**Лекція № 8. Мистецтво модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст.**

План

1. Ідейно-теоретичні засади модернізму.
2. Архітектура та образотворче мистецтво модернізму.
3. Нові тенденції у музичному мистецтві.
4. Розвиток німого кіно в Європі та США.

**1 . Ідейно-теоретичні засади модернізму.**

 Стиль модерн за короткий термін захопив мистецтво усіх цивілізованих країн та залишив по собі помітний слід у кожній національній культурі. Епоха модерну проіснувала недовго: 20—ЗО років у різних країнах, але вплив модерну на всі види мистецтва вражаючий. Сліди модерну ми знаходимо в усьому: в архітектурі й живописі, в монументальному мистецтві, книжковій графіці, плакаті, рекламі, дизайні та одязі.

 Появу стилю модерн пояснюють різними причинами. Наприклад, стомленістю XIX ст. та загальним декадансом європейської культури. “Кінець століття” — ці слова вживаються не лише на позначення хронологічного відрізку: вони мають певний сенс і містять в собі визначену оцінку. Кінець століття ототожнюється з декадансом, занепадом, духовним розкладом, з втратою моральних критеріїв, розгубленістю інтелігенції перед лицем соціальних негараздів і суперечностей, що посилюються. У цілому стиль модерн має ознаки втомленості, виснаженості. Він знесилений тим, що зародилося раніше й видозмінювалося на своєму шляху — романтизмом, панесте-тизмом, пошуками краси. Ця стомленість виявилася не стільки в загальних програмах чи маніфестах модерну, що, навпаки, сповнені натиску, життєстверджуючої енергії, скільки у внутрішніх формальних властивостях: в системі лінійної ритміки, в зумисному орієнтуванні на уповільнене сприйняття, що передбачає милування, іноді смакування художнього засобу, витонченого артистизму. Тут дається взнаки

втомленість мистецтва ніби самим собою. Саме мистецтво, а не лише його окремі майстри, ніби потерпає від суб’єктивізму.

Воно все більше відривається від реального життя, цікавиться скоріше собою, ніж навколишньою реальністю.

 Іншою причиною появи стилю модерн називають демократизацію суспільного життя наприкінці століття. Бурхливе зростання міст за рахунок сільського населення призводить до появи в містах масового споживача, який хоче оволодіти вищими досягненнями мистецтва, але в освітньому, духовному плані не готовий до цього. З’являється також потреба у зведенні будівель, архітектурних споруд у містах, що розраховані на обслуговування широкого кола споживачів: доходні будинки, вокзали, банки, театри тощо. Доступність краси для загалу стає гаслом часу. Виникає “краса для бідних”, що несе в собі багато ознак великої краси стилю.

 У модерні виняткове і масове не співпадали, але масове схилялося до унікально-особистісного, в результаті чого індивідуальне відразу ж ставало надбанням загалу. Стиль приватного будинку, що, здавалося б, враховує усі вишукані примхи замовника, його індивідуальність, що одночасно дозволяє виявити своєрідну манеру архітектора, стає стилем доходного будинку. Майстри модерну, наполегливо намагаючись зробити побут мистецтвом, а мистецтво побутом, створили певну універсальну пластичну систему, виразні засоби якої характерні й для монументального панно й для фасону сукні, для живописного полотна і ложки чи виделки на столі. Майстри модерну намагалися задовольнити масову художню свідомість. Склалася ілюзія всезагальності художніх інтересів та смаків усього суспільства. У цій ситуації виникла проблема масової культури. Немалу роль в цьому відіграло зближення мистецтва і промисловості, що забезпечувало виготовлення художніх виробів у нечувано великому обсязі, невідомому попереднім епохам.

 На виникнення модерну вплинув також конфлікт між піднесеними ідеалами (неоромантизм) та буржуазною прозою життя, який надзвичайно загострився наприкінці століття. Модерн шукав вирішення цього конфлікту в зовнішніх контактах між мистецтвом і життям з неминучим наголосом на утилітарно-прикладній, декоративній функції творчості.

 Пояснюють виникнення модерну й “вольовими зусиллями декількох художників”, які сумували “за стилем” і створили його (А. Гауді, X. ван де Вельде, Ф. Шехтель, О. Бердслі, Г. Клімт та ін.). Вони мріяли зробити побут людини красивим та стильним. Вони намагалися вийти на вулиці, звести нові будівлі, розписати стіни небаченими до цього часу фресками, прикрасити мозаїкою. І це їм вдалося.

 Стиль модерн набуває поширення в усіх країнах Європи, але в різних країнах він має свою назву. В Україні та Росії — “стиль модерн” (Ф. Шехтель, В. Городецький, М. Врубель, М. Нестеров, М. Бенуа, Г. Нарбут, М. Жук та ін.); у Франції та Бельгії — “Ар-Нуво” (Моріс Дені, П’єр Боннар, П. Серюз’є, Е. Вюйар, П. Рансонта ін.)\*, в Німеччині — “Югенд-Штиль” (А. Бьоклін, Ф. Штук,

А. Хофман та ін.); в Австрії — “Сецесіон” (Г. Клімт та ін.); в Італії — “стиль Ліберті”; в Англії — “модерн стайл”; в США — “стиль Тіффані”. Представники цього стилю вважали, що вони спрямовані в майбутнє і ніби поривають з традиціями XIX ст., а передусім — з побутовим реалізмом і салонним класицизмом.

 Своєрідність стилю модерн багато в чому зумовила зацікавленість Сходом, що знову активізується в Європі наприкінці XIX ст. У цей час Європа “відкриває” Схід набагато глибше, ніж романтики. З’являються перші наукові переклади східних філософських та релігійних трактатів. Вівекананда на початку століття провадив колосальну роботу в Америці та Європі з метою, щоб зняти з йоги містифікацію, якою її оточили англійці. Таким чином він дав імпульс реальній йогічній традиції в Європі.

 На межі східних і західних вчень виникають езотеричні та теософські системи. Європейські філософи починають вживати такі поняття, як нірвана, карма, йога тощо. Багато поетів і прозаїків беруть теми для своїх творів “із життя Сходу”. К. Станіславський після знайомства з принципами Раджа-Йоги зрозумів, що це саме та конструктивна психологічна основа, що необхідна для поновлення акторського фаху. Більшу частину вправ у книзі “Робота актора над собою” К. Станіславський взяв з відомої праці “Раджа-Йога” у викладі Рамачаракі.

 Справжній переворот у свідомості деяких молодих художників спричинили японські гравюри, що вперше з’явилися в Парижі у вигляді обгорткового паперу для східних дрібничок. Вони навіть почали дивитися на світ крізь призму цих гравюр. Наприклад, відома “Хвиля” Хокусая просто перекочувала до графічних листів деяких європейських художників (Білібіна). Г. Клімт для своїх творів брав готові орнаменти з японських шаблонів для тканин.

 Але головне не в прямих цитатах, а в тому, що було зрозуміло й прийнято сам принцип східного живопису і графіки: площинність, декоративність, орна ментальність.

 Площинна декоративність є відображенням внутрішньої будови буття. Не зважаючи на те, що усі речі об’ємні, ми не бачимо цей об’єм, бо не можемо дивитися на предмет одразу з усіх боків. Ми можемо лише “розпізнавати” об’єм за допомогою світла і тіні, тобто за допомогою якогось джерела світла. Але з точки зору східного художника світло й тіні є випадковими явищами, що не відображують сутність речей, а навіть затемнюють її, бо джерело світла непостійне. Дерево, що його освітлює сонце вранці, вдень і ввечері,

виглядає по-різному: то темним, то світлим, то напівтемним чи напівсвітлим (об’ємним). В основі будь-якої речі лежить щось, що не залежить від зовнішніх умов — будова цієї речі. В основі ж будови лежить ритмічність і симетричність, тобто декоративність. У цьому розумінні все навколо декоративне і орнаментальне. Усе є лише грою ліній, площин, кольорів, але воно не матеріальне в розумінні об’ємної наповненості. Декоративність — це ритмічне чергування структур, ліній, кольорів, в основі якого лежить принцип гармонії (симетрії, що врешті-решт містить в собі й асиметрію). Всі ці арабески, візерунки, взаємопереплетені лінії та форми не є вираженням простого потягу до абстрактної формальної краси, а становлять собою відображення життя як на макро-, так і на мікрорівні. Художники модерну нічого не знали про глибинну сутність східного мистецтва, але вони якимось інтуїтивним чином відчули його сутність саме як митці.

 У стилі модерн поєдналися європейські та східні традиції культури — такі, як романтизм, почуттєвість, тверда лінійно-структурна основа, площинна декоративність. Перші три риси успадковані з традицій Європи, остання — з Азії. Але навіть європейські традиції (романтизм, почуттєвість) набувають у європейських художників орнаментального характеру, що ближче до східного еротизму.

 Наприклад, в “Поцілунку” Беренса дві голови, що злилися, оточені каскадом волосся, перетвореного на візерунок, орнамент. У Г. Клімта на картині з цією ж назвою переважає декоративізм. Магічний образ Сходу — таємничого, млосного, звабливого — в творах початку XX ст. зачаровував з першого погляду.

 Символізм дав стилю модерн ідеологічне обґрунтування і до-плюсував його пластичні властивості до сфери духовних пошуків епохи.

 Виникши у 80-ті pp. XIX ст. як течія французької літератури, символізм знайшов прихильників у багатьох країнах Європи, розповсюдив при цьому свій вплив на живопис, театр, музику й диктував своїм прибічникам не лише певні творчі принципи, але й сам стиль життя.

 Символізм первісно притаманний мистецтву. Художня свідомість розрізняє в речах внутрішній сенс і зовнішню оболонку, в якій просвічує сенс потаємної сутності. У цьому розумінні “символізм” міститься де завгодно. Наприклад, єгипетська піраміда — символ вічності і нетлінності. Христос, що його було розіп’ято на хресті, — символ страждань та спокутної жертви.

 Символізм як особлива течія кінця століття закцентував увагу на невловимості, таємничості цього внутрішнього сенсу, завдяки чому відношення між зовнішнім і внутрішнім, чуттєвим і тим, що осягається розумом, не тільки може, але й повинно бути туманним, загадковим, тобто шифром, що не має ключа. Таким чином, доктрина символізму передбачала, що все видиме, наявне — це знаки і шифри одвічних, позачасових ідей. За допомогою мистецтва відбувається їх інтуїтивне осягнення крізь зовнішні покрови. Форма художнього твору повинна натякати на цю таємну метафізичну сутність речей, що її не можна осягнути розумом, навіювати її. Саме тому натуралістичні, приземлені зображення непридатні. У поезії, де символізм розвинувся раніше, “навіювання” здійснювалось саме музикою вірша, а також багатозначністю поетичного слова. В образотворчому мистецтві символізм виявив себе примхливістю ліній та кольорів, що лише віддалено співвідносяться з контурами та кольором реальних предметів, а головним чином — заміною реальних персонажів фантастичними, уявними істотами, пристрастю до іна-комовності. Наприклад, у творах М. Врубеля — “Пан”, “Царівна-Лебідь”, “Демон”. До того ж, кожному, хто дивився “Демона звер-женого”, кидалося в око його “павиче вбрання”. Надзвичайно розповсюджений в іконографії модерну мотив павича, павичого пір’я мав для глядача твору Врубеля досить стійке самостійне значення: ідею краху, загибелі пихатих людських задумів (“простертых крыльев блеск павлиний” — В. Брюсов). Врубель відкрив новому мистецтву особливий світ, урочисту картину Всесвіту. Вселенські образи природи в живописі М. Врубеля важко назвати пластичним втіленням певної “натурфілософської” системи. Вони — відверте творіння особистої фантазії художника, більш того — вони результат надвольових творчих зусиль Врубеля трансформувати світ за законами свого власного бачення. З погляду символізму твори Врубеля містили в собі головне — вони зберігали вселенський масштаб цього світу, вони залучали глядача до всезагального царства людського духу.

 Образний склад модерну був пов’язаний з символізмом, з символістичним типом мислення. Одначе, символізм та модерн — не синоніми. Ці поняття треба розрізняти. Символізм передував модерну, живив його, але не завжди втілювався в його формах. З іншого боку, стилістика модерну з її принципами площинності, орнаменталь-ності, вишуканості могла й не нести символічного змісту.

 На основі доктрини символізму у Франції розвинулась творчість таких художників, як Пюві де Шаван та Одилон Редон. Пюві де Шаван відродив мистецтво монументального фрескового живопису й писав, в основному, алегоричні композиції (“Священний гай”, “Життя святої Женев’єви”, “Робота”, “Відпочинок”, “Надія”). Його творам властиві форми спрощеної античності, гармонія блідих тонів, плавні ритмічні лінії. Від них віяло спокоєм та душевною рівновагою. Одилону Редону, художнику з багатою уявою, щирому й витонченому, меланхолічно-мрійливому, належать загадкові твори: “Кулясте око”, що висить над землею, ніби повітряна куля, “Крилата голова над водами”, “Чудовисько, що літає”, “Болотна квітка” з людським обличчям. При цьому природні форми лишались для Редона вихідним елементом його таємничих вигадок. Його оригінальність в тому, що він примушував нереальні істоти жити за законами реальності, надавав ілюзію життя найнеможливішим створінням.

 У німецькому мистецтві найтісніший зв’язок символізму та модерну — у творчості таких художників, як Арнольд Бьоклін і Франц фон Штук. Алегоричні полотна Франца фон Штука “Гріх”, “Люцифер”, “Смерть”, “Війна” та інші справляли сильний, хоча й грубий ефект. Арнольд Бьоклін почав з міфологічного жанру. Йому подобалось населяти італійські пейзажі (він довго жив у Римі) кентаврами, що борються, жвавими наядами, фавнами, лісовими німфами, написаними в натуралістичній манері. Вони в нього такі ж реальні, як морські хвилі та лісове зілля, серед яких вони мешкають. З часом Бьоклін посилює в своїх сюжетах інакомовність, символістичний підтекст, меланхолійність настроїв. Найвідоміша його картина “Острів мертвих”. Художник зробив п’ять варіантів цієї композиції, що зображує таємничий похмурий острів, до берега якого підпливає човен з постаттю, загорнутою в білий саван. Ця картина добре відбила настрої німецького суспільства 90-х pp. і мала нечуваний успіх.

 Символізм дуже вплинув на вибір сюжетів та їх тлумачення в модерні. Для мистецтва модерну притаманна зацікавленість міфологічними персонажами та алегоричними мотивами. Міф, що виявився засобом переосмислення реальності, вимагав від художника потрійної умовності: самого міфу, історичної епохи та живописної мови. Німецькі, французькі, бельгійські символісти часто зображували сфінкса — ідеального героя для художників модерну, героя, що поєднав в собі жінку, птаха та лева. Популярні були кентаври, що втілювали ідею чоловічої сили. Для модерну було важливо, щоб міфологічний герой відбивав природну сутність людини. На картині М. Врубеля “Царівна-Лебідь” жінка-птах, що зберегла чарівну жіночу красу та набула приваблюючої м’якості лебедя, постає в межах театральної сцени, ніби подвоюючи тим самим умовність, притаманну мистецтву модерну. Поряд з міфом, як його молодша сестра, розташувалася казка.

 Полюбляли художники модерну також відтворювати та інтерпретувати мову чужих культур, пропускаючи всі явища крізь призму індивідуального “Я” (О. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст та ін.); інтерпретувати чужий задум в інших видах мистецтва, наприклад, в книжковій графіці, декораціях, театральних виставах. Частіше за все образи в модерні видобуваються не безпосередньо з життя, а з мистецтва і несуть на собі тягар історико-художніх асоціацій. Звертаючись до першоджерел цілісно-поетичного сприйняття світу вміфі, казці, минулому, майстри модерну шукали закони художнього перевтілення реальності.

 Популярними темами та сюжетами модерну були ідея росту, вияву життєвих сил, поривання, безпосереднього, несвідомого почуття, прямий вираз стану душі, пробудження, становлення, розвитку, молодості, весни. Причому, виявляючи людську пристрасть, її бурхливість і взагалі будь-який стан, майстер модерну доводить її до межі можливого. “Бузок” Врубеля — це не натюрморт, не пейзаж. Для втілення стихії кольору важко підібрати назву жанру. У живопису ми знаходимо незліченну кількість “Вихрів” (як “Вихор” Ф. Малявіна 1906 p.), “Танців”, “Вакханалій”. Найбільш популярною моделлю межі століть стала славетна танцюристка JI. Фуллер, що уславилася своїм серпантинним танцем. Ефект цього танцю міститься у вправній та спритній маніпуляції драпуванням, що своїми вигинами повторювало рухи тіла. Саме цей танець JI. Фуллер був породженням стилю модерн.

 Модерн породив новий рід героїнь, здатних відверто виявляти своє почуття, свій внутрішній стан, вогонь своєї душі, полум’я любові, рух тіла. Жінка в екстазі — це мотив, що досить часто зустрічається в мистецтві модерну. Наприклад, в “Юдіфі” Г. Клімта тонкі кістляві пальці стиснуті у судомі, очі закочені, вії напіввідкриті. Модерн густо замішаний на вишуканій еротиці — приваблює не стільки відверта голизна, скільки голизна деформована та напів-прихована довгим “русалячим” волоссям або незвичним вбранням.

 Величезна кількість вказаних мотивів все-таки не означає, що іконографія модерну забарвлена лише в оптимістичні тони збудження, пробудження пориву. У самому пориві та екстазі крилася недосконалість, надрив, часом перенапруга. Радість пориву змішу-валась з тривожним очікуванням. У модерні були поширені мотиви вмирання, безвиході, знемоги, відчаю. Знемогою душі пройнята більшість героїв М. Врубеля.

 Однією з особливостей стилю модерн була орієнтація на органічні, природні форми. Причому, орієнтація на природне проходить крізь усі рівні модерну, від ідей “філософії життя”, тяжіння до природності в людині (у П. Гогена, наприклад) до улюблених мотивів декору: лебеді, павичі, метелики і бабки, іриси й лілеї, латаття, стилізовані окреслення хмар і хвиль, хвилясте жіноче волосся. До того ж, в модерні ми не зустрінемо традиційного жанру пейзажу або натюрморту, де зображені квіти, дерева, тварини. Представника модерну цікавить не природа в цілому, а окремі її частини: квітка, листя чи пташка, що їх взято як ізольований предмет, умови існування їх не турбують художника. Предмети, явища природи розумілись в модерні завжди в символістському, міфологічному плані. Лебідь звертала на себе увагу вишуканою красою, алегорією приреченості (“лебедина пісня”). Павич ще в Давньому Єгипті вважався символом міста Сонця, часто фігурував у християнській іконографії біля райського дерева життя, викликав цікавість своєю екзотичністю. Орхідеї чи лілеї символізували трагедію, загибель, смерть. Дзвіночки позначали бажання; соняшники — сонячне сяйво, своєрідну жагу до життя; троянда, нарцис — тендітність, красу; дерево — символ древа життя, пізнання тощо.

 Модерн тяжів до синтезу мистецтв — це була його велика історична заслуга. Він вчинив опір виключній перевазі станкових форм, у яких мистецтво розвивалося після епохи Відродження, і дав поштовх пошукам монументально-декоративних та просто декоративних, здатних естетизувати саме середовище людського існування. Діячі модерну часто були в одній особі архітекторами, графіками, дизайнерами, декораторами та вміли водночас майструвати власними руками. Вони відродили багато забутих галузей і технік художньої праці: фреску, мозаїку, розписне скло, інкрустацію. Вони покращували побут шляхом внесення до нього краси. Синтез мистецтв найкраще за все виявив себе в театрі.

**2. Архітектура та образотворче мистецтво модернізму.**

 На зміну еклектизму XIX ст. приходять пошуки цілісного стилю, що ґрунтується на застосуванні нових конструкцій і матеріалів (криця, цемент, залізобетон, каркасна система, величезні покриття склепінно-купольної системи, козирки, що висять тощо).

 Провісником нового етапу в розвитку архітектури стала Ейфеле-ва вежа (висота 312 м), що її було зведено зі складних сталевих частин до Всесвітньої паризької виставки 1889 р. за проектом інженера Густава Ейфеля на ознаку вступу в нову еру машинного сторіччя. Ажурна вежа, позбавлена утилітарного значення, легко та плавно здіймається у повітря, втілюючи міць техніки.

 Перший житловий будинок, в якому було застосовано новий будівельний матеріал — залізобетон — був зведений у Парижі в 1903 році архітектором О. Перре. Конструкція будови, що визначає його легку логічну композицію, добре виявлена на фасаді. Однак спочатку нові матеріали і нові конструкції не обмірковувалися естетично, а поєднувалися з елементами старих стилів.

 Які ж головні постулати формотворення в стилі модерн? Основний принцип архітектури, як сформулював його ще римський архітектор Вітрувій: корисність, міцність, краса, в модерні реалізувався так, що на перше місце виходила краса, спираючись на зручність (“корисність”). В минулому люди не надавали особливого значення зручності. Коли сидиш на старовинному стільці з випуклим сидінням та прямою спинкою, що не відповідає лініям спини, але вкритий розкішним рельєфним різьбленням, що встромляється в тіло, чи коли намагаєшся перемістити цей пудовий стілець або стерти пил в його численних завитках, — наочно відчуваєш, як мало думали наші пращури про зручність.

 Архітектори модерну висунули функціональність, корисність як етичну основу нового стилю. Нефункціонально проектувати — значить діяти аморально. Не можна вирішувати художні завдання, відволікаючись від задоволення практичних потреб. Комфорт та зручність в організації простору — перш за все. Тому в модерні з'являється новий принцип зведення будинків, “зсередини назовні”. Спочатку планується внутрішній простір, що формує зовнішній вигляд будівлі.

 Стиль модерн конструктивний: за фасадом будинку можна читати його внутрішню структуру. Оскільки основним в стилі модерн стала організація інтер’єру, то у зовнішньому вигляді це неминуче призвело до асиметрії планів та фасадів, до вільної багатооб’ємної композиції, що принципово відрізняється від нормативних класичних будівель. Вікна в будинках модерну, як правило, різні за конфігурацією і розміром, можуть бути розташовані на різних рівнях, виходячи зі структури внутрішнього простору. Будівля стилю модерн вирізняється вільним складанням плану, живописною рівновагою замість суворої симетрії.

 Такий стиль більшою мірою реалізувався в жанрах особняка та доходного будинку. Вихідним центром розвитку простору особняка є хол, доходного будинку — сходи, навколо вертикальної осі яких на декількох рівнях компонується решта кімнат та допоміжних приміщень.

 Для модерну характерна стилізація. Модерн зробив принципово можливим включення до своєї художньої системи будь-яких ретроспективних форм. Звертаючись до форм минулого, модерн застосовував їх у новому контексті, підкреслюючи одні та обминаючи інші деталі, абсолютно не піклуючись про історичну вірогідність. Його цікавить загальне, а не вірогідність деталі, як це було в еклектиці XIX ст. Зберігаючи загальні особливості образу інших епох, модерн трансформує їх згідно зі своїми художніми смаками, виявляє шляхом перебільшення, гротеску близькі собі риси.

 Модерн запропонував нові принципи ансамблевості в архітектурі. Якщо раніше ансамблевість розумілася як використання споріднених стильових форм, то для архітектора модерну головним засобом включення будинків до міського середовища стає узгодженість масштабів, ритміки, подібність об’ємів та силуетів існуючої та нової забудови, тобто принцип просторових взаємозв’язків, принцип живописно-ритмічної композиції.

 Важлива роль у формотворенні модерну відводилась пластичності. Архітектори намагались у формах будинків знайти образ, адекватний духовним спрямуванням людей своєї епохи. На естетику нової архітектури вплинули властивості залізобетону набувати будь-якої форми. Нове розуміння пластичності для модерну полягаєв тому, що воно характеризує не стільки декор, як це було раніше, скільки ліплення самих архітектурних мас.

 Архітектори модерну тяжіли, з одного боку, до раціональних конструкцій, застосовуючи залізобетон, скло, кераміку, а з іншого боку, намагались подолати сухий раціоналізм будівельної техніки, звертаючись до вигадливого декору. Незважаючи на відверту декоративність модерну, декору в композиції завжди відводиться другорядна роль. Модерн підкреслює його “непотрібність”, “неутилітар-ність”, в ньому щедро представлені мотиви флори та фауни, але завжди в їх символічному значенні. Через метафоричність художнього мислення “новий стиль” намагався протиставити себе натуралістичним тенденціям XIX ст. Навіть простий лінійний орнамент мав для теоретиків модерну прихований зміст. Уподобана цим стилем крива лінія здатна відбивати залежно від форми та ступеню своєї кривизни то силу, то слабкість. Рух ліній, що безперервно плине та, разом з тим, пульсуючий ритм ліній, що звиваються, виявляється у всьому: у візерунках металевих палітурок поручнів і маршових сходів, огорож балконів, у вигинах даху, у криволінійних формах пройм

, у стилізованому орнаменті з хвилястих водоростей і жіночих голів з розпущеним волоссям.

 Провідними архітекторами стилю модерн були X. ван де Вельде, В. Орта в Бельгії, А. Гауді в Іспанії, Дімар у Франції, Й. Гофман в Австрії, Ф. Шехтель в Росії, В. Городецький в Україні.

 З часом, до того ж досить швидко, в модерні назріли зміни. Архітектурні маси та об’єми ставали більш лаконічними та простими, функціонально й конструктивно виправданими. Інтер’єри звільнювалися від перевантаженості речами умеблювання. Кількість орнаменту зменшується, він вже не заповнює архітектурну форму, а лише супроводжує, підкреслює її. В 1920-х роках виникає новий стиль в архітектурі — конструктивізм.

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. модерн набуває поширення в українській архітектурі. У цьому стилі побудовано залізничні вокзали Львова, Києва, Жмеринки, Харкова, перший в Україні критий ринок (Бессарабський). Робилися спроби поєднати принцип модерну з прийомами народної дерев’яної архітектури і народного прикладного мистецтва (форми дерев’яних хат, національний орнамент, барвиста кераміка). У цьому стилі українського модерну споруджено будинок Полтавського земства (архітектор В.Кричевський) і, за проектом архітектора К.Жукова, будинок художнього училища в Харкові. Значний слід в українській архітектурі початку ХХ ст. залишив В.Городецький (уславлений ″Будинок з химерами″ – перший у Києві будинок з цементу, будинок сучасного Музею українського мистецтва, караїмська кенаса).

В образотворчому мистецтві пануючим напрямком був модернізм. У Франції це був фовізм. Фовістами («дикими») називали художників, які вважали, що головним засобом конструювання площинного простору картини є несамовитий суб’єктивнийколір. У творах фовістів Матісса, Руо, Дюфі відчувається емоційна сила і стихійна динаміка.

Експресіонізм виник у Німеччині. Основоположники цього напрямку робили ставку на яскраву примітивність геометричної спрощеності, деформацію, грубу силу важкого мазка пензля, створюючи свідомо двовимірне зображення. Художники- експресіоністи презирливо ставились до натуралістичного копіювання дійсності, утверджували пафос моральних ідей. П.Модерзон-Беккер, Е.-Л.Кірхнер, М.Бекман, К.Шмідт-Рот- люф зображували контрасти великого міста, світ артистичної богеми, мешканців міського дна. В центрі експресіоністської концепції світу стоїть людина. Це «людина взагалі», представник всього людства, цілого покоління чи верстви. Тому експресіоністи так рідко дають імена своїм персонажам. В основному ж це «Крик», «Морок», «Розлука», «Втома» — так називались їхні картини.

Для експресіоністів самовираження особистості було прямою метою. На відміну від кубістів, експресіоністи і не пробували внести впорядковану формальну систему в спонтанні виливи внутрішнього життя. Навпаки, все віддавалося у владу інтуїції художника. Відкриті почуття повинні безпосередньо йти від душі до душі; картина була лише мостом, по якому вони передаються. До речі, «Мостом» називалось і об’єднання експресіоністів.

З усіх першоелементів живопису колір, як найбільш емоційна стихія, мав для експресіоністів (як і для фовістів) найбільше значення. У більшості художників-експресіоністів зберігалася фігуративність, яка й була справжнім «мостом», завдяки якому переживання митця справді могли бути передані глядачеві.

Експресіонізм був переважно німецькою течією, проте найбільшого розвитку ця концепція досягла у Франції. Причому це відбулося не буквально, а опосередковано. Талановиті, самобутні художники взяли багато чого від експресіонізму, але не стали його адептами. Наслідування доктрини було долею посередностей. Так, Пікассо винайшов кубізм, однак першим і відійшов від нього, коли той став цілим формальним напрямком.

Близьке по суті експресіонізмові мистецтво Марка Шагала залишилося при цьому вповні самобутнім. Весь лад картин Шагала заперечує простір як такий, навпаки, утверджується простір як поле душі, де немає ні гори, ні низу і немає земного тяжіння.

Винайдений у Франції П.Пікассо і Ж.Браком кубізм знайшов своїх прихильників по всій Європі. Сам термін «кубізм» придумав критик Воксель. Кубісти під впливом Всесвітньої виставки 1900 р. в Парижі спробували звести складну реальність до найпростіших геометричних форм. Апологети кубізму свого часу знайшли закваску в негритянському мистецтві. Як сказав Ж.Брак, «мистецтво покликане тривожити, а наука — викликати почуття впевненості». Кубісти спочатку подумки розчленовували об’єкти зображення на різні геометричні фігури або елементи, а далі складали їх, як дитячі кубики, в нові комбінації.

Вони у своїх творах уникали передачі внутрішньої уявної схожості змальованого предмета з відповідними реальними об’єктами, відмовлялись від традиційних художніх засобів (передачі тривимірного простору, атмосфери, світла) і розробили нові форми багатовимірної перспективи, які давали змогу показати об’єкт з усіх боків у вигляді безлічі площин, які перетинаються між собою, утворюючи напівпрозорі чотирикутники, трикутники, півкола.

 Представники цього напрямку стали використовувати і колаж, наклеюючи на полотно обривки газет, старих театральних афіш, різні металеві предмети тощо.\*

Футуризм (від лат. ″майбутнє″). Футуристи вважали, що мистецтво не повинне відображати дійсність. Об’єктом мистецтва, на їх погляд, повинен бути не предметний світ, а рух, який вносить художник, поєднуючи час, місце, форми, колір. Рух передавався завдяки повторенню деталей предмета. Загальне враження від картин футуристів – це відчуття хаосу. Предмети, натуралістичні деталі поєднуються з відірваними лініями та площинами на фоні дисгармоній кольору і форми.

«Перехрестям» культур Західної Європи уявляється творчість італійського художника Джорджо Де Кіріко. Після недовгого захоплення футуризмом Де Кіріко став засновником і головним представником «метафізичного живопису». «Метафізику» він визначив як те, що перебуває поза межами «фізики», науки про природні закони, як частину філософії, де досліджуються вищі початки всього сущого. На противагу деформації натури футуризму, художник утверджував «вічність», хотів «врятувати красу».Скульптор, живописець, графік, Де Кіріко ввійшов до плеяди класиків XX ст., таких як Матісс, Далі. Вже в 1914 році Г. Аполлінер вважав Де Кіріко значним художником сучасності. А.Бретон ставив його в одну шеренгу з Пікассо і Стравінським.

Помітним явищем у світовій і російській культурі була творчість основоположника і теоретика абстракціонізму В. Кан- дінського. Абстрактне (безпредметне) мистецтво було одним з напрямків авангарду в живописі. Перші полотна в цьому стилі були створені цим художником в Росії в 1910 р. Тоді ж він виклав своє естетичне кредо в праці «Про духовне в мистецтві». Це вчення переносило на живопис багато функцій музики, наприклад, такі як ліризм і драматизм людських переживань тощо. Тобто передбачалося, що художникам, як і композиторам, треба прориватися до самих основ духовності і за допомогою кольорових симфоній висловлювати ті сутності, що не піддаються раціональним засобам осягнення. Правда, подібні ідеї були викладені ще раніше українським футуристом А.Богомоловим у трактаті «Живопис і елементи».

Можна сказати, що вся історія абстрактного живопису умовно поділяється на два періоди. В першому періоді відбувалась депредметизація. Тобто, відштовхуючись від предмета, абстракціоністи пробували перевести його в деяку символічну, знакову систему. Звідси походить квадрат, лінія, зигзаг — фігури. Цей період існував з початку XX ст. і до Першої світової війни.

В перше десятиліття XX ст. плідно працювала група художників «Бубновий валет». Вони встигли влаштувати шість виставок. Серед них були постійні учасники групи — А. Лентулов, І. Машков, О. Купрін, П. Кончаловський, О. Осьмьоркін, К.Рож- дественський, Р. Фальк та інші. В них брали участь майже всі помітні фігури російського авангарду 10-х років — О.Розанова, К.Малевич, В.Кандінський, В.Татлін. У своєму тяжінні до фольклорних основ творчості вони змішали французький живопис з російським лубком і торговельною вивіскою, додавши до цього власне, яскраво висловлене у кожного почуття живописної поверхні. Справжній талант зробив цих авангардистів класиками живопису.

У стилі «модерн» працювала група художників об’єднання «Світ мистецтва». Бездоганним смаком і яскравим артистизмом володіли Г. Нарбут, Б. Григор’єв, Б. Кустодієв, С. Чехонін, А. Остроумова-Лебедева. Вони прагнули створити високоестетич- не середовище, яке оточувало б людину. Тому для них важливим стає синтез архітектури, живопису, скульптури і декоративно-прикладного мистецтва.

На жаль, багатьом з цих митців довелося згодом покинути мистецтво й виконувати соціальні замовлення нової влади — писати революційні плакати, а то й створювати радянську агітаційну порцеляну і тому подібну масово-героїчну продукцію.

Початок ХХ ст. дав низку великих імен у модерністичному живописі та скульптурі. У Києві плідно працювали всесвітньовідомий К.Малевич, футуристи брати Бурлюки. З початком Першої світової війни експресіоністичний напрямок розвивали кілька надзвичайно талановитих художників світового рівня, включаючи О.Богомазова і Г.Нарбута. Образотворче мистецтво набуває також виразніших національних рис. Видатними майстрами пейзажного, жанрового та портретного живопису були О.Новаківський, брати Кричевські. У Львові консолідаторами мистецького руху були засновані ″Товариство для розвою руської штуки″ (1898 р.) та ″Товариство прихильників українського письменства, науки і штуки″ (1905р.). Організовані ними у Львові виставки відкрили нові сторінки в розвитку західноукраїнського мистецтва, а виставка 1905 р. – перша всеукраїнська мистецька виставка – стала справжньою маніфестацією духовного єднання західноукраїнських і наддніпрянських митців. Душею національного мистецького життя в краї був талановитий художник І.Труш, поруч з яким творили визначні живописці М.Сосенко, Ю.Панькевич, А.Монастирський, О.Кульчицька.

Серед українських скульпторів європейську славу здобув М. Паращук, який разом з А.Попелем створив пам’ятник А.Міцкевичу у Львові та скульптурні портрети І.Франка, В.Стефаника, М.Лисенка і С.Людкевичва.

«Пікассо скульптури» називають українського митця Олександра Архипенка. Він першим серед скульпторів створив кубі- стичну форму, пофарбував її в кольори спектра, ввів в неї пластичні паузи-інтервали у вигляді пройм. Чого варта, наприклад, його величезна інсталяція «Дві жінки» з дерева, металу і фарби. Сам О.Архипенко називав такі роботи «скульпто-картинами» і вважав себе засновником жанру, навіть написав з цього приводу теоретичний трактат.

Його слідами пішли найбільш впливові і радикальні скульптори минулого століття — Генрі Мур в Англії, швейцарець Альберто Джакометті, іспанець Пабло Гаргато, італієць Джузеппе Манцу...

На мистецтві старої Європи виросли живописці американського континенту. Вони внесли в своє мистецтво деякі риси Нового світу—силу, яскравість, зневагу до почуття міри. Так, різкою експресією, гротескною гостротою образів вирізняється монументальний живопис мексиканця X. Ороско. Одним із засновників національної школи монументального живопису Мексики був Д. Рівера, який прославився грандіозними циклами настінних розписів.

**3. Нові тенденції у музичному мистецтві.**

Музична культура початку століття характеризується, як і інші види мистецтва, двома тенденціями. Класична музична культура найкраще розвивалася у цей час в італійській опері. В Австро-Угорщині класичну музику писав Г. Малер, симфонії якого підготували грунт для виникнення музичного експресіонізму. Автором багатьох опер в Англії був композитор Б. Бріттен.

Кінець XIX — початок XX ст. у російській музиці — період розквіту творчості О.Глазунова, О.Скрябіна, І.Стравінського,

* Танєєва. На початку XX ст. О.Глазунов написав вісім симфоній, п’ять концертів для оркестру. В той час він був професором і диригентом Петербурзької консерваторії. О.Скрябін написав симфонії «Божественна комедія», «Поема екстазу», «Прометей», сонати, прелюдії, етюди. Як сміливий новатор, він був одним з тих, хто заклав основи сучасної світової музики.

С.Танєєв на початку століття створив цілу низку нових симфоній, кантат, романсів, написав музично-теоретичні праці з проблем поліфонії, а в 1906 р. він заснував Народну консерваторію в Москві. Ігор Стравінський на теми російського фольклору написав балети «Петрушка», «Жар-птиця», «Весна священна».

Основоположником національної композиторської школи в Україні був учень Римського-Корсакова М.В.Лисенко. Він був засновником української професійної музики. Його музично- сценічні твори заклали основи українського оперного мистецтва. Серед таких стали відомими опера «Енеїда», вокальний цикл «Музика до «Кобзаря» та інші.

 В історії української музики гідне місце займає Микола Миколайович Аркас (7.01.1853-26.03.1909). Це - особистість ренесансного типу: видатний урядовець, громадський діяч, історик, композитор, фольклорист-етнограф. Не маючи належної музичної освіти, ще навчаючись у Новоросійському університеті в Одесі, вивчав українські народні пісні, записував твори бандуристів, пробував писати сам.

 Цьому значною мірою сприяло знайомство і тривале спілкування з Петром Ніщинським (1832-1896) - автором музики до п’єси Т.Шевченка «Назар Стодоля». Саме П.Ніщинський навчав молодого М.Аркаса основам теорії музики, гармонії, правилам композиції та виконавському мистецтву. Ці початкові музичні знання згодом М.Аркас з успіхом застосував на практиці. Він зібрав і обробив багато українських народних пісень.

 Одним з перших його творів була опера, в основу якої покладений славнозвісний твір Т.Шевченка «Катерина» (1891). Композитор сам написав і музику, і лібрето. Опера відзначалася хвилюючим сюжетом, мелодійним багатством і співучістю. Вона була поставлена трупою М.Кропивницького в Москві 12 лютого 1899 р. і мала надзвичайний успіх. Протягом п’яти років її почули в Мінську, Вільно, Києві, Одесі, Катеринодарі, Маріуполі, Луцьку, Львові, Варшаві.

М.Аркас написав музику на слова І.Франка «Не пора» - одного з політично найгостріших українських національно свідомих поетичних творів, нещадно переслідуваного як царською, так і радянською цензурою.

ставало на професійну основу і музичне життя на західноукраїнських землях. У 1903 р. у Львові відкрито Вищий музичний інститут. Його діяльність сприяла вихованню цілої плеяди обдарованих музикантів і композиторів. В розвиток і популяризацію національного хорового мистецтва великий внесок зробило засноване у Львові співоцьке товариство ″Боян″. Значну роль в пропаганді української музики відіграли співаки світової слави О.Мишуга, С.Крушельницька, М.Менцинський та ін.

Авангардистський напрям в музиці розвивали — в США це Чарльз Айвз («Питання без відповіді»), в Австрії теоретиком експресіонізму був Арнольд Шенберг, глава «нової віденської школи», винахідник атональної музики і додекафонії. Й досьогодні залишаються знаменитими і виконуваними його симфонічна поема «Просвітлена ніч» і вокальний цикл «Місячний П’єро». Його учнями були Альбан Берг і Антон Веберн. Шенберг своєю музикою прищеплював сучасникам звичку до дисгармонійного звучання. Як і годиться класикові і маестро, Шенберг не тільки писав музику, а й вірші та есе, був непоганим живописцем.

На північноамериканському континенті виник негритянський джаз, який блискавично поширився по всьому світу. Він став єдиним національним мистецтвом США.

Джаз — це сленг, який мовою кольорових завсідників дешевих барів означав «алкоголь і секс». І справді, в ті часи в США до джазу ставилися як до музики злачних місць і кубел розпусти. Тільки в 1917 р. вперше написано було на конверті платівки слово «джаз». Та згодом він отримує статус слова з формальної лексики, спочатку, правда, в Європі, куди Дюк Еллінгтон приїхав з концертами в 1933 р. і де в Лондоні його приймали як серйозного і відомого композитора. Дюк Еллінгтон вважається першим

композитором в історії джазу. Музику, що зародилась у кварталах бідноти, М.Горький чомусь назвав «музикою товстих».

Джаз — це жанр естрадної музики танцювального і вокального характеру. Він виник на рубежі Х1Х — XX ст. в Новому Орлеані в США на основі деяких жанрів негритянської народної музики, спірічуелс, музики креолів, іспанської музики тощо. Точніше було б сказати, що африканськими є тільки ритми джазу, який увібрав у себе всю європейську музику. Джаз виник як протест проти прилизаного салонного музичення. Імпровізація перших джазменів, які не знали навіть нот, згодом була названа диксилендом.Безпосередніми попередниками джазу є спірічуелс, блюз, регтайм тощо. Джазова музика вирізняється імпровізаційністю, підвищеною емоційністю виконання, витонченістю ритмічності (синкопування, поліритмія), специфічністю складу виконавців та інструментів, використанням різноманітних тембрових барв і звуконаслідувальних елементів. Відомі різні джазові стилі: диксиленд, свінг, бібоп, кул, ритм-енд-блюз, соул, рок-н-ролл, біг-біт тощо. Джаз вплинув на творчість І.Стравінського, К.Дебюссі, Д.Гершвіна, М.Равеля, Д.Мійо, Е.Кшенека та інших.

Широка популярність джазу символізувала собою швидкий процес демократизації музичної культури.

**4 . Розвиток німого кіно в Європі та США.**

 Людство назвало винахідниками кіно французів - братів

Люм'єрів, які в 1895 р. показали в Парижі "фотографії, що руха-

ються". Справді, брати Люм'єри вважаються винахідниками кіно.

 Та ще 9 січня 1894 р., більш ніж за рік до їхньої першої де-

монстрації фільму "Прибуття потягу", син українського кріпака,

механік-самоук з Одеси Й. А.Тимченко на IX з'їзді дослідників

природи і лікарів Росії показав на екрані за допомогою винайденого

ним кінетоскопа гарцюючих кавалеристів і метальників списа.

Й.Тимченко був відзначений кількома золотими і срібними медалями

на міжнародних виставках, але в Росії так і не знайшов офіційного

визнання, як і не отримав патенту на винахід.

 Серед піонерів українського кіно був також Альфред Фе-

децький, який, на відміну від самоука Й.Тимченка, отримав

спеціальну освіту у Відні, де закінчив інститут фотографії при

Академії мистецтв. Працюючи в Харкові, він створив цілу низку

портретів, серед яких і найвідоміший портрет П.І.Чайковсько- го.

Фотографії А.Федецького публікували кращі газети і журнали світу.

В середині 1895 року в Росію привозять перші кіноапарати Люм'єрів,

Едісона і Пате. А. Федецький одразу починає зйомки перших в історії

українського кіно хронікально-документальних фільмів. Перша

зйомка відбулась 30 вересня 1896 р. Тоді А.Федецький зняв

"Перенесення чудотворної ікони в Харківський Покровський

монастир", а 2 грудня в Харківському оперному театрі відбувся

перший публічний кіносеанс в Україні.

 Кіно - вид синтетичного мистецтва, не просто специфічного

для XX ст., а й в певному розумінні його символу. Кіно - це

просторово-часове мистецтво. Образ героя включає в себе пла-

стичне відтворення реальних подій за допомогою таких виражальних

засобів, як кінозображення і монтаж. В кіно історично склалося три

жанри: фільми ігрові, тобто художні, неігрові -

хронікально-документальні і науково-популярні. Третій жанр - це

фільми мультиплікаційні.

 У художніх фільмах образ створюється на основі сценарію.\* За

допомогою художніх засобів ігрового кіно відтворення фактів

з життя людей на плівці створює ілюзію реальності того, що

відбувається на екрані. Свої сюжети ігрове кіно бере з життя,

користуючись віками накопиченим людством досвідом і знан-

нями. Всі сюжети ігрового кіно вже були пережиті людством і

відтворені в книжках, театрі і образотворчому мистецтві. Кіно -

мистецтво синтетичне, тому що при створенні фільму обов'яз-

ково використовується література (сценарій), музика і пісні, які

супроводжують дію практично будь-якого фільму, а також об-

разотворче мистецтво. Кіно постає як рух думки, особливістю

якого є зовсім інше, ніж у дійсності, уявлення про час і рух.

 Отже, в XX ст. почало розвиватись "сьоме мистецтво" - кіно.

"Винними" у появі кіно виявились два старих, традиційних ми-

стецтва - художня література і образотворче мистецтво. їх, так

би мовити, шлюб і привів до цього. Справді, беручи до рук книж-

ку, ми бачимо, що про що б вона не оповідала, розповідь витя-

гується в книжковий рядок, оскільки вона заснована на "лінійній

мові" писемності. А поява на книжковій сторінці ілюстрацій

надає нової якості як сторінці, так і книжці загалом. Лінійна ж

мова писемності узгоджується з мовою образотворчого мистец-

тва (у даному разі мовою "площинною").

 Отже, еволюція образотворчого мистецтва напередодні XX ст.

привела до народження кінематографа. А останній зумів передати

реальну послідовність руху у замкнутому просторі екрана. Як ска-

зав Ж.Л.Годар, кіно - це правда двадцять чотири рази на секунду.

 Насправді ж у кіно, як у жодному іншому мистецтві, дуже

важко розмежувати реальність і вигадку, ілюзію. Ілюзія в кіно

виглядає як справжнісінька реальність, достатньо лише згадати

кінофільми, створені на принципах голографії. Письменники-

фантасти, розробляючи цю тему у своїх творах, дають можливість

глядачам у кінотеатрах спілкуватись з героями на екрані.

 На початку XX ст. кінематограф перебував ще під великим

впливом театру, тим більше що кінофільм був, власне, пантомі-

мою, знятою на плівку. Першою зіркою, королем екрана став у

німому кіно Макс Ліндер. Скандинавське кіно відзначалось силою

виражальних засобів, тоді як італійське вело перед у пишності

постановок історичних фільмів. На американському континенті

створюється "фабрика снів" - Голлівуд. У ці ж роки там

зароджується світова слава коміка Чарлі Чапліна:

 Кінематограф перебував під великим впливом психоаналізу.

Фільми відображали не так певні переконання, як психологічні

настрої колективної душі людства, які залягають набагато глибше

свідомості. Особливо це стосується німецького кіно тих часів.

Кіномистецтво Німеччини завжди було психоделіч- ним, прагнуло в

захмарні сфери надособистісного, колективно несвідомого. В 20-х

рр. в Німеччині неподільно панував експресіонізм - могутній

суперечливий стиль. Візуальним контекстом епохи стали фільми

Фріца Ланга. Саме в Німеччині кінематограф з чисто

розважального заходу перетворився на мистецтво. І перший у світі

повнометражний анімаційний фільм Лотти Рай- нінгер "Пригоди

принца Ахмеда" теж був поставлений у Німеччині.

 В 1927 р. у США вийшов на екрани фільм "Співак джазу" -

перший звуковий фільм. Для багатьох з акторів німого кіно це стало

справжньою трагедією, тому що їхній зовнішній вигляд часто не

відповідав голосовим даним. За короткий час німі фільми щезли з

екрана, їх місце зайняли звукові фільми.

**Питання для самоконтролю**

1. Назвіть історичні умови виникнення модернізму.
2. Охарактеризуйте особливості художнього стилю модернізму.
3. Визначте спільні та відмінні риси у східному та західному мистецтві.
4. Які мистецькі течії з’явилися у добу модернізму?
5. Проаналізуйте художні засоби імпресіонізму.
6. Назвіть видатні пам’ятки архітектури доби модернізму в Європі та США.
7. Які характерні риси притаманні музиці модернізму?
8. Порівняйте творчість композиторів-модерністів Франції, Німеччині та Росії.
9. Коли була створена технічна база кіно?
10. Назвіть видатних акторів німого кіно.

**Рекомендована література**

**Основна:**

1. Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. посіб. рек. МОНУ / В. В. Багацький, Л. І. Кормич. – К. : Кондор, 2007. – 304 с.
2. Искусство ХІХ – ХХ вв. Стили и течения : мини-энциклопедия / [текст А. Савельева]. – СПб. : Кристалл, 2011. – 80 с.
3. Искусство Нового времени : опыт культурологического анализа / Редкол. О. А. Кривцун (отв. ред.), Н. А. Хренов, И. Я. Ястребова. – СПб. : Алетея, 2000. – 308 с.
4. Історія української культури : навчальний посібник / за ред. : В. П. Мельника, М. В. Кашуби, А. В. Яртися. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. – 482 с.
5. Історія української культури : навч. посібник для ВНЗ / за ред. О. Ю. Павлової ; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. ун-т біоресурсів і природокористування України. – К. : Центр учб.  л-ри, 2012. – 344 с.
6. Культурологія : теорія та історія культури : навч. посіб. рек. МОН України / за ред. І. І. Тюрменко. – К. : ЦУЛ, 2010. – 370 с.
7. Культурологія. Українська та зарубіжна культура : навч. посібник / за ред. М. М. Заковича. – К. : Знання, 2010. – 592 с.
8. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – К. : Мистецтво, 1989. – 206 с.
9. Нарис історії «Просвіти». – Львів-Краків-Париж : Просвіта, 1993. – 232 с.
10. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К. : АртЕк, 1999. – 728 с.
11. Скуратівський В. Л. Культура Нового часу – основні стратегеми новоєвропейського культурного розвитку / В. Л. Скуратівський. – К. : ВД «КМ Академія», 2007. – 35 с.
12. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук та ін.; За ред. Ю.П. Богуцького. – К. :Знання, 2007. – 679 с.

**Додаткова:**

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995 / Любомир Госейко. – К. : KINO – КОЛО, 2005. – 464 с.
2. Історія української архітектури / В. І. Тимофієнко (кер.), Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський та ін. ; За ред. В. І. Тимофієнка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с.
3. Історія українського мистецтва: У 5-и т. / НАН України. IМФЕ. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – К., 2007. – Т. 5: Мистецтво XX століття. – 1048 с.: іл.
4. Короткий енциклопедичний словник з культури / [відп. ред. В. Ф. Шевченко ; авт. : М. М Корінний, В. Ф. Шевченко]. – К. : Україна, 2012. – 384 с.
5. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник / А. І. Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. — 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
7. Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України / Мирослав Попович. – К. : Балтія – Друк, 2009. – 184 с.
8. Сто великих українців / [авт. ст. : Н. В. Астапенко та ін.]. – К. : Арій, 2008. – 496 с.
9. Сто найвідоміших шедеврів України / Під заг. ред. М. Русяєвої. – К. : Автограф, 2004. – 496 с.
10. Українська музична культура / Л. О. Кияновська. - навч. посібник.– Київ: ДМЦНЗКМ. 2002. – 160 с.
11. Українська скульптура ХХ століття/Інститут проблем сучасного мистецтва Академії Мистецтв України. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – 278 с.
12. Українське народне малярство ХІІІ – ХХ століть : альбом / Авт. – упоряд. В. І. Свєнціцька, В. П. Откович. – К. : Мистецтво, 1991. – 302 с.
13. Український живопис ХІХ – початку ХХ ст. з колекції Національного художнього музею України : [Альбом] / Авт. проекту А. Мельник ; Авт. статті, упоряд. О. Жбанкова. – Хм. : Галерея ; К. : Артанія Нова, 2005. – 272 с.
14. Український театр XX століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К.: ЛДЛ, 2003. – 512 с.
15. Хроніка 2000 : Український культурологічний альманах. Вип. 72. Україна освітня : історія, персоналії, поступ / Редкол. : Ю. Буряк (гол. ред.) та ін. К. : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2007. – 776 с.

**Опорні поняття:** модерн, модернізм, “Югенд-Штиль”, конструктивізм, еклектизм, сецесія, салонне мистецтво, імпресіонізм, авангард, символізм, футуризм, акмеїзм, фрейдизм.