

УДК 655.418.3(091)(73):821.111-3.09»19»ДЖ.ФАУЛЗ

О. С. Левицька

Українська академія друкарства

**ІСТОРІЯ ВИДАННЯ ОДНОГО БЕСТСЕЛЕРА:
СПІВПРАЦЯ АВТОРА, ЛІТЕРАТУРНОГО АГЕНТА І ВИДАВЦЯ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ДЖОНА ФАУЛЗА «КОЛЕКЦІОНЕР»)**

Висвітлюються особливості співпраці автора, літературного агента і видавця на прикладі видання роману Джона Фаулза «Колекціонер». Тема приурочена до 50-річчя виходу у світ дебютного роману письменника, який став бестселером у багатьох країнах світу, а сьогодні є також об'єктом наукових студій.

За щоденниками Дж. Фаулза досліджується історія співпраці автора з літературним агентом Дж. Кінросом, директором видавництва «Кейп» Т. Мешлером та фільммейкерами США. На прикладі спільної роботи автора, літературного агента та директора видавництва аналізується приклад вдалої співпраці, з'ясовується роль і значення кожного з учасників процесу.

Автор, літературний агент, видавництво, угода, бестселер, сценарист, режисер, Джон Фаулз, «Колекціонер»

У 2013 р. виповнилося 50 років від часу виходу у світ першого роману англійського письменника Джона Фаулза «Колекціонер» (1963). Півстолітня історія цього роману засвідчила чималий успіх твору, численні перевидання, переклади, адаптації, наслідування тощо. Саме комерційний успіх видання першого роману надав змогу авторові присвятити увесь час лише літературній творчості, адже сприяв ще й матеріальному забезпеченню.

Досліджуючи щоденникові записи Джона Фаулза, можемо детально простежити всі етапи праці автора над створенням тексту та підготовкою його до видання, перші відгуки та рецензії тощо. У щоденникових записах письменник зафіксував найважливіші деталі, пов'язані із підготовкою і виданням роману, долучає тексти листів, документів чи телеграм до приватної історії. Такі детальні свідчення історії видання роману цікаві з кількох поглядів: передусім щодо вивчення досвіду співпраці автора та літературного агента у Великій Британії півстоліття тому, а також актуалізації цієї проблеми в сучасному видавничому процесі, адже лише поодинокі публікації в Україні порушують тему інституту літературних агентів [1–2; 5]. Тоді як західний, зокрема англомовний книжковий ринок, має добре структурований упродовж двох століть інститут літературних агентів із розлогою мережею агенцій, асоціацій, налагодженими правилами співпраці, широким асортиментом друкованої продукції, виробленими алгоритмами співпраці тощо. Стаття ознайомлює з особливостями співпраці автора та літературних агентів безпосередньо на прикладі одного з найуспішніших дебютних романів — роману Джона Фаулза «Колекціонер» за матеріалами приватних записів автора та ділового й приватного листування із видавцями.

Як засвідчують щоденникові записи, роботу над романом «Колекціонер» Фаулз розпочав наприкінці листопада 1960 р., а на початку травня 1962 р. дружина віднесла рукопис в літературну агенцію «Ентоні шейл» (Anthony Sheil) агенту і директору Джеймсу Кінросу за рекомендацією друкарки, яка здійснювала набір тексту на друкарській машинці. Вже за 11 днів автор отримав відповідь від літературного агента. У першому листі, загалом хвалебному, Джеймс Кінрос пропонував автору дещо переробити роман у «перехресно-монтажній формі» і навіть більше — переформувати другу частину в оновлену першу [4, с. 664]. Про першу зустріч із Кінросом Фаулз пише буквально як про сеанс психотерапії, називаючи літературного агента «лібералом-важковиком», не розуміючи, що ховається за його хвалебними текстами: проникливість чи порожня балаканина [4, с. 665].

21 травня у листі до Фаулза агент повідомляв, що надсилає книгу до видавництва «Кейп» під псевдонімом Річард Віттон (дівочі прізвища дружини та матері автора). У цьому ж листі Кінрос просив надіслати ще один примірник рукопису, сподіваючись на пропозиції щодо екранізації, а також висловив сподівання щодо наступного роману Фаулза. За два місяці (на початку липня) автор отримав листа від агенції із умовами, на яких видавництво «Кейп» купує «Колекціонера» (зокрема, йшлося про фінансові умови, за якими авторський гонорар становить 150 фунтів авансу та авторські нарахування від продажу (10 % від тиражу 3,5 тис. прим.; 12,5 % від тиражу 3,5–7 тис. прим.; 15 % від тиражу 7–15 тис. прим.). Враховуючи те, що видавці побоювалися, чи закуплять книгу бібліотеки, Фаулзу довелося поступитися десятьма відсотками із можливого продажу на інсценізацію чи екранізацію, що він вважав справедливим, оскільки це гарантувало максимальну рекламу книги [4, с. 670–671]. Дж. Кінрос писав, що зазвичай вони не схвалюють таких дій збоку видавництв, проте в ті роки художня література переживала не найкращі часи, а отже, екранізація привернула б увагу до роману. Літературний агент погодився на такі умови, адже вважав, що для Фаулза вигідно бути автором, який видається в «Кейп», пояснюючи це тим, що у видавництві представлений екстраординарний підбір авторів, а стати із першої спроби автором «Кейпу» є неабияким досягненням письменника-початківця. І справді, у репертуарі видавництва «Джонатан Кейп» вже тоді були наявні видання творів дуже несхожих між собою авторів: Джеймса Джойса, Девіда Герберта Лоуренса, Ернеста Гемінгвея, Яна Флемінга та інших, а саме видавництво після зміни керівництва у 1960-х рр. розгорнуло свою діяльність і досягло неабиякого успіху на книжковому ринку Великої Британії. На сьогодні видавництво може пишатися ще й виданнями Джона Фаулза, Курта Воннегута, Салмана Рушді, Джуліана Барнса, Чака Паланіка та багатьох інших.

Цікаво, що на початку своєї співпраці із видавцями згодом всесвітньо відомий автор, якого неодноразово номінували на Нобелівську премію з літератури, мало вірив в успіх свого роману. У щоденнику він пише: «в мене не було віри в літературні агенції і у видавничий світ» [4, с. 671]. Щоденникові записи Фаулза засвідчують кризові роки у виданні художньої літератури в Англії та

на Заході, що пов'язано зі стрімким розвитком кіномистецтва, а отже, значним зниженням зацікавлення художньою літературою. Такі думки висловлює і сам автор, і літературний агент, і видавці. Директор видавництва «Кейп» Том Мешлер запевняв Фаулза, що не варто автору чекати більшого від літературних агентів, ніж «забезпечення стартового майданчика» для першої книги, запевняв, що книгу варто видати у США, бо саме там у неї є шанс бути екранізованою і поставленою на сцені. Загальну ситуацію щодо видання роману він бачив загалом песимістично, вважаючи, що наклад 1,5 тис. прим. для першого роману «дуже добрий тираж в наш час» [4, с. 671]. Для порівняння читаємо статистику продажів виданих тоді популярних романів: розрекламовані романи Малкольма Лаурі за місяць продано 1,8 тис. прим., а романи Айріс Мердок, видані накладом близько 10 тис. прим., на думку Т. Мешлера, потрапили до списку бестселерів «лише тому, що авторка провінціальна романістка: її твори нескладно зрозуміти і її романи непогано дивляться на кавовому столику» [4, с. 671–672]. Після першої зустрічі із видавцем Джон Фаулз записав: «Як і з усіма цими людьми з видавничого світу, з Мешлером я почував себе і дурнем, і мудрецем. Відчуваю, що все, що йому справді потрібно, — міцне, вилощене видання, яке буде добре продаватися, стане модним. Добрий, передбачливий знавець того, що куплять сьогодні; але мені, вочевидь, не вдасться вмовити його видати те, що читатимуть у 2062 році» [4, с. 672]. Натомість письменник вірив у свою книгу і дбав не лише про її сьогочасний читацький успіх.

Вивчаючи подробиці співпраці автора із видавцями, зафіксовані у щоденнику, зауважимо, що автор неодноразово вносив зміни до тексту, уважно стежив за підготовкою видання, погоджував кожне виправлення, наполягав на певних пунктуаційних особливостях, які властиві мовленню його персонажів, тощо. Промовистими є враження автора від редакційно-видавничої підготовки книги, описані у щоденнику від 16 жовтня 1962 р.: «Обкладинку малює Чоппінг, який зробив собі ім'я на книгах Флемінга (про Джеймса Бонда); він гіперреаліст, поверховість та аляповатість його манери мене дратують. Подивився також видавничу анотацію: жах, тебе ніби роздягають на людях» [4, с. 701]. Згодом автор уточнив, що неправильно зрозумів Тома Мешлера, який мав на увазі «як Чоппінг», а обкладинку малював Том Адамс, про що автор зазначив: «Вочевидь, Адамс не шанувальник Чоппінга і хотів зробити обкладинку в стилі *trompe-l'oeil*, щоб продемонструвати, що здатен створювати ілюзії навіть краще за Чоппінга. Що й здійснив. Біло-жовта хмара, іржавий ключ, пасмо темного волосся (причому кожна волосина промальована окремо) на тлі коркового дерева. Видавництво в захопленні від його роботи. Я теж» [4, с. 705] (доповнимо, що центральним візуальним образом обкладинки першого видання є метелик).

Постійних змін також зазнавала видавнича угода. Зокрема, за час підготовки роману до друку його наклад погоджували спершу в 1,5 тис. прим., за півроку ця цифра зросла до трьох, потім до п'яти тощо., відповідно змінювалися і суми гонорарів автора та літературного агента. У процесі підготовки книги відбувся конфлікт між Томом Мешлером і Джеймсом Кінросом. Меш-

лер мав намір продати книгу видавництву «Саймон енд Шустер» (Simon & Schuster) (вони запропонували 3,5 тис. дол.) одночасно відіслали рукопис в американське видавництво «Литл, Браун» (Little, Brown and Co) (щоб переконатися, чи ті не дадуть більшої суми), пропонували також представнику кінокомпанії «Брітіш лайон» (British Lion). У лютому «Литл, Браун» запропонувало видати у США перший тираж у 20 тис., який є одним із найбільших накладів для дебютного роману в той час.

Наприкінці жовтня автор отримав листа від Джеймса Кінроса щодо його нового твору «Подорож до Афін». Відгук був критичним, літературний агент побачив у тексті при усій літературній майстерності слабо виписану основну лінію, вважав, що після виходу з друку «Колекціонера» цей твір лише зашкодить репутації автора. На думку літературного агента, рішення опублікувати цей твір може обернутися катастрофою для автора. Джеймс Кінрос навіть передбачив реакцію Фаулза на такий різкий лист і повернення рукопису, але, маючи великий досвід, вкотре застеріг не публікувати твір навіть під псевдонімом. До цієї поради автор дослухався, хоча Фаулз сумнівався в літературному смаку свого агента, ознайомившись із його художньою творчістю: «Читаю його ірландський роман «Острів святих». Поганий до неймовірного: пронизаний штампами, граматичними й пунктуаційними огріхами, наповнений бутафорськи пиятиками і бутафорським сексом. І яке право він має судити мене?» [4, с. 709].

Сигнальний примірник видання «Колекціонера» з'явився в листопаді 1962 р. під іменем Джон Фаулз (автор відмовився від псевдоніму вже у червні 1962). Тоді ж з'явилася перша реклама: повідомлення в «Букселлері». У середині грудня автор отримав пропозицію від агента Арчі Огдена (партнера Кінроса) про можливість екранізації, а відповідно привабливою можливістю заробити 15 тис. фунтів. Права на екранізацію викупили Джон Кон і Джад Кініберг, американські сценаристи і продюсери, які мали в Лондоні кінокомпанію «Блайзер філмз» (Blazer Films). Однак перемовини щодо змін у сюжеті (сценаристи вимагали, щоб головна героїня не померла) призвели в глухий кут.

У січні 1963 р. ще одне видавництво «Пан букс» (Pan Books) купило «Колекціонера» за 3,5 тис. фунтів — «це рекордний гонорар в Англії для дебютного роману», — пише автор. Фаулзу належало лише 45 % від суми — чим, на думку Фаулза, Мешлер здивував навіть Кінроса; Мешлер також запропонував авторові стати його агентом у США, причому лише за 10 % (замість традицій для цієї країни 20 %) комісійних.

Видавці подбали і про добру передпродажну рекламу: вже в березні були анонси про травневу публікацію — з інтригуючими заголовками, анотаціями, навіть зазначенням ціни; фрагменти тексту друкували на сторінках «Санді Таймс». Тоді ж було продано права на видання роману у Франції та Італії (за 400 і 600 фунтів відповідно (як зауважує Фаулз більшість письменників заробляють у рік менше 500 фунтів), а видавництво «Кейп» розпочало підготовку другого видання в м'якій оправі. Як наслідок — після виходу з друку у квітні 1963 р. роман посів лідерські місця у списку бестселерів у Великій

Британії та США (зокрема, третє місце у списку бестселерів журналу «Тайм»). Внаслідок рекламної кампанії «Колекціонера» у США, куди Фаулз полетів у вересні, з'явилися роздуми про американську видавничу справу, журналістику порівняно з англійською, думки про рекламних агентів тощо. Згодом автор міг оцінити переваги публікації у США з економічного погляду, що не влаштувало британських видавців, адже, як зауважує Фаулз, «зачепили патріотичну нотку. Англійські автори нібито зобов'язані віддавати всі «імперські» права англійським видавцям. При цьому переконлива економічна істина «а вона полягає в тому, що гонорар за продаж лише канадських прав на «Колекціонера», що придбало видавництво «Літл, Браун», перевищує усе, що готові заплатити в «Кейп»...» [4, с. 803].

Одночасно з підготовкою до друку книгу показували відомому чеському режисерові Карелу Рейшу та надіслали рукопис до кінокомпанії «XX століття — Фокс» (20th Century Fox Film). Таке рішення видавців можна легко пояснити, адже екранізація — це додаткова реклама книги, а отже, і додатковий прибуток видавцям та літературному агентові. Ще за півроку до виходу книги кіностудія «Коламбія пікчерз» (Columbia Pictures) купила права на екранізацію роману. Джон Фаулз не відмовився від екранізації, хоча усвідомлював наскільки кіноверсія змінить його текст. В одному з листів у відповідь на можливість екранізації роману батько письменника зауважив: «Що стосується фільму, то ти повинен бути готовий до того, що гієни розтерзають усю твою конструкцію. На твоєму місці я б дозволив їм це зробити. Вони знають свою роботу» [4, с. 711]. Проте перший варіант сценарію викликав неабияке обурення письменника — у «Щоденнику» від 6 серпня 1963 р. писав: «Сценарій Джона Кона майже без винятку такий поганий, що я читав його, не ймучи віри власним очам. Зміни в сюжеті, щасливе закінчення та інше — усе це я готовий прийняти. Але те, що цілком змінено характери, до невпізнаваності зміщено мотивацію їхніх учинків, ще гірше — спотворено усі мої ідеї, — я прийняти не можу. Не кажучи вже про американізм, вкладені в уста моїх бідних персонажів-англійців» [4, с. 735]. Цей факт змусив Джона Фаулза стати співавтором сценарної адаптації роману. Письменник зауважував, що в роботі над екранізацією йому довелося визнати майстерність Джона Кона у створенні композиції, свою ж демонстрував у написанні діалогів. Згодом щодо співпраці з кінобізнесом Фаулз зробив невтішні висновки: він продав права поспіхом і надто дешево, не залишив за собою прав і довірився сценаристу Стенлі Манну. Сьогодні екранна версія «Колекціонера» [7] варта уваги, проте не стала вершиною кіномистецтва [3].

На прикладі підготовки до видання дебютного роману Джона Фаулза можемо спостерігати приклад вдалої співпраці всіх учасників літературно-видавничого процесу. Подальша творча біографія автора засвідчує ще вагоміші досягнення в літературній творчості, зокрема романи «Жінка французького лейтенанта» (1969), «Маг» (1966; 1977), повість «Вежа з чорного дерева» (1974) та інші, які побачили світ у британському видавництві «Кейп» та американському «Літл, Браун».

1. Гай А. Літературний агент в Україні: реалії та перспективи / А. Гай // Український інформаційний простір : наук. журн. — К., 2013. — С. 235–240. 2. Коли нарешті Вітька Сруль стане дорослим Аланом Цукерманом? : інтерв'ю ; підгот. Р. Мельників, Ю. Поцілуйко / [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.bambook.com/scripts/pos. frag?ite=51387&v=2&s=3>. 3. Левицька О. С. Текст / кінотекст: особливості адаптації творів Джона Фаулза до ігрового кіно / О. Левицька // Наукові праці : наук.-метод. журн. — Т. 124; вип. 111. Філологія. Літературознавство. — Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. — С. 65–71. 4. Фаулз Дж. Дневники 1949–1965 / Джон Фаулз ; [пер с англ. В. И. Бернадской (гл. 1–6), Н. М. Пальцева (гл. 7–10)]. — М. : АСТ, 2007. — 860 с. 5. Штефан О. Літературний агент: міф чи реальність? [Електронний ресурс] / О. Штефан // Теорія і практика інтелектуальної власності : наук.-практ. журн. / Наук.-дослід. ін-т інтелектуальної власності ; Акад. правових наук України. — К., 2010. — № 6 (56). — С. 3–10. 6. Fowles Jh. The Collector / J. Fowles. — Vintage, 2004. — 288 p. 7. The Collector = Колекціонер : худ. фільм за мотивами однойменного роману Дж. Фаулза / [реж. В. Вайлер ; авт. сценарію С. Менн, Дж. Кон, Дж. Фаулз ; в гол. рол. Т. Стемп, С. Еггар, М. Вошборн]. — Великобританія; США : Columbia Pictures Corporation ; Collector Company, 1965. — 119 хв.

ИСТОРИЯ ИЗДАНИЯ ОДНОГО БЕСТСЕЛЛЕРА: СОТРУДНИЧЕСТВО АВТОРА, ЛИТЕРАТУРНОГО АГЕНТА И ИЗДАТЕЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ДЖОНА ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР»)

Посвящается особенностям сотрудничества автора, литературного агента и издателя на примере издания романа Джона Фаулза «Коллекционер». Тема приурочена к 50-летию публикации дебютного романа писателя, который стал бестселлером во многих странах мира, а сегодня является объектом научных исследований.

Сделан обзор истории сотрудничества Дж. Фаулза с литературным агентом Дж. Кинросом, директором издательства «Кейп» Т. Мешлером и фильммейкерами США. На примере совместной работы автора, литературного агента и директора издательства анализируется пример удачного сотрудничества, выясняется роль и значение каждого из участников процесса.

COOPERATION OF THE AUTHOR, THE LITERARY AGENT AND THE PUBLISHER (BASED ON THE NOVEL BY JOHN FOWLES «THE COLLECTOR»)

The specific features of cooperation of the author, the literary agent and the publisher are highlighted on the example of the publication of John Fowles' novel «The Collector». The theme is dedicated to the 50th anniversary of the release of the writer's debut novel, which became a bestseller in many countries, and is now also the subject of scientific studies.

The history of John Fowles' cooperation with a literary agent John Kinross, a director of «Jonathan Cape» Tom Maschler, and the peculiarities of cooperation with literary agents, publishers and the USA filmmakers are analyzed here. As an example of cooperation of the author, the literary agent and the director of publishing is analyzed, a successful co-publishing, the role and importance of each of the participants is found out.

Стаття надійшла 10.11.2014

УДК: 7.01. (072.2)

І. В. Голод

Українська академія друкарства

**ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ
КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
(ІСТОРИЧНИЙ І МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ)**

Аналізуються на теоретичному і методологічному рівнях витоки та деякі особливості розвитку формального методу мистецтвознавчого аналізу в європейській художній і мистецько-теоретичній практиці кінця ХІХ–початку ХХ ст. Висвітлюються теоретичні погляди та окремі праці провідних мистецтвознавців і митців.

Європейське мистецтвознавство, формальний аналіз, методологія дослідження мистецтва

Дискусійною, суперечливою, але й водночас виразною межею між мистецтвом ХІХ і ХХ ст. став у європейському мистецтві «Осінній салон» 1905 р. у Парижі, де були експоновані твори А. Матісса, а в мистецькій теорії — книга «Проблеми форми в образотворчому мистецтві» (1899 р.) німецького скульптора А. Гільдебранда, в якій він сформулював основні теоретичні принципи нового (формалістичного) мистецтва і мистецтвознавства. Ці події значно вплинули на розвиток художньої культури ХХ століття. Адже, Матісс — це виклик як самим академічним традиціям французького і європейського живопису, так і візуально-технічним новаціям імпресіоністів. «Яскравість» живопису Матісса, матеріальне повнокровне відчуття світу, зацікавлення «варварськими», як тоді їх називали, культурами Америки, Океанії, Австралії та, відповідно, особлива увага до творчості П. Гогена сформувалися в окремий специфічний стилістичний напрям, який прийнято називати «фовізмом». Саме А. Матісс — автор концепції «колеристичного вибуху» — дав потужний поштовх до розвитку мистецтва модернізму, підхоплений і розвинений у різних пластичних варіантах митцями ХХ ст., серед яких були і представники українського образотворчого мистецтва — Д. Бурлюк, О. Богомазов, О. Екстер та інші. Модернізм, який тривав від останніх років ХІХ ст. до початку Першої світової війни і згодом, аж до 1950-х рр., втілював «залишкову віру в самоочевидну перевагу логічного та наукового раціоналізму, який припускає, що реальна дійсність у цілому може бути витлумачена й осмислена, що ідеї та поняття детерміновані і що люди перебувають на одному рівні спільного всесвітнього досвіду, який є надкультурним і надісторичним» [7].

У процесі усвідомлення особливостей розвитку європейського мистецтвознавства увагу незмінно привертає питання «художньої форми». Наступний, після А. Гільдебранда, крок був у цьому напрямку зроблений видатним німецьким істориком і теоретиком мистецтва Г. Вельфліном. У книзі «Основні поняття історії мистецтва» (1915 р.) він вперше відзначив, наскільки важливим є фактор зміни художніх стилів, так звані, «типи зорового сприйняття» — лінійний, площинний, об'ємний, колористичний, пластичний, відкритий, замкнений — чим не лише продовжив дослідження художньої форми, але й підняв її значення на рівень художнього явища. Важливо те, що Г. Вельфлін звернув увагу мистецтвознавчої спільноти на феномен «національного характеру сприйняття» мистецтва, що, на нашу думку, і дало поштовх до зародження й активного розвитку поняття «національної художньої форми» [4].

Щоправда, зацікавлення національною проблематикою у європейській науці намітилося дещо раніше. У середині XIX ст. (майже одразу після подій 1848 р.) у царині західноєвропейської, передовсім німецької, історіографії під впливом романтичних ідей та ідеалізації культури Середньовіччя, у працях німецьких істориків, історіографів, філософів (а згодом естетиків і мистецтвознавців) означилася тенденція до трактування історії країн і народів, їхньої культури і мистецтва, з урахуванням локальних національних особливостей. По суті, історія у трактуванні дослідників почала набувати формальних ознак, серед яких особливо популярною стане «національна форма» історичного розвитку. Надалі дослідження форми та її проявів набуде популярності як у загальнонауковому, так і в конкретнонауковому контекстах. Так, формою зовнішнього виразу змісту зацікавилися філософи; формою виразу вартості одного товару в іншому — економісти; формою державного правління — історики і політологи; формою, як сукупністю виражальних образотворчих засобів — мистецтвознавці.

Становлення новітньої (посткласичної) мистецтвознавчої думки відбувалося в дусі її відчутного протистояння класичному мистецтвознавству, лінію розвитку якого можна вести ще від філософії й естетики Аристотеля до мистецтвознавчих персоніфікацій Вазарі епохи Відродження і до класицистичної історії мистецтва Вінкельмана. Як наслідок, з одного боку, відбувалася певна втрата надбань класичного мистецтвознавства, але з другого — розвиток формальної думки від модерних шкіл початку XX ст. до мистецьких теорій постмодернізму другої половини XX ст. дав помітний позитивний результат. Ідеї А. Гільдебранда, К. Фідлера, А. Рігля, Г. Вельфліна, М. Дворжака, Е. Панофського, Г. Зедльмайра та інших збагатили доробок як формального (посткласичного), так і класичного мистецтвознавства, чим суттєво поглибили загальні знання про мистецтво.

Розвиток посткласичного мистецтвознавства активізувала постановка двох принципових питань — про специфіку «художнього бачення» у царині образотворчого мистецтва і про панівну роль формальних зв'язків у процесі образотворення на тій підставі, що «в мистецтві все є формою». Ці теоре-

тичні концепти об'єднали, навіть з урахуванням певної розбіжності поглядів, зусилля більшості мистецтвознавців кінця XIX – першої третини XX ст., а також вплинули на розвиток кількох науково-теоретичних шкіл (осередків, угруповань).

Ряд нових ідей і напрямів дослідження історії мистецтва зародилися в Австрії. На межі XIX – XX ст. у Відні сформувалася блискуча плеяда істориків – теоретиків мистецтва і започатковано мистецтвознавство як університетську науку (у 1853 р. Р. фон Айтельбергер заснував кафедру історії мистецтва у Віденському університеті, де вже функціонував Музей мистецтва, як важлива емпірична основа для теоретизування). До кінця XIX ст. віденська школа мистецтвознавства стала цілком сформованою, особливо після відкриття ще одної мистецтвознавчої кафедри в 1873 р. при інституті дослідження Австрії у тому ж Віденському університеті.

У цьому контексті на увагу заслуговує наукова творчість Ф. Вікхофа, якого разом з А. Ріглем вважають засновником віденської мистецтвознавчої школи (М. Дворжак, Ю. фон Шлоссер, Й. Стшиговський та інші). Вікхоф — відданий дослідник античності — запропонував визначення давнього римського мистецтва пізньої доби, як «особливого феномену, що протистояв мистецтву Греції». Інакше кажучи, вчений, надаючи перевагу культурі Риму, протиставив «натуралістичні форми римського мистецтва ідеалізованим формам класичного мистецтва Давньої Греції» [4]. Однак ключовою постаттю європейського мистецтвознавства все ж таки залишився А. Рігль, чий наукові концепції і методи помітно вплинули на мистецтвознавство XX століття.

А. Рігль був не тільки творцем «наукового мистецтвознавства» XX ст., він вплинув на історію, психологію, соціологію, філософію мистецтва, літературознавство. Значення наукових поглядів Рігля було настільки значним, що інтерес до його теорій і концепцій пробужується з новою силою у другій половині XX ст.: Г. Зедльмайр, Г. Кашніц та інші знову і знову повертатимуться до вчення Рігля про «художню волю», реалізовану в художній формі. У чому ж секрет довголіття цієї теорії? Відповідь слід шукати, насамперед, в універсалізмі А. Рігля. У своїй першій великій монографії «Проблеми стилю. Основи історії орнаменту» (1893 р.) він прагнув подолати надмірності позитивістських і чисто фактологічних (найпопулярніших у філософії та історичній науці XIX ст.) поглядів на історію мистецтва, але ще більше категорично він заперечив «матеріалістично-механістичну» концепцію історії мистецтва, запропоновану німецьким архітектором і теоретиком Г. Земпером. Рігель *a propos* вводить у науковий обіг поняття «волі до форми», яку слід, за його ж визначенням, розуміти не стільки як «суто індивідуальне волевиявлення суб'єкта творчості», скільки як «надособистісні волевиявлення» («Wollen»), реалізація яких у контексті конкретної художньої епохи можлива лише шляхом зміни художнього стилю [1]. Це — по-перше.

По-друге, А. Рігль піддав сумніву усталену жанрово-видову структуру мистецтва. Насамперед, йдеться про необгрунтовану, але традиційно трактова-

ну, «другорядність декоративних видів художньої творчості». Вчений дійшов висновку, що саме декоративні мистецтва найбільш повно і наочно демонструють «формотворчу волю», визначають високий естетичний рівень окремих стилістичних епох, які довший час вважалися занепадницькими в історії мистецтва. Це питання отримало подальший розвиток у ще одній фундаментальній праці Рігля — «Пізньоримська художня промисловість» (1901р.), на сторінках якої ним була сформульована важлива думка про те, що занепад Давнього Риму був надто песимістично потрактований представниками класичного мистецтвознавства як занепад мало не всієї європейської культури. За Ріглем цей історичний момент був ні чим іншим як закономірною «великою силою передбачення якісної переміни естетичних віх» [2].

І по – третє, характерною рисою зрілого періоду наукової творчості А. Рігля було все більш масштабне бачення світових мистецьких процесів, загальнокультурний контекст його університетських лекцій і публікацій, широкі етнографічні узагальнення, особливо переконливі порівняно із західною і східною культурами. Згодом порівняльний аналіз був спрямований на культурну історію романських і германських народів, у результаті чого у творчому волевиявленні романців він виявляє «об'єктивно-тактильний» світогляд, а у варварських племен і народів — «суб'єктивно-оптичний», ірраціональний, більш творчий за своєю природою.

Важливий внесок у розвиток методології мистецтвознавства ХХ ст. був зроблений групою вчених з Гамбурга, відомою також як «школа Варбурга». Значною мірою їх діяльність була спрямована на вивчення змісту художнього твору за посередництвом аналізу його форми — проблема, що окреслилась у мистецтвознавчих колах Гамбурга ще в першій третині ХІХ ст. У цьому плані на особливу увагу заслуговує власне А. Варбург — авторитетний вчений і талановитий аналітик, який доводив, що античність на Заході асоціювалася, насамперед, з грецько-римською міфологією, яка з особливою силою заявила про себе в ренесансній культурі Італії. Ця своєрідна (антично-ренесансна) парадигма близьких за духом ідей, форм і методів творчості знайшла своє втілення у блискучій доповіді А. Варбурга на Міжнародному конгресі істориків мистецтва 1912 р. у Римі. Кульмінаційним моментом стало «розшифрування» Варбургом астрологічних за змістом і ренесансних за художньою формою фресок Ферраського замку. У загадковій символіці вченому вдалося виявити мотиви античних богів, прихованих серед орієнтальних (ключем для відкриття став трактат Абумасара «Introductorium magnum») і європейських середньовічних символів, зображених у вигляді астрологічних знаків, до того ж підданих активній ренесансній інтерпретації. Метод, застосований Варбургом, увійшов у науковий обіг під назвою «іконологічного аналізу», що суттєво поглибив розуміння мистецтвознавцями важливості як вербальних, так і візуальних джерел дослідження. На відміну від конкретнішого «іконічного» (або «іконографічного»), спрямованого на опис зображення), він базувався на синтезі міфологічного, історичного і формального аналітичного та інших засобів. Вибрані праці

Варбурга були опубліковані лише у 1932 р., уже після його смерті, а італійське перевидання цього збірника з'явилося лише у 1962 р. під назвою «Відродження античного поганства» [6].

Ще більшої популярності набула «іконологічна» аналітика Е. Панофського, яка, підкріплена науковими теоріями, концепціями і численними працями, виявилася напрочуд життєвою по обидва боки океану. Іконологія Панофського базується на трьох «рівнях знаковості». Перший рівень — це природне «зорове значення» твору, завдяки якому відбувається розпізнавання основних формальних ознак. Найчастіше сам Панофський демонстрував можливості першого рівня формального мистецтвознавчого аналізу на прикладі «Тайної вечері» Леонардо (розпізнавання 13 фігур, принципу їх розташування, предметів композиції тощо).

Другий рівень має «вторинне» (або умовне) значення. Саме на цьому рівні відбувається ототожнення сюжетних мотивів і ліній з розпізнаними іконічними формами. Цей рівень передбачає знання аналітиком літературних текстів, які допомогли б надати певній формі образності. Наприклад, для аналізу тієї ж «Тайної вечері» потрібне досконале знання текстів Євангелія. Сам Панофський говорив, що перший і другий рівні дають можливість розпізнати «зовнішню форму твору».

Третій же рівень — особливо відповідальний і призначений для виявлення «внутрішньої» форми (змісту) художнього твору. На цьому рівні вкрай важливо вийти за межі іконографічного (вторинного) бачення досліджуваного об'єкта. Окрім змістових, на цьому рівні можливе виявлення ще й «ціннісних» якостей і загальної ролі художнього твору. Наприклад, аналізуючи Леонардову «Тайну вечерю», можна визначити її цінність як у вужчому контексті творчості її автора (перший і другий рівні), так і в контексті розвитку всієї культури Ренесансу в Італії (третій рівень дослідження).

З ім'ям уже згадуваного німецького скульптора і теоретика А. Гільдебранда, а також живописців Х. де Маре, Г. Тома, А. Фейєрбаха (племінника філософа Л. Фейєрбаха), мецената і дослідника мистецтва К. Фідлера пов'язують створення та активне функціонування «мюнхенської школи» формального мистецтва і мистецтвознавства. Гільдебранд і Маре прагнули, на відміну від імпресіоністів, передавати в мистецтві не миттєві, швидкоплинні зорові враження, а об'єктивно, науковообґрунтований, вірний погляд на навколишнє середовище і реальну дійсність.

А. Гільдебранд доводив, що будь-які розмірковування, а тим більше доведення важливості «змісту» є абсурдними. Запропонований митцеві «зміст» він вважав чужим творчій ідеї і процесу художнього творення, «запозиченою поезією», нездатною відображати сутність вічних законів форми, які визначаються, насамперед, як закони «ідеального зорового сприйняття». Основним терміном для дослідження «ідеально врівноваженого світу істинного мистецтва» була запропонована «архітектоніка», а «зразковим» видом творчості — скульптурний рельєф, який давав можливість втілити на практиці

феномен «ідеального» зорового сприйняття, в результаті чого відбувалося поетапне розгортання «просторових шарів» навколишнього середовища [6].

Акумулюючи досвід становлення і розвитку формального методу дослідження в європейському мистецтвознавстві кінця XIX – першої третини XX ст. можна сказати наступне. «Досконалий» мистецький твір жив для апологетів формалізму «подвійним життям»: зв'язки твору з реальним світом виявлялися не стільки шляхом її «відбиття», скільки засобами зворотного впливу художнього твору, який формує навколо себе особливий простір нової художньої якості, нового рівня естетичного побутування. Так, «форма буття» мистецького твору перетворюється у «форму впливу». З огляду на таку постановку питання певного розширення потребує аналіз теоретичних основ формального мистецтвознавства, розвиток яких був значною мірою пов'язаний з науковою діяльністю К. Фідлера.

В історії європейської мистецтвознавчої думки XX ст. постать К. Фідлера, талановитого філософа, юриста за освітою і мецената, виглядає скромніше, ніж постаті його друзів і колег з «мюнхенської школи». Водночас, К. Фідлер виявився чи не найбільш рішучим і наполегливим представником нового методу дослідження мистецтва. У своїх теоретичних вислідах і обґрунтуваннях він міцно стояв на позиціях суб'єктивного означення «художнього твору як замкненого в собі організму», творчості — «виключно як діяльності самого суб'єкта творчості», і тому теоретичною квінтесенцією наукових пошуків Фідлера стала «діяльна концепція» зорової свідомості. Згідно з цією концепцією творчість (у найширшому її розумінні) має виражати не дійсність в її об'єктивних даних, а виключно діяльність самого суб'єкта творення. Збудований на цій підставі аналітичний метод Фідлера, формулюється так: «не дивлячись на відверту експансію методів наукового пізнання, наше розуміння світу було б неповним, якби дійсність не відкривалася нашому оку в «зримій» якості».

Треба також наголосити на тому, що у своїх концепціях мистецтвознавці-формалісти виступили на захист мистецтва від руйнівного впливу масового виробництва, яке нищило не тільки унікальність кінцевого продукту, а й сам суб'єкт творчості. Той же Фідлер у царині філософії виступав проти аристелевої теорії мімезису, оскільки в основу формального мистецтва і мистецтвознавства він ставив повну нівеляцію усього попереднього естетичного доробку разом з його центральною категорією «прекрасного».

Так, можна говорити, що художній зміст у трактуванні представників формального мистецтвознавства взагалі не міг бути змістом раціоналістичним, який би виражався за допомогою понять або ілюстрацій, виконаних у «чуттєвому матеріалі». Художній зміст образотворчих мистецтв має бути винятково «зоровим розумінням» дійсності в її безкінечності, а чуттєвість — абсолютно чистою від понять і навіть від мови (як усної, так і письмової). Бачення в його художньому сенсі починає активно функціонувати (і взагалі починається) лише тоді, коли повністю виключені будь-які варіанти мовного визначення речей і наукових констатацій. Отже, філософський аспект формалістичної теорії

у мистецтвознавстві може бути охарактеризований як філософія суб'єктивного ідеалізму, базованого на ідеї якісної різниці між тими чи іншими видами пізнання. Водночас деякі суб'єктивні позиції, наприклад К. Фідлера, дають підставу для іншого висновку, згідно з яким пізнання дійсності є другорядним для мистецтва завдання, якщо «взагалі не ворожим всій художній творчості». Саме такий висновок набуває популярності в естетиці та мистецтвознавстві ХХ ст., особливо в добу постмодернізму.

Не менш оригінальним є трактування формалістами творчості і творчого процесу, який вони часто називали «художньою діяльністю». Художня діяльність, як зазначав то й же К. Фідлер, не має містити жодного елементу реальності, «ніяких почуттів, настроїв, думок». Ці та інші формалістичні ідеї значною мірою виростали з неокантівського тлумачення суб'єкта і об'єкта процесу пізнання. Було творчо переосмислене і використане також тлумачення Гегеля про те, що людина пізнає дійсність, змінюючи, творячи її. У цьому процесі людина створює сама себе, свою здатність до вірного розуміння реальності. Відповідно до постановки творчих завдань, формалісти були переконані, що мистецтвознавчий аналіз потрібно очистити від будь-яких вислідів виражених у ньому релігійних, філософських, політичних та інших «проявів часу», що не мають ніякого значення для мистецтвознавства, бо всі вони є лише зовнішніми.

З огляду на певний нігілізм формального мистецтвознавства початку ХХ ст. щодо філософських, історико-культурних та морально-етичних поглядів на мистецтво, сформованих раніше, доречним може бути звернення до імперативу «духовності» в історії мистецтва. До яскравих проявів такого теоретичного погляду належить «духовно-історичний» метод М. Дворжак.

М. Дворжак, австрійський історик мистецтва (чех за походженням), один з найбільш знаних представників віденської школи мистецтвознавства. Історія мистецтва тлумачилася Дворжаком не стільки як формальна історія стилів (як, наприклад, у Г. Вельфліна), скільки як частина духовної історії людства. У повній мірі викладу і наукового обґрунтування ця новаторська ідея була розкрита Дворжаком у книзі «Історія мистецтва як історія духа», в якій систематизовано розвиток мистецтва II – XVII століття.

Дворжак доводив те, що простір перетворюється з фізично-оптичного феномена у метафізичне поняття, і, водночас, з пояснювального елемента зображення стає невід'ємною частиною зображення. Як наслідок, середовищем для зображення видінь, знаків, символів замість звичного земного побутування, стає певний ідеальний вільний простір, в якому будь-яке земне, відчутне, механічне, вимірюване тощо, втрачає своє значення і вплив. Дворжак спрямовує «художній» погляд у глибину, де однаково легко побутують двовимірні і тривимірні «фігури». Їм не властиве наслідування дійсності, вони втрачають власну матеріальну природу.

Ці трансформації «ілюструє», зокрема, середньовічна культура, в межах якої відношення між формальною і просторовою композиціями пройшли кілька етапів розвитку. Так, доба християнської античності була наділена абстракт-

ним духовним зв'язком і рухом дематеріалізованих форм в ідеальному просторі. Епоха романтичного мистецтва включала взаємно підпорядковані об'ємні форми й ідеальні, але кубічно проєктовані тіла в просторі та об'єднували їх в абстрактну композицію. Для готики був характерний «ідеальний» зв'язок об'ємних форм, ніби розташованих у своєрідних «реальних отворах» у безкінечному просторі [3]. Таке трактування матеріальних і духовних об'єктів, а також матеріального і духовного середовища, стало важливим кроком до панівного в новому часі погляду на всесвіт, як вищу єдність, порівняно з якою всі інші, звичні нашому сприйняттю, речі та феномени природи являються лише частковими. Наголоси, зроблені М. Дворжаком, справедливо вважаються новими кроками до розвитку концепцій соціології у мистецтвознавстві, які були продовжені його учнями і послідовниками — Ф. Анталом, О. Бенешем та А. Хаузером, а також представниками «школи Варбурга» (Панофським, Франком та іншими).

Отже, розвиток формального методу був тісно пов'язаний з формалістичними тенденціями як в естетиці, так і в мистецтві. Водночас заслуга наукових шкіл кінця XIX – початку XX ст. полягає не стільки у розробці формальних підходів до мистецьких явищ взагалі, скільки в тому, що було створене сучасне мистецтвознавство як самостійна наукова дисципліна, забезпечена власним апаратом формального аналізу. Практично всі сучасні мистецтвознавчі школи (психологічного, філософського, соціологічного, культурологічного, або інших напрямів) активно й успішно застосовують науковий ресурс формального методу.

З позицій формального мистецтвознавства твори просторових мистецтв стали зримою єдністю закономірних просторових взаємозв'язків. Відповідно до цього формальний аналіз був спрямований на дослідження елементів, з яких складається художнє ціле і законів або принципів, на основі яких ці елементи поєднуються у гармонійне ціле. Теорія формалізму визначає, що художник втілює свій задум шляхом авторського, суто художнього, відбору та обробки всього матеріалу на підставі власного «зорового» досвіду.

Спосіб «активного зору», притаманний художнику, перетворює «форми буття» у «форми дії», які своєю чергою, так само закономірні, як і розумові форми наукового пізнання. Саме спосіб «активного зору» може бути ототожнений з процесом дослідження, де «художній» погляд виступає як універсальний дослідницький інструмент, а мистецька творчість, «фактично стає наукою», якщо відштовхуватися від того, що «наука оформлює дійсність для розуму, а мистецтво — для ока» [5].

1. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века / В. Г. Арсланов — М.: Академия-М, 2005. — С. 133. 2. Там само. — С. 135. 3. Вашетов А. Г. Дворжак Макс / А. Г. Вашетов // Культурология. XX век: Энциклопедия. — СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 164. 4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин — М.-Л.: Academia, 1930. — С. 279. 5. Габричевский А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский — М.: Азбука - М., 2002. — 411 с. 6. Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха / К. Гинзбург // Мифы — эмблемы — приметы. — М.: Новое издательство, 2004. — С. 51-132. 7. Кіплінгер Д. Модернізм / Енциклопедія

постмодернізму / Д. Кіплінгер; за ред. У. Вінста та В. Тейлора — К.: Основи, 2003. — С. 269.
8. Соколов М. Н. Гильдебранд (Hildebrandt) Адольф / М. Н. Соколов // Культурология. XX век. Энциклопедия. — СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 149.

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ КОНЦА XIX - ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА (ИСТОРИЧЕСКИЙ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ)

Анализируются на теоретическом и методологическом уровнях истоки и некоторые особенности развития формального метода искусствоведческого анализа в европейской художественной и художественно-теоретической практике конца XIX – начала XX вв. Отражены теоретические взгляды и отдельные труды ведущих искусствоведов и художников.

PROBLEM IN THE EUROPEAN ARTISTIC FORMS OF ART CRITICISM OF THE LATE XIX - THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY (HISTORICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS)

Analysed on theoretical and methodological levels sources and some features of development of formal method of study of art analysis in European artistic and artistically-theoretical practice worker of end XIX – XX of century. Began theoretical looks and separate labours of anchorwomen art critics and artists.

Стаття надішла 13.11.2014

УДК 7.036

М. І. Ваєрух

Українська академія друкарства

ТВОРЧИЙ ДОСВІД ХУДОЖНИКІВ ЛЬВОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1960 — ПОЧАТКУ 1970-х рр. У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Розглядаються питання, пов'язані із проблемами розвитку в умовах тоталітарного суспільства образотворчого мистецтва Львова в контексті української культури періоду так званої «хрущовської відлиги». У цей складний та наповнений відносною свободою та непередбачуваністю час львівські художники зуміли створити мистецькі твори, що зайняли належне місце в історії українського образотворчого мистецтва.

Українське образотворче мистецтво, нонконформізм, тоталітаризм, соц-реалізм, традиції

Процеси мистецьких відкриттів та експериментів у царині образотворчого мистецтва, що мали місце в середовищі львівських митців другої поло-

вини 1960 – початку 1970-х рр., не були явищем суто регіональним. Результати пошуків індивідуального шляху почали реалізовувати митці Києва, Одеси, Харкова, Івано-Франківська, Ужгорода, Тернополя та інших міст України. Однак провідними центрами, в яких визначалася перспектива розвитку більшості галузей образотворчості, були Київ, Одеса та Львів. Спільним для творчого шляху низки митців з цих потенційних художніх середовищ стало несприйняття соцреалізму як ідейної доктрини, що спотворювала саму природу естетичної творчості. Проте кожна школа мала свої особливості розвитку та спиралася на традиції, що пов'язували її представників з малою батьківщиною, відповідним культурно-мистецьким контекстом.

Найбільшим центром визрівання нових мистецьких талантів та ідей у досліджуваній період був Київ. Тут наприкінці 1959 р. утворився та почав працювати Клуб творчої молоді (КТМ), резонанс діяльності якого рознісся ще кількома українськими містами. Помітне поживлення в життя КТМ внесла поява в ньому художниці Алли Горської (1929–1970) разом з групою митців-нонконформістів. У Клубі організовували вечори, дискусії з приводу молодіжних виставок чи нових поетичних збірок, поїздки Україною з метою вивчення та збереження пам'яток архітектури, театральні вистави, розробляли різноманітні мистецькі проекти. Найчисельніше в Клубі були представлені художники (скульптори, графіки, живописці, майстри прикладного мистецтва) та завдяки їм набула практичного сенсу основна ідея Клубу — об'єднати молоді творчі сили Києва. Секцією митців керувала Алла Горська, яка була її душею, рушійною силою.

Наприкінці січня 1963 р. невеличка театральна студія, яка діяла при КТМ, поставила кілька п'єс. Це, зокрема, твори Миколи Куліша «Отак загинув Гуска» та «Патетична соната», «Матінка Кураж» і «Галілей» Бертольда Брехта та інші. Це були перші спроби художниці як театрального митця, до яких вона ставилася серйозно та відповідально. Для неї не існувало в театрі дрібниць, вона привносила своє розуміння Куліша, ставала справжнім майстром сцени, експериментуючи зі світлом, темрявою, кольором. Зі спогадів її друзів по КТМ відомо, що Алла Горська, працюючи над «Гускою», мріяла відродити традиції вертепного дійства [11].

Художниця у співпраці з режисером Лесем Танюком готувалися поставити «Правду і кривду» Михайла Стельмаха. Якщо декорації та стріи до «Гуски» були різнобарвні (улюблені кольори Алли Горської — жовтогарячий, червоний, зелений, блакитний), то «Правда і кривда» мала бути в чорно-білому вирішенні. Однак ці дві п'єси не побачили свого глядача, їх було заборонено. Після такого удару художниця більше не наважувалась «ятрити собі душу театром» [11].

Мистецтво мозаїки, вітражу, фрески — це ті малярські техніки, до яких найчастіше зверталась Алла Горська в монументальних творах. Ці класичні техніки пов'язували українську культуру з далеким і близьким минулим —