

УДК 73.01/.09

Василь ОДРЕХІВСЬКИЙ

аспірант, викладач кафедри

монументально-декоративної скульптури ЛНАМ

ГІГАНТСЬКИЙ, МОНУМЕНТАЛЬНИЙ, ВЕЛИЧНИЙ: ЯК ПРОГРЕСИВНИЙ РЯД ВЛАСТИВОСТЕЙ СКУЛЬПТУРИ

***Анотація.** У статті розглядаються питання, пов'язані зі змістовим наповненням і трактуванням терміна “монументальний” і його приналежністю до характеристик і формотворчих якостей скульптури. Для створення виразної теоретичної картини осмислюються наукові напрацювання відомих українських та іноземних дослідників, а також роздуми скульпторів-практиків. Дослідження зосереджується на розгляді монументальної скульптури як об'єкти, який володіє вагомою естетичною силою впливу на глядача.*

***Ключові слова:** скульптура, монументальність, масштаб, величність, пам'ятник, трактування терміна.*

Постановка проблеми. Монументальна скульптура посідає чималий сектор у мистецтві тривимірного творення. Поступово розвиваючись і видозмінюючись від найдавніших часів до сьогодення, вона зазнавала перетворень під час кожного історичного періоду. Сьогодні знову постає необхідність переоцінення та аналізу сучасних тенденцій монументального формотворення в скульптурі, вивчення естетичних особливостей монументальної пластики, виявлення джерел походження ідей українських скульпторів і їхнє позиціонування на зовнішній (світовій) мистецькій арені. У цьому контексті необхідним є аналіз мистецтвознавчих термінів, використовуваних для означення характеристик скульптури.

Метою дослідження є проаналізувати способи трактування мистецтвознавчого терміна “монументальність” на кількох прикладах, а також довести важливість масштабних співвідношень у концептуальному творенні скульптури; продемонстру-

вати низку прикладів втілення цих концепцій за радянських часів і його вплив на сучасну українську скульптуру.

Аналіз останніх досліджень показав, що існує певна кількість наукової літератури, присвяченої проблемам скульптури, однак недостатня увага зосереджена на монументальній скульптурі та розгляді проблеми монументальності як такої. Автори, які досліджують розвиток сучасної української скульптури, здебільшого висвітлюють загальні проблеми в контексті аналізу образотворчого мистецтва.

Вагомим дослідженням монументального мистецтва в широкому розумінні поняття є праця І. Матоліч [1], де авторка поетапно й ґрунтовно розбирає властивості монументальних рис у мистецтві живопису, архітектури, скульптури, акцентуючи на обраних для дослідження прикладах творчості західноукраїнських художників. Систематизовано проблеми, риси, цільове призначення монументальної образотворчості.

О. Голубець торкається проблем монументальності в скульптурі в рамках розлогої праці про українське мистецтво ХХ ст. [2]. Автор звертає особливу увагу на розвиток монументалізму тоталітарної епохи та залежність скульптури від диктату визначеної політичною системою ідеології.

Одним з наймасштабніших досліджень української скульптури є монографія М. Протас [3], де дослідниця розлого аналізує станкову та монументальну українську скульптуру впродовж усього ХХ ст., виділяючи основні часові й стилеві межі.

Серед іноземних теоретичних джерел, спрямованих на вивчення монументальності в мистецтві, важливим вважаємо мистецько-культурологічне дослідження С. Стюарт [4], яка по-особливому трактує поняття гігантського і мініатюрного, вводячи ці терміни в поетичний порівняльний дискурс.

Виклад основного матеріалу. У контексті аналізу проблем сучасної монументальної скульптури позиціонуємо вартісним розгляд пропонованого ряду означень, які використовуємо для характеризування об'єкта неабиякої вагомості: гігантський, монументальний, величний. З-поміж усіх видів образотворчого мистецтва ці якості є одними з найпоширеніших саме в скульптурі та асоціюються з нею, особливо з її артефактами великого розміру.

Ряд, у який поставлені ці терміни, може ілюструвати певну прогресію переходу мистецького твору зі статусу простого “гіганта” до вищих рівнів, яким притаманно належати до позачасових філософських сфер.

Для початку варто згадати теоретичні пошуки відомої американської письменниці й мистецького критика Сюзан Стюарт, яка в одному з досліджень дає узагальнене формулювання масштабних співвідношень і вважає, що ми можемо дивитися на гігантське, але бачити його тільки частково: “Наше найбільш фундаментальне відношення до гігантського сформульовано в нашому відношенні до пейзажу, у нашому безпосередньому і дійсному відношенні до природи, оскільки вона оточує нас... Ми охоплені гігантським, оточені ним. У той час, коли ми знаємо мініатюру як просторове ціле, гігантське ми знаємо тільки частково. Ми рухаємося через пейзаж; він не рухається через нас... Ми знаходимо мініатюру на витках приватної, індивідуальної історії, тоді як гігантське — у походженні історії суспільства та природи. Гігантське стає поясненням для навколишнього середовища, фігурою на межі між природним і людським” (переклад з англійської — В.О.) [4, с. 71].

Розвиваючи цю концепцію відношення глядача з об’єктом великого масштабу (який ми можемо розглядати як твір мистецтва), бачимо, що нашим бажанням створити навколишнє середовище для мініатюри, але таке середовище неможливе для гігантського: навпаки, гігантське стає нашим навколишнім середовищем, поглинаючи нас, як природа. Важливо, щоби в презентації через публічне середовище гігантське було “вище” і “понад”. Традиційно ця властивість використовується в скульптурі в громадському середовищі, у скульптурі увіковічнення і прославлення. У живописі та літературі гігантське є питанням встановлення співвідношення описуваного пейзажу до описуваної фігури, тоді як тривимірність скульптури змушує враховувати прямий зв’язок її матеріальності з людським (реальним) масштабом глядача. Якщо мініатюра робить людське тіло гігантським, то гігантське навпаки — трансформує людське тіло в мініатюру, особливо підкреслюючи “іграшковість” і “незначущість” тіла щодо нього [4, с. 90].

Реалізація скульптур у великому розмірі для митців, які прагнуть не тільки привернення уваги за допомогою величини твору, є лише одним із засобів для досягнення їхньої ідейної цілі.

Так, російський скульптор Ернст Неізвестний, відомий своєю рішучою опозиційною позицією до ідеологічної радянської мистецької системи і новаторством формотворчих рішень, виступає за необхідність надання своїй скульптурі “Дерево життя” особливих розмірів. Для митця ця споруда повинна бути достатньо великою. Діаметр понад 100 метрів продиктований не просто бажанням зробити велике, хоча, за твердим переконанням художника, велике — це добре, і дуже маленьке — добре. Тільки середнє — погано. Адже і у свідомості дитини, і у свідомості великих народних культур є два ставлення до масштабу: їх вражає карлик і велетень. Тільки буржуазна культура породила усереднений масштаб. Усередненим є герой, який бачить велике і маленьке, це поетично. Тобто істота, яка потрапляє всередину “Дерева життя”. А контраст між великим і маленьким є законною спробою вивести мистецтво з буднів [5, с. 55].

Власне, контраст мас, величин, масштабу постає як ще один засіб оперування ідейно-концептуальною наповненістю твору мистецтва, від зміни якого залежатиме результат, ефективність і ефектність образу, а умовний ряд “учасників мистецького дійства», співвідношення доміанти яких визначає мистець, може набирати такого вигляду: навколишнє середовище — твір мистецтва — глядач — час.

Термін “монументальність”, одне з ключових понять цього дослідження, є багатозначним залежно від контексту його використання, а подекуди й суперечливим терміном у історії мистецтва та сучасній критичній думці. Насамперед він використовується, щоби дати уявлення про те, що конкретний твір мистецтва або його частина є велична, благородна, шляхетна, піднесена в концепції, яка має певні властивості міцності, стабільності та позачасовий характер, притаманний великій архітектурі. Це певним чином може охарактеризовувати величину твору, але не є прямим синонімом “великого» в якості розміру.

Концепція монументальності не прив’язується лише до роз-

мірів твору, а особливо полягає в тому, як форма розбудовується і твориться. Велич і потужність досягаються за допомогою співвідношення великих мас, які домінують у творі, і, навіть якщо існують малі деталі, вони підпорядковані великим об'ємам і масам. Для монументального твору властива внутрішня чітка архітектоніка [6, с. 70]. На рівні естетичного сприйняття монументальність зв'язана з категорією піднесеного. Правдива велич (не естетична, а художня категорія) полягає не в розмірах і не в конструктивній міцності, а в осмисленні масштабів, у їх наповненні особливо значущим змістом. Поряд з усвідомленням фізичного простору якості монументальності зв'язані з особливим художнім відчуттям часу. Слово “довговічність”, яке розуміємо як “довга вічність”, — абсурд, тому що Вічність не має тривалості [7, с. 626].

Як стверджує Е. Неізнаний, монументальність твору має здатність через свою конструктивну розбудову переходити до особливих духовних рівнів взаємовідносин з глядачем:

“Звичайно, проблема монументальності не обмежується визначенням об'єму чи масштабу твору в просторі, оскільки, коли ми говоримо про монументалізм, ми маємо на увазі не тільки конструктивно організовану масу. Монументальність — це перш за все духовний зміст, особливі відношення з глядачем” [5, с. 62].

Українське мистецтво ХХ ст. було тісно пов'язане й залежало від радянської ідеології, догми якої беззаперечно вплинули на його еволюцію. Скульптура як просторовий об'єкт володіє широкими зображальними можливостями і великим діапазоном застосування в суспільстві, тому саме їй були доручені найвідповідальніші ідеологічні завдання. Саме в тоталітарних державах минулого століття здійснювався акцент замовлень на монументальну скульптуру як на ефективний засіб ідеологічної пропаганди, за рахунок чого й відбувся розвиток цього виду мистецтва в цих середовищах.

Щодо української скульптури в Радянському Союзі, то її домінантна роль була визначена у проголошеному радянською владою на початку ХХ ст. “ленінському плані монументальної пропаганди”. Такі твори були покликані увіковічнювати

“передові суспільні ідеали». Їхні розміри виходили поза межі нормального людського сприйняття, а самі вони були засобом ефективного імперського пригнічування особистостей — “коліщаток великого механізму”. Тенденцію гігантоманії підтверджували відповідні теоретичні обґрунтування: “Монументальність художнього твору пов’язана не лише з особливим трактуванням образу людини, але й з особливим вирішенням простору і часу. Простір розширюється у сприйнятті до уявлення про увесь Всесвіт, а час тяжіє до вічності, у результаті чого образи набувають величезного і в низці випадків космічного значення. З роками у свідомості радянських людей виробляли стійкий стереотип: будь-який встановлюваний пам’ятник чи пам’ятний знак мусить бути величезним, бо лише тоді він є суспільно значущим. Найповнішим втіленням таких ідей стало встановлення гігантської фігури на даху Меморіального комплексу “Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941-1945 років” (“Батьківщина-мати”) у Києві (Є. Вучетич, В. Бородай, Ф. Согоян, В. Швецов, 1981). Жінка з піднятим мечем проектувалася з головною ідеологічною метою — створити зоровий акцент, який би зміг перекрити домінантне значення Києво-Печерської Лаври [2, с. 100].

Керуючись бажанням втілити в життя план з “монументалізації” в пам’ятниках ідей “тоталітарної машини” Радянського Союзу, активно увійшло в практику трансформування станкових скульптурних творів, які призначені для експонування в музеях чи різних інтер’єрах, у великий розмір з подальшим встановленням у публічних місцях на відкритому просторі. При цьому часто зберігалась “побутовість” зображуваної сцени, яка елементарним чином всього лиш ілюструвала дійсність і реалії життя в тогочасному суспільстві й не зачіпала вищі філософські ідеї.

Важливо зазначити, що певною мірою тенденція штучної монументалізації станкових за характером композицій нагадує ситуацію 1940-х років з поширенням тоді “сталінським ампіром” у мистецтві. Щоправда, на відміну від тих часів, коли надлюдські розміри станкових форм перетворювалися на психотропну машину тоталітарної держави, що нав’язувала реальності

міфологічний часопростір існування, руйнуючи індивідуальну особистісність кожного, тепер — контекст художньо-образної структури творів ґрунтується не на абсолютному жаху й свідомості “малого гвинтика” у величезній партійно-державній системі, а на міфі єдності народу та партії, на великій вірі в непохитність ідеалів партії [3, с. 165].

Водночас низка використовуваних важелів для досягнення максимально вражаючого ефекту постійно розширювався і з часом досягав своїх кульмінаційних точок, які проявлялися в залученні до спорудження меморіальних комплексів і пам’ятників широких площ навколишнього середовища.

Згідно з твердженням М. Протас, від 1977 р. новаційним щодо попереднього періоду в монументалістиці стало залучення до образно-композиційної структури багатогектарної площі природного середовища, тобто монументи почали вирішувати з величезним розмахом ансамблевого оформлення, до якого підключалися й архітектурні споруди, й ландшафтні історико-географічні особливості місцевості, включаючи штучно створені ставки, символізм Вічного вогню тощо. Якщо, за цілком справедливою думкою російського дослідника Н. Воронова, “ознака ансамблевості — є одною з провідних у концепції монументальної пластики 60 — 70-х років”, то розуміння синтезу в символічному контексті образно-композиційних узагальнень наприкінці 70-х — початку 80-х років набуває рис викривленої гігантоманії, тиражування композиційних схем, що їх певний час сприймали як новаційні (усе це торкнулося навіть ремінісцентних тенденцій, типових для 1960-х) [3, с. 166].

Попри низку позитивних якостей, у монументальній скульптурі радянського періоду ми бачимо, що намагання виконати визначений план зі встановлення необхідної кількості пам’ятників спричинило такі негативні явища як масове тиражування скульптури. Якщо навіть йшлося не про достеменне копіювання скульптури і встановлення копії в іншому місці (хоч таке часто траплялось), то про використання перевірених практикою відповідних образно-стилістичних схем і композицій, які превалювали серед скульптури в публічному середовищі.

Партійно-ідеологічна “єдина лінія” контролю за мисте-

цтвом, як зазначає М. Протас, не заохочувала до розвою в скульптурі авторського розуміння поняття “сучасного мистецького стилю”, уникаючи навіть станкових камерних, а тим паче лірико-інтимних форм, пов’язаних з індивідуалістичним мисленням митця і героя його твору. Оскільки держава відмовила митцеві в праві на індивідуально-свідому творчість, скульптура поступово опиняється в полоні регресивних тенденцій — змістовно порожнього натуралізму, тиражування сталих ідейно-композиційних кліше, що відповідали параметрам маскультури. Марксистська теза про пролетарське суспільство, де немає класових конфліктів, призводить на ґрунті пластики до безпроблемних гіпертрофовано оптимістичних і однозначних дидактико-декларативних образних схем. Тиражна паркова скульптура гіпнотизувала масову свідомість ідейними зразками патріотизму. Ідеологи більшовизму обговорювали навіть питання відображення в мистецтві ідейної переваги радянського спорту, радянського материнства й дитинства. Через це, поряд із державними лідерами, у скульптурі з’явилися постаті туристів, піонерів, вожатих, матерів з дітьми, копії греко-римських атлетів, героїв, впроваджуваних ленінським “планом монументальної пропаганди” на засадах виховання “високої ідейності”, “загальної культури” мас тоталітарного суспільства” [3, с. 234]. Як ми бачимо, велика за розміром і монументальна скульптура не обов’язково стосувалася величної ідеї.

Значна частина скульптури не пропонувала трансформації реальності, створення “нового світу” за допомогою своїх засобів, особистого погляду художника-творця на дійсність, навпаки — індивідуалізм творчого бачення митця рішуче заперечувався і не допускався. Натомість скульптура візуально закріплювала загальнопоширений спосіб життя громадян у реалістичних образах, підтверджуючи цим “правильність” та “істинність” обраного суспільством шляху розвитку й буття.

Ернст Неізнестний гостро зазначає: “Ось так певна модернуха дозволяється — але талант не можуть дозволити, бо він їм [владі. — Авт.] органічно небезпечний. Їм потрібні чиновники і солдати. Соціалізм сьогодні — це не стиль; бути

соцреалістом — це просто означає бути, як усі бездарні. Бездарність стає еталоном. Ти зобов'язаний бути бездарним, бо обдарування передбачає персональність, а персональність виводить зі стройового кроку армії” [5, с. 50].

Сьогодні пропонує нам нову парадигму світосприйняття, ставлячи людство перед іншими викликами, і мистецькі підходи з недавнього минулого викликають у роздумах сучасних митців своєрідні рефлексії. Так, скульптор Назар Білик висловлює свою думку щодо монументальної скульптури, стверджуючи, що термін “монументальна скульптура” чи “монументальна пластика” ґрунтовно сформувався у радянський час і більше був у вжитку тоді, ніж зараз. Його влучніше вживати до творів, що ушляхетлюють героїв, патріотичні вчинки та історичні події. У наш час, коли немає панівної ідеї, яку потрібно постійно моделювати та підтримувати, цей термін трохи розчиняється, а сама монументальна скульптура відходить на другий план, поступаючись популярністю парковій та “розважальній” скульптурі. Поступово мова монументів та її форма має обов'язково змінитись в умовах нової ери, нової свідомості, де немає принципу “комбінатівської” пластики, а є особистість художника, що відіграє надзвичайну й вирішальну роль при змінненні пластики пам'ятника [8, с. 89]. Термін “комбінатівський” походить від слова “комбінат” (скульптурна фабрика за радянських часів).

З-поміж різних тенденцій від 1990-х рр. українська монументальна скульптура розвиває й традиції реалістичної пластики, притаманної ХІХ ст. Однак, попри реалізацію цих і пошук нових засобів вираження, можливо, варто спрямувати розвиток монументальних концепцій пам'ятників, опрацьовуючи жанрово-мотиваційні якості пластики задля надання пам'ятникам більш камерного контексту функціонування, більш довірливо-інтимного спілкування і зближення із сучасним глядачем.

Згідно з думкою О. Голубця, особливо складні ситуації спричиняє неправильне розуміння монументального мистецтва. Здавалось би, твори величезних розмірів, покликані увіковічнювати “передові суспільні ідеали”, повинні стати ре-

літками епохи тоталітаризму. Проте означення “монументальний” усе ще сприймається як похідне від терміна “монумент”. У нашій свідомості виробився стійкий стереотип: будь-який споруджений пам’ятник чи пам’ятний знак мусить бути величезним, бо лише тоді він є суспільно значущим. Насправді ж досвід минулого і сьогодення (за винятком хіба що різних імперій) свідчить про потребу “гуманізованої” співрозмірності таких творів. Якщо цього не приймемо, то скульптурні “монстри”, що викликають повне нерозуміння у будь-якої цивілізованої людини, надалі “заселятимуть” наші міста [2, с. 172].

Оскільки монументальність розглядає людину та її тіло як “мініатюрну і незначну присутність”, вона стає засобом, який нагадує форму домінування та психологічного впливу. Таким чином, через ці скульптури й монументи, у глядача виникає відчуття своєї незначущості щодо них і світу загалом.

Ця концепція монументальності була активно використовувана в релігії та політиці впродовж усієї історії (особливо в архітектурних спорудах і монументах). Сьогодні ж вона набуває іншого характеру. Часто монументальність спекулює і грає на емоціях глядача, таким чином ставши масовим продуктом споживання, повністю інтегрованим у суспільство спектаклю [9]. Особливо це стосується монументальних творів, приналежних до постмодерністичної парадигми, які в окремих випадках, будучи вагомими за масою і об’ємом у просторі, не завжди є “вагомими” за інтелектуальним змістом. “Зазвичай, сьогоденні твори величної ідеї не торкаються, а є досить побутовими та простими, що, можливо, є тенденцією сучасності”, — вважає скульптор Адріан Балог [8, с. 92].

Після здобуття Україною незалежності, після падіння радянської культурної ізоляції від решти світу, на культурній арені нашої держави одночасно з’являються приклади творів усіх можливих мистецьких стилів і носіїв різних філософських течій. У цьому розмаїтті видається необхідним визначення певних культурологічних координат для українських митців, особливо молодих художників, і також тих, хто працює з медіумом скульптури та долучається до створення монументальних об’єктів, які б убезпечили митців від розгубленості та зміцнили їхню са-

мобутню кореневу систему [10], яка ідентифікує їх як творчих особистостей саме з українського культурного простору.

1. Матоліч І. Проблема монументальності в сучасній художній культурі / І. Матоліч // Вісник ЛНАМ. — Вип. 22. — Львів : ЛНАМ, 2011. — С. 121-129.
2. Голубець О.М. Мистецтво ХХ століття: український шлях / О.М. Голубець. — Львів : Колір ПРО, 2012. — 200 с.
3. Протас М.О. Українська скульптура ХХ століття / М.О. Протас // Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К. : Інтертехнологія, 2006. — 284 с.
4. Stewart S. On Longing, Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection / S. Stewart. — London : Duke University Press, 1993. — 214 с.
5. Неизвестный Э. Говорит Неизвестный / Э. Неизвестный. — М. : Посев, 1984. — 68 с. — [Електр. ресурс]. — Режим доступу: http://royallib.ru/read/neizvestniy_ernst/govorit_neizvestniy.html#0.
6. Одрехівський В.В. Монументалізм в сучасній скульптурі на прикладі творів Аніша Капура / В.В. Одрехівський // Вісник ХДАДМ / [за ред. В.Я. Даниленка]. — Х. : ХДАДМ, 2012. — № 11. — С. 69-74.
7. Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 8 т. / В.Г. Власов. — Санкт-Петербург: ЛИТА, 2001 — Т. 4. — 2001. — 832 с.
8. Собкович О. Монументальна скульптура. Про головне... / О. Собкович // Образотворче мистецтво. — 2013. — № 4. — С. 89-92.
9. Дебор Г. Общество спектакля / [пер. с фр. С. Офертас, М. Якубовичъ] / Г. Деборг. — М. : Логос, 1999. — 224 с. [Електр. ресурс]. — Режим доступу : <http://anthropology.rinet.ru/old/library/DDR1.htm>.
10. Яців Р.М. Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії / Р.М. Яців. — Львів : Афіша, 2006. — 232 с. — [Інститут народознавства НАН України].

Annotation

Vasyl Odrekivskyy. Gigantic, monumental, majestic: as a progressive series of sculpture peculiarities. In the article it is considered the questions related to the interpretation and meaning of the term "monumental" and his affiliation with the characteristics and formative qualities of sculpture. To create a coherent theoretical picture are analyzed scientific achievements of famous Ukrainian and foreign researchers and practicing sculptors. The study focuses on the examination of monumental sculpture as an object which has significant aesthetic force of impact on the viewer.

Keywords: sculpture, monumentality, scale, majesty, monument.

Аннотация

Василий Одрехивский. Гигантский, монументальный, величественный: как прогрессивный ряд свойств скульптуры. В статье рассматриваются вопросы, связанные с содержательным наполнением и трактовкой термина “монументальный” и его принадлежностью к характеристикам и формообразующим качеств скульптуры. Для создания выразительной теоретической картины осмысливаются научные наработки известных украинских и зарубежных исследователей, а также размышления скульпторов-практиков. Исследование сосредоточено на рассмотрении монументальной скульптуры как объекте, который обладает весомой эстетической силой воздействия на зрителя.

Ключевые слова: скульптура, монументальность, масштаб, величественность, памятник, трактовка термина.