими подекуди дискусіями, потоками рецензій, викликаними кожною наступною виставкою. Властиво, мистецька критика на сторінках періодичних видань не лише була своєрідним відбитком пануючої моди, але й активним вихователем естетичних смаків шанувальників мистецтва, завдяки чому рівень критики і знань мистецтва значно зросли на зламі сторіч. Поступово формувався певний рівень духовної культури з тісно переплетеними структурними зв'язками всіх мистецьких проявів, що логічно вело до втілення основної ідеї сецесії — синтезу мистецтв.

Синтез мистецтв був основною характеристикою естетики модерну в українському мистецтві, основною сутністю форми відображення дійсності і перетворення оточуючого життєвого середовища за за-

конами краси. Передача відчуття взаємопроникнення, взаємодії і взаємозв'язку цілого з кожним окремим елементом, кожного елемента з цілим і кожного з усіма зокрема — була однією з мистецьких проблем, яку спробувала розв'язати сецесія.

Насамперед слід зазначити, що питання синтезу мистецтв не вперше постає в період сецесії перед теоретиками і практиками стилю. Постулати синтезу проходять через всю естетику українського романтизму, який розглядав живопис, музику, поезію, архітектуру як явища одного художнього мислення. Симптоматично, що в період сецесії, як у свій час в період романтизму, ідея синтезу мистецтв заповнила уяву митців саме тоді, коли в практиці мистецтв він почав руйнуватися і поступово втрачатися. Синтез пробував реалізуватися не лише в художніх видах мистецтв, але й охоплював й інші сфери діяльності, часто знаходячи вияв у них так само широко й інтенсивно. Спочатку в романтичному мистецтві, а через сторіччя у сецесійному можливість зближення різних видів мистецтв з музикою знову заволоділа умами творців. Ідеї кольоромузики, які зародилися в період романтизму, з новою силою викликали зацікавлення в епоху сецесії.

Пульсуючий ритм асоціювався в сецесії з музикою. Музичний такт, реприза виразно проявлялися в орнаментально-лінійній мові сецесійного малярства, графіки, в ритмічних повторях почергових елементів композиції, мазках пензля, рисках, лініях, кольорових плямах. У живописних зображеннях знаходили втілення елегантно-співані мотиви («Гуцульська мадонна» К. Сіхульського). Відповідно і в архітектурі ліплені орнаментальні оздоби інспірували до емоційних музичних творів, в яких почергова зміна forte і piano разом з акцентами «синкопами» творили пишні декоративні фризи на фасадах чи в інтер'єрах будівель. Синкретизм музики й архітектури був значно глибшим, ніж чисто зовнішні асоціації. Найважливіші елементи і виразні засоби музичної мови притаманні були й архітектурі — композиція, гармонія, лад, ритм, динаміка розвитку і руху. Архітектура того часу, як і музика за своєю природою, відзначалася особливою динамічністю. Музика була близька до архітектури великою значимістю в ній ритму, мірою художнього абстрагування від конкретного життєвого матеріалу (в архітектурі це проявлялося у стилізуванні),

особливо великими можливостями відображення не окремих сторін і деталей життя, а саме його суті, серцевини, природи і природності.

Про театр теж почали говорити як про можливу основу для нового синтезу, де взаємопроникнення всіх видів мистецтв, їх взаємовплив були першоознаками тієї синтетичності мистецтва, яка визначала естетику сецесії. Сцену вважали таким місцем, де міг з'явитися синтетичний мистецький твір в просторі й часі [5], де музика, слово, малярство і «жива скульптура» (пластичний вираз акторів) могли об'єднатися в єдиному емоційному акорді. На відміну від початку XIX ст., коли мрії романтиків про театр як про основу синтезу не отримали реалізації, на межі XX ст. театральне мистецтво відчутно активізувалося, втягуючи в процес свого розвитку не лише акторів, режисерів, драматургів, але й літераторів, композиторів, художників, архітекторів. Таким чином, участь суміжних, так би мовити, мистецтв у театральному синтезі ставала помітнішою ніж раніше.

Взаємодія і взаємовплив різних видів мистецтв у період сецесії спричинялись до взаємопроникнення їх один в іншого, а інколи і до їх перетворення один в іншого. Звичайно, прояви подібних тенденцій вже спостерігалися в попередніх мистецьких стилях, зокрема в готиці. Оздоблення архітектурних фасадів скульптурними формами каріатидів і атлантів було відомим з давнього мистецтва, проте саме в сецесійному мистецтві не лише скульптура отримувала можливість стати архітектурною деталлю, органічною частиною конструкції, наділеною конкретною функцією, але й цілі архітектурні споруди наче перероджувалися в скульптурні об'єми, створюючи довкола себе видуманий умовний простір, не приховуючи при цьому внутрішнього облаштування і конструкції. У такому випадку споруда перетворювалася у своєрідну порожнисту скульптуру, наділену всередині архітектурною функцією, саме в сецесії таке перетворення, така взаємодія і взаємоімітація архітектури, скульптури, предметів прикладного мистецтва, живопису досягає найвищого рівня і стає вирізняльною рисою естетики мистецтва модерну.

Тенденції до взаємовпливів проявлялися між скульптурою і творами прикладного мистецтва. Приклади таких проявів зустрічалися і раніше, коли дрібна

пластика використовувалася під час виготовлення побутових предметів і призначення цих предметів було цілком очевидним і конкретним. У сецесії предмети побутового вжитку — світильники, вази, підставки для квітів, клямки тощо — набувають виразно скульптурних форм, насичених пластичністю, високим естетизмом, емоційним виразом, в яких здебільшого пряме призначення предметів або повністю завуальоване. Або мистецьки підпорядковане побутовому. Водночас часто виявлялося й протилежне тяжіння — скульптури до предметів прикладного мистецтва. У такому випадку скульптурний твір призначався для оздобу інтер'єру.

Неминучими були взаємовпливи і взаємоімітація мистецтва графіки, вітражу і монументально-декоративного живопису. Характерною особливістю останнього стає перетворення живописної поверхні у площину стіни, чому сприяє відношення художників до площини як до елемента, який не підлягає роздрібненню і руйнуванню. Водночас у живописних творах і станкових і монументальних проступає тенденція до оперування локальними барвними пластичними площинами в поєднанні з пружним контуром, що наче волокна нервів пронизує живописне полотно, об'єднуючи кольорові деталі зображення в єдину композиційну цілість. Такий хід вносив у живописний твір елементи площинності, графічності і наближував мальовані твори до вітражних полотен.

Частими були явища і зворотного тяжіння — вітражів до монументального живопису, а в окремих випадках і до станкового (кабінетні вітражі). Найвиразніше ця тенденція проявилася у храмових вітражах, які ставали наче органічним продовженням настінних розписів, прозорою монументальною картиною, яка трансформувала реальне світло у безконечно змінну субстанцію, надаючи внутрішньому простору храму нової синтетичної якості, несподіваного світлобарвного, навіть органного за своєю силою звучання. Проникаюче світло підсилювало звучність кольорових сегментів, демонструючи витончене мистецтво перетворення сонячного світла у «надсвітло», у «світло краси». Уведення в композиційну структуру сюжетних вітражних полотен пейзажних мотивів і архітектурних елементів робили вітражі співзвучні з релігійними картинами (в окремих випадках навіть зі зразками, по-

черпнутими з мистецької спадщини Відродження). Наближувало кольорові засклення до творів малярства і використання прийомів розпису на склі, які поглиблювали враження об'ємності фігур, фалдистості драперій і одягів, природності ликів і робили ілюзію просторовості у абсолютно площинних зображеннях.

Внутрішня спорідненість храмових вітражних полотен з творами монументального живопису визначили цікаву перспективу вітражів як елемента декору в житлових кам'яницях. Багата палітра таких вітражів наближувала їх до творів станкового живопису. Найяскравішим прикладом міг би бути львівський вітраж, встановлений в одинадцятиметровому віконному отворі сходової клітки кам'яниці по нинішній вул. Герцена, 6. Хоча цей вітраж залишався твором монументального мистецтва, проте вирішував завдання, властиві для станкового живопису. Для створення кольорового ладу засклення було використано біля сімдесяти відтінків різнобарвного скла. До того ж метод, за яким зібране вітражне полотно з великим пейзажним зображенням, дуже близький до природи імпресіоністичного живопису. І те, що він застосовується у монументальному творі робить вітраж своєрідним, новаторським щодо постановки і вирішення завдань створення кольоровітлового середовища.

Властивість різних видів мистецтва зближуватися, взаємопроникати, переходити один в іншого переносить акцент дослідження від проблем синтезу до питань естетики і формотворення в сецесії, одним з яких було відродження пластичності мас в архітектурі, відродження, яке ріднило її з іншими просторовими мистецтвами свого часу. Архітектура періоду сецесії стала головним вогнищем формування проявів синтезу і формотворення. Цілісність і єдність предметно-просторового середовища досягалася не лише за допомогою загального для всіх речей, деталей і об'єктів принципу побудови форм зсередини назовні, об'єднаного спільністю пропорційного ладу, але й візуальною єдністю трактування форм, які парадоксально зіставлялися з відсутністю однорідності в обрисах самих форм.

Квінтесенцією сецесії була її внутрішня органічність. Тому кожна деталь, елемент, навіть орнамент екстер'єрів та інтер'єрів споруд будувалися на тій самій основі, що й об'ємно-просторова ком-

позиція загалом. Виробленим був єдиний принцип — всі елементи архітектурного середовища будувалися на основі єдиного принципу саморозвитку зсередини назовні. У запроєктованих архітекторами і художниками інтер'єрах кожен предмет наче був народжений замкненою всередині вітальною силою, якій противився, взаємодіяв з нею і, відповідно, один з одним. Архітектор робив усе можливе для того, щоби зробити видимими, примусити відчуті ці взаємодію і цілісність. Виникали ритмічні композиції, розраховані на тривале сприйняття в часі, які передбачали багато точок огляду в процесі переміщення в просторі. Їм притаманні неповторні, властиві лише сецесії риси — нерегулярність і неперервність. Якщо нерегулярність була загальною властивістю архітектури на межі ХХ ст., то нерівномірність ритму була запорукою її неповторності, неповторності ритмічної організації предмета, інтер'єру, споруди, завжди унікальної, індивідуалізованої, а відповідно і унікальності вигляду споруди чи предмета.

Дослідження естетики сецесії в українському мистецтві дають змогу зрозуміти своєрідність цілісності цього стилю, виявити спорідненість стилістики архітектури і прикладного мистецтва зі стилістикою образотворчого мистецтва і організацією всього предметно-просторового життєвого середовища.

1. Власов В.Г. Стили в искусстве / В.Г. Власов. — СПб. : Кольна, 1995. — С. 333.
2. Горюнов В.С. Архитектура эпохи модерна (Концепции. Направления. Мастера) / В.С. Горюнов, М.П. Тубли — СПб., 1992.
3. Луцький О. Молода Муза / О. Луцький // Діло. — 1907. — № 249.
4. Панькевич Й. Про виставку / Й. Панькевич // Діло. — 1905. — № 72.
5. Степовик Д.В. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття / Дмитро Степовик. — К. : Мистецтво, 1982.
6. Чепелик В. Український архітектурний модерн / В. Чепелик. — К., 2000.
7. Biriulow J. Secesja we Lwowie / J. Biriulow — Warszawa, 1996.
8. Olszewski M. Nowe poglądy w sztuce współczesnej / M. Olszewski // Słowo Polskie. — 1913. — № 108.
9. Tenner J. O twórczości aktorskiej / J. Tenner // Krytyka. — 1904. — № 8. — S. 142—144.
10. Wallis M. Secesja / M. Wallis. — Warszawa, 1967.

Rostyslava Hrymaluk

ON FORMATION OF AESTHETIC PLATFORM
FOR SECESSIONISM IN UKRAINIAN ART
THROUGH THE LATE XIX AND EARLY XX cc.

Formation of secessionist aesthetic platform as a kind of world-view, as sui generis path to synthetic solution of universal cultural problems of time had won the style theorists' minds in the late XIX c. This task had become an indisputable prerogative and reflected the break in the very principles of form-creation, the shift accompanied by artistic re-orientation that found its true realization in the characteristic usage of artistic heritage, in the method itself applied for renovation of traditions. This is why - in accordance with logic of historic process the Art of Modern as initial phase of the up-to-date artistry with no attention to its predecessor had turned itself to the Middle Ages - native and foreign ones - as well as to traditions of national folk art.

The Modern had been filled with innate aspiration for synthetics of arts, for purification and renovation of decorative motifs, for organic balance of artistic forms, i.e. to phenomena, in their greater part quite consonant with tendencies that germinated in Ukrainian art of the late XIX c. This is Modern artistry, the only one, within which for the first time since Medievalism we meet syncretism as main structural form-creating sign - syncretism of constructive and artistic origins

Keywords: Secession, architecture, aesthetic platform, Ukrainian style.

Ростыслава Грималюк

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ
ПЛАТФОРМЫ СЕЦЕСИИ В УКРАИНСКОМ
ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX вв.

Формирование эстетической платформы сецесии как мировосприятие, как пути к синтетическому решению общекультурных проблем времени овладело умами теоретиков стиля в конце XIX века. Этот вопрос стал безусловной прерогативой и отображал перелом в самых принципах формообразования, перелом, сопровождавшийся художественной переориентацией, которая находила своё реальное проявление в характере использования художественного наследия, в самом методе обновления традиций. Поэтому в соответствии с логикой исторического процесса модерн как начальный этап искусства новейшего времени, минуя своего предшественника, обращается к средневековью — отечественному и зарубежному, а также к традициям национального народного искусства.

Модерн стремился к синтетичности искусств, к очищению и обновлению декоративных мотивов, к органичности художественных форм, что было в общем большинстве созвучным с тенденциями, которые наметились в украинском искусстве в конце XIX в. Именно в модерне впервые со времен средневековья мы сталкиваемся с синкретичностью как главным структурным формообразующим признаком — синкретичностью конструктивного и художественного начал.

Ключевые слова: сецессия, архитектура, эстетическая платформа, украинский стиль.