

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

**«Художні патерни української візуальної культури  
в мистецтві Модерну»**

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 культурологія  
на здобуття освітнього ступеню магістра культурології

студентка-виконавиця

Зінченко Дарія Ігорівна

II курс,

спеціальність 034 «культурологія»

ОНП «Культурологія»

Науковий керівник:

доктор філософських наук, професор

Панченко Валентина Іванівна

Допущено до захисту:

Зав.кафедри:

Київ-2024

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР – МАЙСТЕРНЯ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ.....	7
1.1 Вертеп як першооснова українського театру.....	7
1.2 Значення «театру корифеїв» у процесі становлення українського театру .....	12
1.3 Формування першого авангардного українського театру «Березіль».....	19
1.4 Вадим Меллер – першопроходець українського дизайну костюма.....	27
1.5 Вплив творчих розробок Олександри Екстер на інноваційні театральні прийоми Леся Курбаса.....	34
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В АВАНГАРДНОМУ ЖИВОПИСІ ТА СКУЛЬПТУРІ.....	40
2.1 Давид Бурлюк та його використання архетипу дикого степу в українському кубофутуризмі.....	40
2.2 Неовізантійські штрихи школи бойчукістів: нові принципи організації простору в графіці.....	43
2.3 Поєднання кубізму та українського народного мистецтва в супрематизмі Казимира Малевича.....	49
2.4 Кубістські скульптури та історичний епос – мистецькі здобутки Івана Кавалерідзе в скульптурі та кінематографі.....	53
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК СИНТЕТИЧНА ФОРМА ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....	59
3.1 Дзига Вертов – основоположник українського авангардного кіно 1930-их років.....	59
3.2 Засади Українського Поетичного кіно у творчості Олександра Довженка.....	62

3.3 Літературне підгрунття Українського Поетичного кіно.....	67
3.4 Міфологізм національних сюжетів та образів в Українському поетичному кіно.....	77
ВИСНОВКИ.....	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	87

## Вступ

Сучасна українська візуальна культура стала основою репрезентації української самобутності та національного характеру. Будучи вагомим фактором формування і узагальнення організації людьми власного універсуму та вибудовування стосунків із зовнішнім світом, поле візуальної культури стало ще одним способом ведення війни за ідентичність. Українське мистецтво вже отримувало такі виклики в ході становлення і побудови української держави, як наприклад в період розквіту культури доби Модерну, коли утворилася Українська Народна Республіка. В цей період активно розвився авангардний театр Леся Курбаса «Березіль», з'явилося багато нових технік в українському дизайні та декоративно-прикладному мистецтві, а також наповнилися футуристичними та кубістичними ідеями живопис та скульптура. Нова палітра образної та сюжетної системи відобразилася і в наступному кроці української візуальної культури – у кінематографі. Користуючись досвідом попередніх поколінь стосовно проявлення національної ідентичності в мистецтві, сучасна українська візуальна культура може збагатити свою образність та надати їй глибоких сенсів.

Обрана тема неодноразово досліджувалася в багатьох наукових роботах, наприклад, у працях з дослідження розвитку театру періоду 1880-тих – 1930-тих років: Д. Антоновича, О. Казимирова, К. Блавацького, Ю. Дивнича, І. Макарика, Н. Асєєвої. Мистецький аналіз трансформації образів в українському живописі можна прослідкувати в роботах Я. Богомазової, В. Гагенмейстера, М. Загайкевич, Р. Пилипчука, О. Федорука, О. Кашуби. Дослідження українського кінематоргафу розкривається у науковій діяльності А. Бучми, О. Мусієнко, М. Поповича. У свою чергу літературне підґрунтя українського театру та кінематографу досліджували Л. Брюховецька, К. Задруга, В. Дончик, В. Демещенко, А. Біла.

**Об'єктом дослідження** є українська національна художня культура доби Модерн.

**Предметом дослідження** є художня образність українського мистецтва як патерн візуальної культури.

**Метою наукового дослідження** є обґрунтування ролі української модерної художньої культури у формуванні української ідентичності, що передбачає розв'язання **таких завдань**:

- проаналізувати історію українського театру як мистецтва, яке формує художню модель українського національного характеру;
- відстежити трансформацію традиційних образів візуальної культури в авангардному українському живописі;
- дослідити природу міфологічних сюжетів та образів в Українському Поетичному кіно;
- узагальнити різноманіття образного світу української візуальної художньої культури доби Модерн.

**Наукова новизна** кваліфікаційної роботи полягає у тому, щоб відстежити патерни української візуальної культури доби Модерн, які заклали основу моделювання образної системи національного характеру.

**Практична цінність** цього дослідження полягає у важливості аналізу процесу формування національних патернів художньої культури, які роблять українське мистецтво впізнаваним.

**Методи дослідження.** У кваліфікаційній роботі використовуються основні культурологічні принципи дослідження: компаративний, типологічний, історико-порівняльний, аналітичний. Для досягнення поставленої мети застосовуються також елементи системно-опифункціонально-генетичного методів дослідження, характерного для дискурсу кінематографічної теорії.

**Структура роботи.** Кваліфікаційна робота складається із вступу, основної частини, яка поділяється на три розділи. Перший розділ має п'ять підрозділів, другий розділ – чотири підрозділи, третій розділ – чотири підрозділи. Робота завершується висновками та списком використаної

літератури. Повний обсяг роботи складає дев'яносто одну сторінку, основна частина роботи – сімдесят сім сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР – МАЙСТЕРНЯ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ

### *1.1 Вертеп як першооснова українського театру*

Впродовж майже всього XVIII століття літературна діяльність в українській культурі була спрямована на потреби театру, тобто орієнтувалася на режисерську роботу і стилістично, і персонажно. Здебільшого це були не драматичні твори, а оди, елегії, панегірики, які виконувалися на сцені (так само як драми і трагедії). Насамперед це було пов'язано з музичною культурою, оскільки ода – це жанр лірики, який описує піднесені почуття, які розкривають сутність важливих історичних подій, звершень героїчних постатей та зазвичай має урочистий та патетичний характер. Натомість елегія – це ліричний твір, який має більш меланхолійний, пригнічений характер, оскільки описує журливі історичні події. Якщо говорити про панегірик, тог варто відзначити його похвальний піднесений характер, оскільки змістовно оповідає про похвалу та подвиги видатних осіб. Поетичні твори в більшості випадків були пов'язані або зі сценою, або з піснями. Багато з них увійшли до численного фонду українських народних пісень і є відомими для нас сьогодні.

В цій царині культурної спадщини нас цікавить формування унікального самобутнього явища тогочасної культури, розвиток якого пов'язаний з подальшим виникненням театру, а саме: вертепом. Вертеп – це старовинний український ляльковий театр, в якому демонструвалися релігійні та світські п'єси. Вертап можна було пересувати, а отже – демонструвати виставу в багатьох місцях нескінченну кількість разів. Такі вистави були абсолютно різними за тематикою, наприклад вистава «Цар Ірод» або «Максиміліан» були трагедійно-драматичного характеру, отже – репрезентували шар «серйозної» дійсності і були творами з вищого світу. Відповідно до такого трактування «нижній світ» сприймався більш весело та розважально, через свої непристойні жарти.

Такий підхід існував і в шкільній драматургії. Були відомі трагедії та драми, які були написані викладачами Києво-Могилянської академії, такими як Г. Щербацький, Ф. Прокопович, В. Лащевський, М. Козачинський, Г. Конинський, М. Довгалевський. Такі твори були присвячені визначним подіям та святам – ювілеї, приїзди визначних осіб...). Часто серйозні драматичні твори мали театральний характер, наприклад діалог С. Дівовича «Разговор Великороссии с Малороссией» 1762 року, що за змістом виражав історичну самосвідомість освіченого козацтва.

Інтермедії та інші твори нижчого, сміховинного характеру були пов'язані з фольклором, майже повністю були створені народною мовою, і звичайно викликали більш жвавий інтерес публіки. Пізніше персонажі вертепу віднайшли своє продовження в зимових театралізованих святкових каранавалах, що мали язичницьке походження. Одним з найбільш популярних актів такого дійства звичай було «водіння кози». В народних імпровізованих спектаклях ми можемо зустріти такий обряд навіть сьогодні.

Оскільки «нижчий поверх» театру тієї доби був значно більш успішним та популярним, ніж «верхній» (через його зв'язок з фольклорною сміховинною культурою) можна вважати як зародок справжнього українського театру. В цьому сенсі протиставляється «народний поверх» театального мистецтва «верхньому», який мав схоластичний характер і поступово відмирав. Важливо зазначити, що на той період не доцільно розрізняти «високий» і «низький» поверхи театальної культури, атже вони не існували окремо. Насамперед тому, що розважальний пласт театру не розглядався як механічний додаток до драматичного. За стилістикою інтермедії виконували функцію прикраси до драми, як наприклад вставлені новели – доповнення до літопису. Не можна було не співвідносити це явище з головними релігійними цінностями, естетично-моральна оцінка такою історії стала б неможливою. Так само інтермедія втрачала сенс без трагіко-драматичної оцінки реальності.

Щодо релігійної тематики вертепу, тут також маємо широке поле для дослідження. Цікаво, що вертеп часто оповідав євангельські сюжети, проте ні Христос, ні Богородиця дійовими особами.

Це пов'язано з тим, що сам тип світогляду не дозволяв помислити про Ісуса Христа як про театрального персонажа, якого можна було зобразити на сцені, оскільки він сам є уособленням ролі, яку грає Бог у спілкуванні з людьми. На цьому етапі розвитку театрального мистецтва надзвичайно важливим є поява поняття символу на сцені, як значення штучно створеного людьми для позначення вищих сил та ідеалів. Раніше в театрі втілювали подоби вічних сутностей, як у старій естетиці іконопису. У шкільних драмах всі персонажі мають алегоричний характер, тому поряд з історичними персонажами на сцені з'являються уособлення понять Надія, Любов, Віра, Заздрощі, Розум, Фортуна. З цікавих архетипних образів у нижньому поверсі працюють образи Москаля, Діда і Баби, Запорожця. Варто зазначити, що ці образи ніколи не є об'єктами висміювання, критики чи осуду, а символами, які відрізняються від Надії чи Фортуни хіба що більш приземленим характером, а не трагедійною обстановкою боротьби, поразок та перемог.

Якщо говорити про «верхній шар» театрального дійста, варто зауважити, що він був достатньо далеким від реальних потреб населення, висвітлював радше високі піднесені теми, які прославляли ідеал та абсолют. Однак, наявність і «верхнього» і «нижнього» шарів театру свідчать про гармонійність цієї структури і точне відображення дійсності, яка завжди амбівалентна, і має в собі і світлі, і темні сторони.

«Верхній поверх» театральної культури певною мірою можна порівняти із середньовічним культом лицарських чеснот, а точніше, те як ці явища розвивалися в тогочасній культурі. Лицарські чесноти жодним чином не крилювалися з християнською моделлю поведінки, хоча в середньовічній культурі, саме християнські чесноти є провідними, так само і з вертепом, розповідаючи ніби достатньо релігійні біблійні сюжети, він слугує

прославляння Ісуса Христа, оскільки вертеп – не релігійний, а побожний. Образи і сюжети релігійного світу спускаються вниз до людського і транслиуються символічно: то у знижено-каранавальному контексті, то у високо театральному. Такий спосіб мав шалений успіх в тогочасних глядачів. Особливість шкільного театру полягала в тому, що грали в ньому аматорів з школярів, що на той період були найбільш освіченою частиною тодішнього українського суспільства. На виставу запрошували старшин, часом гетьмана та міський патриціат. Важливо, що символіка літературно-театрального дійства була й учасником, і глядачам прекрасно зрозуміла.

Якщо розглядали технічну частину українського вертепу, слід сказати, що була злагоджена система, яка полягала в наступному. Вертеп був схожим на будиночок, що має два поверхи – уособлення неба і землі. Такий будиночок міг бути абсолютно різного розміру, зазвичай був виготовлений з дерева чи картону. На верхньому поверсі, як правило, знаходилася нерухома фігурка Діви Марії, а на нижньому – трон царя Ірода. Вертепні ляльки були прикріплені до дротиків, за допомогою яких їх рухали. Вертеп показували двоє людей – вертепник та лялькар. Лялькар мав по черзі перевтілюватися в усіх персонажів, змінюючи голос, щоб надати образу певної характеристики, це було складно, оскільки у вертепі було 15-40 ляльок. Натомість вертепник рухав дротики ляльок і відповідав за механічну рухову частину спектаклю.

Окремою цінністю декоративно-прикладного мистецтва були звісно ж ляльки. Це були ретельно вирізьблені з дерева фігурки, які створювали образи, надихаючись народними уявленнями про відважних героїв, міфологічних персонажів чи обрядових тварин. Цікаво, що кожна лялька виконувала рухи відведені саме для неї і ці рухи характеризували її персонажа. Наприклад, смерть зображували з косою, якою вона замахується на інших персонажів. Козак-запорожець, як правило, виконував твнцювальні рухи.

Вистава складалася з двох частин – перша, висвітлювала біблійні історії, друга – була більш музично-танцювальна, тобто мала розважальний характер.

В другій частині до вертепної трупи додавався третій учасник – музикант, який грав на поширених народних інструментах: скрипка, сопілка, бандура, цимбали, колісна ліра.

В кінці XVIII століття за царювання Петра I було видано численну кількість указів та заборон стосовно українського слова, мистецтва та будь-якого культурного прояву, що безумовно розповсюджувалося і на вертеп. За часів правління Катерини II цей тиск посилювався, проте навіть в таких складних умовах вертеп продовжував функціонувати як явище та здобувати все більше прихильників. Частково на це повпливали вихованці Києво-Могилянської академії, яка на той час переживала складні часи. Вони розкривали і збільшували кількість народних вистав, надаючи їм більше патріотичних та просвітницьких сенсів. Формат вертепу через свою мобільність виявився найбільш зручним способом поширення правди про історичні події. З іншого боку, ця традиція ще й дозволяла зберегти максимальну кількість інформації про українську культуру та побут в період гоніння та переслідування з боку Російської імперії.

В контексті розвитку вертепу важливо прослідкувати, те як це явище поширювалося на територію сусідніх держав, а саме: Польщі та Росії. Розглянемо деякі факти щодо польського вертепу. Іван Франко вказував на принципову відмінність українського вертепу від польського. Головна різниця полягає в наявності в нашому вертепі двохповерхової архітектури та розділення біблійних сюжетів та побутових. Також простежується різниця у композиції тексту – і в біблійній, і в побутовій частинах ми маємо оригінальний текст, попри наявність побудови вертепного шаблону.

Вертеп зберігся в кількох оригіналах – сама вертепна скриня та варіанти тексту.

Іван Франко робить висновок про те, що український вертеп вмістивши в собі численну кількість народних переказів, пісень, музично-

інструментальних композицій можна вважати праобразом, джерелом давнього українського театрального мистецтва 19-ого століття.

### *1.2 Значення «театру корифеїв» у процесі становлення українського театру*

Наступний період стосовно розвитку українського театру, який важливо розглянути – 60-80-ті роки 19 століття. В загальному цю добу можна охарактеризувати як цілковите панування реалістичної літератури та реалістичного мистецтва. Український театр (в класичній добі свого розвитку) бере початок з аматорських гуртків середини 19 століття, які ставлять «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка, «Назара Стодолю» Шевченка, і звичайно, «Наталку Полтавку» Котляревського. Прикладом такого гуртка можна назвати аматорський гурток в Полтаві під керівництвом учителя В. Лободи, в Чернігові – «Товариство кохаючи рідну мову», яке організував Л. Глібов за активної участі Опанаса Маркевича. Наприкінці 50-х років починається творча діяльність Марка Кропивницького у Бобринці. Цей чоловік походив з бідної дворянської родини, мати була вчителькою музики, вміла грати на фортепіано, тому в домі завжди панувала атмосфера співу, музики та творчості. Кропивницький був дрібним службовцем повітового суду, це дало йому розуміння побутових потреб та культурних запитів земляків. Його творча діяльність активно розпочалася в Єлисаветграді, коли його запросили керувати творчим гуртком. На цій посаді всього за місячну платню він виконував роботу і режисера, і актора, і декоратора.

Аматорський гурток при Громадському клубі був проектом відомою для всього Єлисаветграду сім'ї Тобілевичів. Батько сімейства – Карпо Адамович – виконував роботу по поміщицьких маєтках економ. Будинок мали у передмісті, за Інгулом. Михайло, Петрог та Іван – старші сини – служили в поліції, а молодші – вчилися, також у сім'ї була одна донька Марія. Сім'я Тобілевичів завше була сповнена різноманітними творчими талантами –

гарним співом, жартами, веселощами, де постійно панувала мистецька атмосфера. Батько вмів добре розповідати історії, а мати – співати. Загалом, співали в домі всі, грали ансамблем на різних інструментах, немовірно зовнішність і голос мала сестра Марія (сценічне прізвище – Садовська), гарно співав Панас (псевдонім Саксаганський), а дещо специфічний спів Миколи видавався глядачам значног більш пролникливим, ніж голоси професійних акторів. Микола на відміну від своїх кремезних братів, успадкував зовнішність матері – був високим і статним Садовським. Однак, в цьому дослідженні нас найбільше цікавить постать середнього сина – Івана, який був найбільш розумним, досвідченим та національно визначеним серед інших членів родини. Сьогодні він відомий нам під ім'ям Іван Карпенко-Карий. Спочатку він був секретарем поліції, мав тільки початкову освіту, але попри це мав репутацію надзвичайно культурної людини. Його творча реалізація почалася з елисаветградської газети, де він вів театральну колонку.

Постійна тетральна трупа Кропивницького-Тобілевичів склалася на основі гуртка в Кременчуці. З 1882 року починається історія українського класичного реалістичного театру, який було створено об'єднаними силами Кропивницького, Тобілевичів та інших акторів. Однією з перлин тетральної трупи стала Марія Заньковецька, з якою незабаром одружився Микола Тобілевич (Садовський).

Сила театру Кропивницького-Тобілевичів була в тому, що вони мали багато співпраць і комунікацій. Прикладом такої взаємодії можна вважати співпрацю з аматорським гуртком з Києва, основоположником якого був Михайло Старицький. Безумовно, в тетральних колах періодично ставалися сутички самолюбств (враховуючи мандрівний характер театрів), згодом це стиало призводити до нових, і нових розривів, внаслідок яких склалося 4 тетральні трупи: Кропивницького, Садовського з Заньковецькою, Старицького та решти Тобілевичів (найближчим часом померла сестра Марія, тож Сакасаганському

довелося знайти і виховати нову примадонну Ліницьку; з ними до смерті співпрацював Карпенко-Карий: і в якості драматурга, і в якості актора.

Природно, що в цей період з'являється багато текстів для постановки на сцені – М. Кропивницький – «Дай серцеві волю – заведе в неволю», «Дві сім'ї», «Пошились у дурні», «Доки зійде сонце, роса очі виїсть», «Глитай, або ж павук», «По ревізії». Серед найвідоміших творів Карпенка-Карого – «Новобранець», «Бурлака», загалом він створив 18 п'єс, найчастіше на сцені серед яких – «Сто тисяч», «Мартин Боруля», «Безталанна», «Бондарівна».

Загалом подія створення «тетару корифеїв» передувала початку нової ери українського професійного театру, головним ідейним здобутком якого було від'єднання від імперської наративів та практик, навпаки – залучення до національної самовідомості. Розглянемо походження слова «корифей». Так називали провідних акторів у хорі давньогрецького театру. Унікальна роль корифея порлягала в тому, що він був своєрідним посередником між хором та акторами, підводячи підсумок почутого монологу декількома рядками віршів, або ж просто сповіщав про кінець частини і повідомляв про появу нового персонажа на сцені. Поступово слово «корифей» змінило своє значення і тепер означає професіонал своєї справи. Назва тетару була пов'язана з появою книги «Корифеї українського театру», яку анонімно видало у 1901 році, в якій розповідалося про Михайла Старицького, Марка Кропивницького, Івана Тобілевича та інших відомих тетаральних діячів. В кизі вперше застосувалося це порівняння – «корифеї українського театру». Говорячи про передумови виникнення професійного тетару, вже було проаналізовано самобутнє українське явище – вертеп, однак крім соціо-культурних причин виникнення певного мистецького явища важливо проговорити ще й політичні. Все почалося з 1876 року, коли російський імператор Олександр II підписав Емський указ про повну заборону українського слова. Якщо згадати ще й Валуєвський циркуляр, стає зрозуміло в яких умовах опинилася наша культура. Стали заборонені вистави, театральні постанови, видавання книжок

українською мовою. Однак в цих обмеження була одна стежка, точніше вона з'явилася після перегляду одного пункту в Емському указі у 1881 році – ця правка стосувалася п'єс українською мовою. Після довгої боротьби наших культурних діячів в нас з'явився невеликий простір для реалізації своєї культури. Хоча такі права мали свої особливості – виставу було дозволено показати українською, чи польською лише після того як світ побачить її російською. Проте, так чи інакше, цей крок впливав на легалізацію українського театру. Одним з перших діячів культури, хто встиг скористатися новоспеченим привілеєм був Марк Кропивницький, за його допомоги та активної участі вже з 10 січня 1882 року було поставлено п'єсу «Назар Стодоля» Тараса Шевченка. Цікаво, що вже в той період художній керівник залишився незадоволеним аматорським виконанням своєї ролі акторами. Тому вже під час другої спроби реалізувати свої амбітні цілі Кропивницький збирає в Єлисаветграді «Товариство акторів» - це й був перший крок акторів українського професійного театру.

Оскільки основних представників акторської трупи вже було проаналізовано, хочеться приділити увагу й іншим не менш важливим учасникам організації театральних постановок – музикантам. Яскравою відомою постаттю в цьому сенсі був Микола Лисенко - він став автором музики до 21 вистави корифеїв та 10 опереток, також серед визначних музикантів того часу, що активно співпрацювали з театром були Петро Ніщинський («Вечорниці» до п'єси Шевченка), Кирило Стеценко (композиції до твору Черкасенка «Про що тирса шелестіла»).

З театального доробку ми знаємо, що актори не боялися експериментувати – поєднували драму з комедією, вокальні композиції з танцювальними. В той час ці вистави були більш популярними за імперський театр, тому їх охоче переглядали в Москві, в Петербурзі. Прикладом найбільш успішних та відомих вистав стали – «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-

Артемівського, «Енеїда» Котляревського, опера «Катерина» Миколи Аркаса, комічна опера «Продана наречна» чеського композитора Сметани.

У 1885 році, як вже було вказано, театр корифеїв розпочав свій самостійний шлях у вирі мистецтва. Основний склад акторів вирішили залишитися з Кропивницьким, це – Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька, Ганна Затиркевич-Карпінська. Перші вистави в такому складі розпочалися у 1885 році. Наприклад «Бондарівна», «Чорноморці», «Розумний і дурень», «Мартин Боруля». Новим визначним здобутком цього етапу в професійному вмінні акторів була вимога художнього керівника вдаватися до глибокого психологізму на сцені, щоб передати весь спектр емоцій людини того періоду. Важлива подія в житті театру сталася у 1887 році. Це був виступ трупи в Московському малому театрі. Це було щось на кшталт іспиту, від якого залежала подальша доля українського тетару – себто легалізація «малоросійського» культурного руху. Тетар впорався, здобувши уваги і прихильність російського глядача, що було на той період дуже важливо.

Почалася нова хвиля в житті театральної трупи, оскільки Михайло Старицький вирішив зібрати і виховати нову плеяду акторів. Це навіть мало відповідну назву «малеча», хоча всього за два роки свого існування молодий колектив встиг об'єднати 61 актора, 65 хористів та 32 музиканта оркестру. Серед відомих вистав цього складу – «Чорноморці», «Ніч перед Різдвом», «Ніч під Івана Купала».

Ще однією невід'ємною складовою висав, крім психологізму, було звернення до народних сюжетів – легенд, казок, переказів. Таким чином досягався бажаний ефект етнографічної правдивості, оформленої в художню мембрану. Безумовно, хочеться заакцентувати увагу на декораціях. Справа в тому, що робити декорації до кожної вистави окремо було недоступною розкішшю, однак Михайло Старицький зміг. Наприклад, для показу історико-героїчної драми «Юрко Довбиш» було використано картини, які зображувало карпатські пейзажі.

Це дослідження доводить шалений успіх та попит на театр корифеїв, однак знову ж таки, були і політичні, і соціокультурні причини його занепаду. У 1900 році Микола Садовський створив ще один функціонуючий театр, який мав назву «Народний». Головною умовою «народних театралів» була принципово нижча ціна на квитки, ніж в будь-якому іншому київському театрі. Такий крок був зроблений для того, аби зробити театр більш доступний для людей з метою просвітництва, окультурення та українізації. Офіційна ж назва театру була доволі довгою і звучалша так – «Малоросійська трупа М. Л. Кропивницького під урядом М. К. Садовського і О. К. Сакаганського за участі М.К. Заньковецької», як бачимо з корифеїв до складу не потрапив тільки Старицький, який вже бв тяжко хворий на той час.

Така версія об'єднаного театру проіснувала 3 роки. Останній виступ відбувся в Полтаві у 1903 році з нагоди відкриття пам'ятника Івану Котляревському. Декілька місяців тому театр покинули Марія Заньковецька та Кропивницький, після того театр почав називатися «Мароросійська трупа під орудою Саксаганського і Садовського за участі Карпенка-Карого». Саме цей склад театру був останнім – у 1907 році публікала побачила останню виставу.

Це було пов'язано з найбільш трагічною обставиною – смертю Івана Карпенка-Карого. Після цього театр не зміг оговтатися. Проте, хоча успіх вистав знизився, більшість, власне корифеїв, покинули театр, варто сказати, що відносно функціонування продовжувалося аж до Першої світової війни, тобто ще 7 років. Та навіть це остаточне припинення функціонування тестру було пов'язане не з початком війни, а з діяльністю Росії, а саме - черговою заборонаю - закриття театрів, журналів, книгарень, що створювали український культурний продукт.

Так, після початку Першої світової війни київський генерал-губернатор заборонив Михайду Садовському друкувати та розповсюджувати афіші про вистави українською мовою. Звісно, це не могло одразу припинити інтерес до

«малоросійських п'єс», враховуючи той факт, що будь-яка війна загалом провокує потребу до розваг та відволікання.

Попри пояснюване і очевидне переважання вистав та тематик аполітичного характеру в репертуарі переважної більшості театрів, час від часу на сценах правобережних театрів з'являлися вистави на хвилюючі психологічні теми. Наприклад, з осені 1914 року у київському театрі Мевеса поставили іноземну п'єсу французького письменника- публіциста Леру – виставу «Ельзас». Популярність постановки швидко зростає, це пояснювано, оскільки вистава виступала одним з небагатьох джерел інформування громадян про хід війни. П'єса розповідала про те, як армія Франції переможно ступила на свої землі після франко-пруської війни. Ще одним прикладом вистави, яка схвилювала глядача історичною тематикою стала п'єса «Ці дні», яку світ побачив у Вінниці 1916 року. Її демонстрували московські театральні гастролери. Цікавим був вибір тематики – сюжет оповідав історію антисеміта-генерала, який змінив свої погляди після того як побачив подвиги на полі бою єврейського солдата.

Однак, ми безперечно тримаємо фокус на розвитку національного театру. Серед зовнішніх факторів, які створювали складні умови для розвитку українського театру було падіння загального рівня життя, в тому числі театральних працівників, які належали до прошарку міської інтелігенції, який певно найбільше збіднів за роки війни. Це чітко простежується на становищі двох великих київських театрів – М. Багрова та М. Садовського. Вже влітку 1916 року містяни були здивовані кількістю газетних оголошень про пошук роботи від оркестрантів.

Крім того, з'явилися ще й нові умови від держави – у 1916 році був запроваджений військовий податок на квитки для входу на розважальні заходи, надходження повинні були ділитися порівну між театром та казною.

Безумовно, крім складних зовнішніх факторів (в контексті Першої світової війни та заборон стиосовнот української культури) ще були й внутрішні –

чвари в тетаральній трупі Садовського посилилися, внаслідок яких у 1914 році з театру пішла група артистів на чолі з І. Мар'яненко. Однак на зміну їй прийшла нова група не менш талановитих та амбіційних акторів. Серед них – Лесь Курбас. Це подія поклала початок новій ері пишного авангардного розвитку українського театру, про який дізнається Україна та світ.

### ***1.3 Формування першого авангардного українського театру «Берізіль»***

Доба сучасного українського театру, початковим періодом якої вважаються 1880 – 1920 роки, розвивається під гаслом розриву провінційної побутової обмеженості та примітивних потреб малокультурної маси глядачів. В дослідженні вже розглядався період розквіту «театру корифеїв», однак не менш важливими є наступні перехідні етапи, за допомогою яких театр поступово вималює в собі нові модерні, а згодом і авангардні тенденції.

В цьому контексті важливо зацентувати увагу на процесі становлення українського театру в часи створення української держави – Української Народної Республіки, яка проіснувала у період з 1917 по 1921 роки. Безумовно, існування незалежної держави передбачає нові виклики та вимоги до розвитку національного мистецтва. Театр не став винятком. З'явився цілий ряд нових культурно-мистецьких установ, так 25 квітня 1917 року в Києві відбулися урочисті збори товариства по заснуванню Українського національного театру. Художнім керівником нової мистецької установи став письменник і драматург Володимир Винниченко. Найбільш активними учасниками в цьому процесі, а згодом роботи в Українському національному театрі стали: драматурги Л.Старицька-Черняхівська, В.Винниченко, С.Черкасенко, поети Олександр Олесь, М.Вороний, критики І.Стешенко, С.Єфремов, Д.Антонович, диригенти О. Кошиць, О.Приходько, художники П.Холодний, В.Кричевський, М.Жук, актори І.Мар'яненко, С.Паньківський, М.Старицька, М. Орел-Степняк, Лесь Курбас. Таким чином, навколо Українського національного театру об'єдналася верхівка тогочасної української інтелігенції.

Наступною важливою датою для розвитку української культури стало 4 травня 1917 року – в музично-драматичній школі імені Лисенка під голосуванням Антоновича відбулося засідання організаційного комітету, на якому головою комітету обрали В.Винниченка, а його заступниками М.Старицьку і Д.Антоновича. Головним результатом засідання стала поява журналу мистецької організації «Театральні вісті». При комітеті була заснована літературно-репертуарна комісія, до якої увійшли Олександр Олесь, В.Самійленко, А.Старицька-Черняхівська та інші.

Складна політична ситуація вимагала від засновників театру нових прогресивних рішень, тож для підтримки та існування театру на перший період було необхідно вигадати менеджерські схеми для збору коштів на утримання. Так було прийнято рішення тримати вектор на залучення громадськості. Для збору коштів театральні діячі створили спеціальний фонд Українського національного театру. Цей механізм працював так – театральні трупи по всій Україні влаштовували вистави, кошти від яких перераховувалися в цей фонд. Однак, цього було замало, необхідно було залучитися підтримкою держави, не законного механізму для цього поки що не було. Рішення знайшлося – керівники Центральної Ради затвердили комітет по заснуванню Українського національного театру як комісію при Генеральному секретаріаті народної освіти. Таким чином, справа розвитку національного театру та театрального мистецтва стала одним з напрямків діяльності уряду в галузі культури.

Урочисте відкриття Українського національного театру відбулося у вересні 1917 року в Троїцькому народному домі п'єсою Володимира Винниченка «Пригводжені». Була створена нова трупа акторів (точніше відбулася певна зміна формату) – І.Мар'яненко, М.Садовський, І.Сагатовський, Т.Колесніченкова – режисери; К.Лучицька, Н.Дорошенко, Л.Ліницька, О.Жулинський, Ф.Левицький, М.Петлішенко, Г.Борисоглібська – нові актори. Дирекція театру – М.Грушевська, Г.Гаєвський, О.Кошиць, І.Мар'яненко.

В новому театральному сезоні 1917 -1918 року глядачі побачили такі п'єси як: «Нахмарило» Б.Грінченка, «Чумаки», «Безталанна», «Мартин Боруля» І.Карпенка-Карого, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Лісова квітка» М.Яновської, «Брехня», «Молода кров» Володимира Винниченка, «Зимовий вечір», «маруся Богуслава» М.Старицького, «Дві сім'ї», «Невольник», «Дай серцю волю – заведе в неволю» М.Кропивницького, «Осінь» Олександра Олеся, «На перші гулі» С.Васильченка.

У 1918 році театр змінює свою назву на Державний народний театр, певних видозмін зазнала і акторська трупа – до нової трупи, яку тепер очолював корифей українського театру Панас Саксаганський входили відомі українські театральні діячі І.Замичковський, О.Корольчук, С.Паньківський, О.Жулинський, Р.Чичорський., художник – С.Худяков. Діяльність театру припинилася з 1922 року, його ідейним спадкоємцем став театр імені Марії Заньковецької, до якого увійшли більшість діячів Українського народного театру.

Нова модерністська ера українського театру почалася з ім'я Олесь Курбаса. Мистецькі пошуки Курбаса, безумовно, були пов'язані з подіями Української революції 1917-1921 років та її культурного продовження 1920-1930 років. Це ім'я назавжди закарбоване в плеяді митців Розстріляного Відродження, яке ознаменувало українській культурі високі здобутки.

Лесь Курбас повпливав на творчість багатьох українських митців самою лише особистістю – Павло Тичина, Олександр Довженко, Микола Хвильовий. Та, мабуть, головним його здобутком є закладення основ вітчизняної акторської і режисерської школи, запатентував нові значення та режисерський погляд у кінематографі, відкрив для України та світу видатного драматурга Миколу Куліша та безліч відомих талановитих акторів – Мар'яна Крушельницького, Валентину Чистякову, Дмитра Мілютенка, Йосипа Гірняка, Наталю Ужвій, Амвросія Бучму.

Народився Олександр-Зенон Степанович Курбас 25 лютого 1887 року в місті Самборі на Львівщині в родині галицьких акторів, які були відомі людям за псевдонімами Степан та Ванда Яновичі. Однак дитинство відомого митця пройшло з його дідом Пилипом Івановичем, який був священником села Старий Скалт, що на Тернопільщині. Згодом хлопець отримав ґрунтовну освіту – навчався в Тернопільській гімназії, потім – у Львівському університеті, там юнак відзнавився неабияким інтересом до громадського життя, на знак протесту проти політики колонізації переїхав до Відня, який на той період був джерелом світової культури, місцем для виховання світової інтелігенції. В цьому закладі Лесь Курбас отримав філософську освіту і саме там почав свої перші театральні експерименти, закінчив драматичну школу при Віденській консерваторії.

У 25 років Лесь Курбас повертається в Україну, на Галичину і починає працювати в гуцульському театрі Гната Хоткевича, а через пів року – працює в «Руській бесіді», в складі якого виступали Лесеві батьки. Спочатку його кар'єра розпочалася суто з акторської діяльності - грав в оперетах, фарсах, операх та виступав проти рутини старого порядку театрів. Головним прагненням Курбаса було долучення до західноєвропейської драматургії, а також відтворити на сцені морально-психологічну та філософську проблематику творів Олександра Олесея, Лесі Українки, Володимира Винниченка.

В Тернополі у 1915 році Лесь Курбас заснував перший стаціонарний український професійний театр «Тернопільські тетаральні вечори». Через 2 роки на запрошення видатного режисера та актора Миколи Садовського Лесь Курбас приїжджає до Києва. Про цю знаменну подію цікаво писав Остап Вишня: «Якби Садовський знав, що вийде з тих запросин, він би, як Тарас Бульба, скочив на коня, вихопив шаблю і розрубав би Курбаса до саого сідла. Бо Лесь Курбас перломив усю історію нашого театру...Іде Лесь Курбас і слідить на тій новій добі, слідить «Гайдамаками», «Макбетами», «Царями

Едіпами», «Газами», з-під ступенів його іскри викрешуються, іскри ті обертаються в театральні студії – в нові етапи українського театального мистецтва».

Столичний період діяльності Леся Курбаса відкрив нову віху і в житті режисера, і в житті Києва, і в житті театру. Головна увага митця в цей період була спрямована на режисерську діяльність. Лесь Курбас організовує студію, яка згодом розвинулася в «Молодий театр». Спочатку акторською та організаторською основою гутка були учні драматичної школи иколи Лисенка. Таким чином, театр став платформою пошуків нових форм реалізації класичної та сучасної драматургії. «Молодий театр» було об'єднано з Першим театром Української Радянської республіки імені Тараса Шевченка у квітні 1919 року. Так виник перший театр Української Радянської республіки, де головним режисером став Лесь Курбас.

Того ж 1919 року Курбасом була створена Державна українська музична драма, а влітку 1920-ого – «Кийдрамте» (Київський драматичний театр).

У березні 1922 року Лесь Курбас засновує у Києві мистецьке об'єднання «Березіль», це був творчий, дослідницько-есперементальний, просвітницький, культурно-громадський центр, який мав амбітні та впевнені цілі вийти на світовий рівень орнанізації української театральної культури.

В перекладі зі староукраїнської «березіль» означає «березень». Навіть в самій назві бачимо символічну апеляцію до нового етапу, розквіту і розвитку, нагадування про циклічний акцент культури землеробського порядку.

Новаторство Курбаса в «Березолі» та інших його проектах складно виміряти в одному аспекті. Щого лише вартує його робота з акторами: спираючись на ідею того, що актор має бути освічена, вихована, світогляднол наповнена людина, Курбас влаштовував лекції для своїх акторів. Вони слухали матеріали з античної філософії, історії світового театру та живопису, відвідували заняття з танців, фехтування, рисунку, риторики, гімнастики та акробатики. Безумовно освіта режисера додавала шарму на нового погляду на

український театр – глибоке проникнення в саму суть мистецтва привело Курбаса до застосування напрацювань філософських шкіл на практиці. Особливо, митець цікавився сферою антропософії, що вивчала вплив мистецтва на людину, описувала сферу надчуттєвого та стверджувала, що існує стан «чистої порожнечі свідомості». Натхненниками цього напрямку були Якоб Беме та Рудольф Штайнер. Лесь Курбас цікавився їхньою філософією і застосовував деякі прийоми у своєму театрі. З цих зацікавлень в митця народилася нова провідна ідея, яка згодом стане визначальною та провідною характерною рисою «Березоля» - тотальне злиття глядачів та акторської трупи, «поглинання» театром.

За всю свою творчу діяльність за Лесем Курбасом закріпилися його авторські практики, якими сучасний український театр та кіно послуговуються і досі. З одного боку тут ідеться про експериментальні напрямки та течії, для яких були характерні авангардні пошуки людини свого місця у світі. Головні стильові напрями, в яких працював Лесь Курбас:

- експресіонізм (використовував експресіоністичні елементи в сценографії, щоб підкреслити емоційну інтенсивність та драматичність сцени);
- конструктивізм (запроваджував конструктивістські елементи в декораціях, щоб створити сучасний абстрактний образ сцени);
- футуризм (футуристичні елементи для створення візуально масових та динамічних сцен, які передавали енергію та рух);
- дадаїзм (практика колажу в комбінуванні різних матеріалів та текстур, щоб створити несподівані інтерпретації сцени).

Досліджуючи питання стилістичної спрямованості режисера, важливо проаналізувати технічний бік реалізації вистави в тому чи іншому напрямку.

Головні авторські сценічні практики Лесея Курбаса:

- динамічне освітлення – режисер експериментував з динамічним освітленням, змінюючи колір, яскравість та напрямок світла, щоб розставити акценти на певних елементах сцени;

- мультимедійні декорації - поєднував різні медіа, такі як живопис, фотографія, відео, демонструючи їх на декораціях та екранах, щоб створити захоплюючий візуальний досвід;
- проекції на екрани – використовував рухомі проекції на екран, для того щоб сфокусувати увагу глядача на потрібному моменті та навіяти певний стан;
- прозорість і нашарування – використовував прозорі декорації, абот ж навпаки – їх нашарування для досягнення ефекту глибини та просторовості на сцені;
- абстракція та символізм – відчуття циклічності, плинності правильного порядку, або ж спонтанність, сюрреалістичність моменту за рахунок гри світла;
- динаміка руху та часоплин – використання людського тіла як головного мірила часу, руху та зміни в проторі, футуристичні танцювальні коомпозиції як окрема значима частина постановки.

Найбільш авангардною, наповненою з мистецької точки зору хрестоматійно вважається співпраця Леся Курбаса з Миколою Кулішем. Після переїзду режисера до Харкова для Курбаса почався нолвий творчий період, в якому модерністські та національні ідеї об'єдналися і вийшли на передовий план. Головною характерною рисою тендему Курбаса-Куліша стала відмова від попередньої традиції, яка пов'язана з комплексом меншовартості, дискурсу рабства на користь нової творчої свободи. Сам Лесь Курбас казав, що театр має бути українським за своєю суттю, і європейський за своєю формою.

Навідоміші вистави Курбаса цього періоду, які він створив разом з Миколою Кулішем – «Народний Малахій», 1928 рік, «Мина Мазайло», 1929 рік та остання висвав митців – «Маклена Граса», 1933 рік. Того ж року Курбаса усувають від керівництва «Березолем», а після сьомого показу останньої вистави театр взагалі було ліквідовано.

Апелюючи до націоналістичних поглядів Курбаса засідання Колегії Наркомосу УСРР заявило, що така діяльність не відповідає канонам нового українського радянського мистецтва. Після тривалих "допитів" режисер підписав протокол про те, що він є "контрреволюціонером". Після такого досвіду природно, що Лесь Курбас не може почуватися в безпеці, намагаючись врятувати своє життя, він переїжджає до Москви, де декілька місяців працює в московському театрі, однак його заарештовують і відправляють на 5 років до виправних таборів. Та 9 жовтня 1937 року "особлива трійка" Управління НКВД одним списком засудила до смерті 1825 людей, яких утримували в Соловецькому таборі особливого призначення. Серед них був Лесь Курбас і його друг Микола Куліш. 3 листопада, до двадцятої річниці Жовтневої революції, їх розстріляли в урочищі Сандармох. Існує легенда, що Курбаса і Куліша вбили одним пострілом, щоб зекономити кулі.

#### ***1.4 Вадим Меллер – першопроходець українського дизайну костюма***

Важливим внеском в театральну діяльність в будь-який період, надто – в період поширення авангардних течій, був розвиток дизайну костюмів та декорацій. Авангардний філософський «Березіль» Леся Курбаса вимагав відповідних рішень стосовно оформлення сцени, втілення необхідних ідей та атмосфери. На наступному етапі дослідження розглянемо найвідоміших декораторів та дизайнерів, які співпрацювали з «Березолем», проаналізуємо образи з традиційної української візуальної культури, які трансформувалися в нові авангардні подихи українського мистецтва 1915-1930 років.

Вадим Меллер – один з найбільш видатних театральних художників 20-ого століття. З 1919-1961 роки створював декорації та костюми для найпопулярніших режисерів. Однією з найвідоміших робіт стали декорації для балету Броніслави Ніжинської 1919-1921 років. На посаді художнього дизайнера Вадим Меллер створив роботи для більше ста постановок,

залишивши по собі розкішний культурний спадок. Проте його мистецькі пошуки та метафорфози мають багато критичних точок, де митець продемонстрував себе в різних стильових іпостасях.

Напевно, найбільш продуктивним та цікавим для нашого дослідження періодом його роботи є 1920-ті, ера панування кубофутуризму та конструктивізму, якими цікавився Вадим Меллер. Поняття «кубофутуризм» було створено з двох інших напрямків: французького кубізму та італійського футуризму, попри те, що на перший погляд ці поняття складно пов'язати. Насамперед тому, що головна ідея кубізму – прагнення до конструктивності та архітекtonіки, а футуризм, навпаки, - динаміка руху, що конструкцію руйнує. Футуризм апелює до енергії, швидкості, руху, він захоплюється індустріалізаційними процесами, бо вбачає в цьому втілення естетичного ідеалу. Попри те, що українські авангардисти в живописі більше прагнуть до кубізму, згодом вирішили об'єднати своє мистецтво у поняття «кубофутуризм». Це давало звільнення від наслідування натури, що нагороджувало свободою мистецьких пошуків та реалізації будь-яких ідей. Щодо конструктивізму, цей метод був значно більш широким, оскільки торкався не лише живопису, а й архітектури, літератури, художнього конструювання, фотографії та декоративно-прикладного мистецтва. Зовнішньо конструктивізм можна впізнати за геометричністю, лаконічністю форми, суворістю та статичністю. В літературі та образотворчому мистецтві конструктивісти тяжіли до абстракцій, штучних конструктивних форм та техніцизму.

Однак не можна стверджувати, що Вадим Меллер працював виключно в рамках кубофутуризму та конструктивізму, згодом він почав впроваджувати сатиричні та жартівливі риси, що призвело до реалістичного та навіть гротескного віддінку в його творчості. Цікавим досвідом стосовно мистецьких проєктів, які дещо змінили митця можна вважати співпрацю з художницею-супрематисткою Ніною Генке, яка трапилася у 1917 році. Супрематизм – це

напрям авангардного мистецтва, що користувався безпредметністю, абстрактним геометризмом та походив від кубізму та футуризму, найбільше проявився в урбаністиці, плакаті та графіці.

Співпраця, а згодом одруження з Генке привело Вадима Меллера до сполучення між авангардистськими ідеями та народною творчістю, оскільки в нього посилювався інтерес до народного декоративно-прикладного мистецтва.

Важливо зазначити, що ні Генке, ні Меллер не були етнічними українцями, однак період, коли вони жили і творили в Києві є достатньо об'ємним, а внески в українське мистецтво – визначними. Вадим вивчав право в Київському університеті, і хоча у грудні 1905 року через страх революційних заворушень йому довелося поїхати в Женеву, згодом він повертається до Києва, де в 1907 році виходить перша публікація з його карикатурами, а вже в 1908 році він закінчує юридичний факультет Університету Святого Володимира, крім того в цей період митець навчається в Київському художньому інституті. Загалом, Вадим Меллер був неймовірно освіченою людиною – навчався в приватній школі графіки та малювання Гайнріха Кнфіра в Мюнхені, а з 1908 по 1912 навчається в Академії витончених мистецтв у Мюнхені. У період з 1912 по 1914 рік Меллер працює в Парижі, спочатку в студіях інших відомих художників, а згодом у власній. Незадовго до початку Першої світової війни Вадим Меллер переїздить в Київ, а в 1919-1921 роках співпрацює з танцювальною студією Броніслави Ніжинської.

В основі авторського стилю Вадима Меллера лежало популярне на той час захоплення динамікою людського тіла та руху – почуття рівноваги, елегантності, граційності. В цьому сенсі ключову роль у творчості митця відіграла співпраця з інноваційною школою руху Броніслави Ніжинської. Меллерові ескізи костюмів були розташовані на стінах школи, він впроваджував в них елементи кубофутуризму, що надавало і школі, і виставам нового авангардного присмаку.

Арт-деко – ще одна провіджна мистецька течія, яка мала потужний вплив на творчість Вадима Меллера. Поняття «арт-деко» з'явилося в 1925 році, завдяки міжнародній виставці в Парижі, яка мала назву «Міжнародна виставка сучасних декоративних і промислових мистецтв», що стало однією з навайливіших мистецьких подій 20-ого століття. На цій виставці Вадим Меллер отримав нагороду – золоту медаль за оформлення вистави «Секретар профспілки» у театрі «Березіль» 1924 року. Загальна характеристика стилю арт-деко полягає у тяжінні до поєднання екзотики та сучасності, наприклад поєднання стрункої витонченої постаті танцюриста, що своєю елегантною позою нагадує канони класичного мистецтва. Саме так можна описати ескізи до костюмів батеу Ніжинської, які створював Вадим Меллер. Найвідоміші з них – костюми до вистав «Маски», «Ассирійські танці», «Мефісто». Ці образи були реалізовані саме в стилі арт-деко, поєднуючи в собі геометричні форми та контрастні кольори. Ще однією особливістю костюмів Меллера було використання не традиційних текстур, по типу фольги чи дерева, насичених вишнево-багряних кольорів, несподіваних контрастів (зелений і рожевий). Як правило, фігури Вадима Меллера складаються з округлих, трикутних чи загострених форм. Він хотів, щоб костюми транслювали динамічну напругу та відчуття руху. На думку Диченка, Вадим Меллер вирізнявся з-поміж митців «унікальною духовністю, розташуванням фоорма, яке звільняло від об'єктивного просторового підтексту. Виходив ефект «підняття тіла» як пластичного матеріалу до висоти руху, духовно збагаченого змістом.

З початком конструктивістської ери захопленням геометричними формами, технічними об'єктами, металом у 1921-1922 роках, Вадим Меллер також почав впроваджувати ці тенденції в свої проекти. Саме в цей період в його творчості стають помітні сатирично-гротексні ноти. Однак любов до елегантності, витончених форм та поєднання несподіваних контрастних відтінків залишається провідною рисою творчості Вадима Меллера.

У своєму сценографічному мистецтві митець унікав натуралістичних віянь, віддававшись експериментуванню з ритмічно організованим простором. Як вже зазначалося, найпопулярнішими рішеннями, якими користувався Меллер можна віднести до кубізму та конструктивізму.

Попри неймовірні успіхи митця в дизайні костюмів до 1920 року, окремою найбільш яскравою епоєю в його творчості став період співпраці з авангардним театром – «Березолем» Леся Курбаса. З 1922 по 1946 рік Вадим Меллер був головним художником у театрі «Березіль», який у 1934 році перейменували на Харківський драматичний театр імені Тараса Шевченка. «Три мушкетери» - так амбітно і шляхетно прозвали творчу трійцю Курбаса, Куліша та Меллера. Їхня співпраця дозволила побачити світу такі вистави: «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Маклена Граса». На жаль, записи чи нотатки про ці події не збереглися, оскільки їх було знищено після арешту Леся Курбаса 1933 року. Безумовно, такі події не могли не відбитися на загальній атмосфері вистави, наприклад тривожність і відчуття небезпеки чітко простежується у виставі «Маклена Граса» 1933 рік.

Крім конструктивізму ще одним провідним стилем у творчості Вадима Меллера був експресвіонізм, оскільки вистави Курбаса вимагали динаміки, зміни руху та композицій. Саме робота над виставою «Макбет», 1924 року принесла Меллеру звання головного театрального художника України. За задумом митців сцена у виставі залишалася порожньою, замість традиційної декорації глядач бачив великі екрани, які нагадували щити, там були написи «Поле», «Зала», меблів майже не було, а більшість акторів були одягнені в робітничі костюми з широкими плащами, які натякали на те, що дія відбувається у середньовіччі.

Всередині 1920-тих Вадим Меллер почав експериментувати з сатиричними образами, це можна побачити у виставі «Секретар профспілки». Дедалі більше ігрова природа образів Вадима Меллера почала знаходити втілення в дизайні костюмів для балетів Ніжинської «Метр Патлен», «Весілля

Фігаро», однак найбільше це розкрилося, звісно, у виставах «Березоля» - «Карнавал», «Золоте черево», «Седі».

Крім стильових новинок на сцені, дизайни костюмів Вадима Меллера чітко дають зрозуміти – митцю близька психологізація, змалювання героя в багатьох іпостасях, виокремлення певних соціально-героїчних типів, вміння підкреслювати провідні риси людини.

У 1927-1931 роки, коли «Березиль» був в zenіті свого розквіту, митцю довелося попрацювати в різних напрямках – оперети, ораторії, трагікомедії, реву. Знаковими виставами того періоду стали – «Жовтневий огляд», «Народний Малахій», «Алло, на хвилі 477». В першій виставі митець скомпонував різні сцени в єдине поетичне ціле, представляючи події так, ніби вони відбуваються в різних частинах Землі.

Крім вже відомих захоплень конструктивізмом та футуризмом, Вадима Меллера надихало декоративно-прикладне мистецтво. Частково цьому сприяли особисті обставини, а частково загальний європейський тренд авангардистів знаходити «екзотику» у ядрі власної культури та черпати звідти ідеї. На прикладі інших українських митців, відомо що є різноманітні способи використати елементи традиційної візуальної культури. Певною мірою, це було пов'язано з політичними потребами, в період Першої світової війни в Польщі, Україні та Угорщині актуальності набула тенденція використовувати елементи національної культури в дизайні. Це давало цікавий мікс авангардного і традиційного, національного та інтернаціонального. Мистецькі пошуки Вадима Меллера не могли обійти відкриття заново сільської культури, особливо після долучення до проекту Генке та Прибильської, які об'єднали мистецький світ і ремісничий, що допомогло змінити ставлення до декоративно-ужиткового мистецтва.

Вадим Меллер, як і Лесь Курбас мав чітке особливе бачення мистецтва – його головним завданням вони вбачали пошук точного еквіваленту, ключового слова, яке мусить спровокувати в глядача чітко визначену емоцію

через асоціативний ряд. Курбасівський прийом полягав у необхідності створити дуже концентрований образ, які мали б у собі символічне узагальнення, здатне запустити отожднення з конкретною подією, ситуацією чи феноменом. Саме тут Вадим Меллер був необхідним у «Березолі», бо мав безперечний талант до створення такого типу образів. Навіть якщо декорації чимось ідеологічно не догодили критикам, то костюми завжди здобували високу оцінку як у глядачів, так і в мистецтвознавців. Перетворити п'єсу на повноцінне візуальне дійство, яке могло б проіснувати і без діалогів – ось головна сила Вадима Меллера.

У своїх пізніх постановках митець трансформував жести на сутнісні риси чи характерні особливості, роблячи їх здатними заповнити весь сценічний простір. Індивідуальний жест демонстрував сутність героя, а герой підсвічував свою декорацію. Часом Вадим Меллер критикував колег (театральних художників) за нездатність заповнити однією грандіозною композицією сцену, передати головну ідею в втілити його поняття «велика форма». Саме через це митець любив і тяжів до грецької естетики, яка несла в собі ідею рівноваги, стриманості та гармонії, але головне для Меллера – здатність схоплювати і відтворювати форму як цілісність, тотальність, тобто демонструвати закінченгий виріб.

Безумовно, сатиричне висвітлення радянського життя Вадимом Меллером не могло залишити байдужим багатьох радянських критиків. Однією з улюблених тем митця було висміювання низької якості побутових та харчових товарів. Одним з прикладів випадку, коли така позиція відгукнулася проти Меллера, може бути карикатура про нестачу калаш у Радянському союзі, на цю роботу з'явилася скарга у 1929 році, яку надрукували в «Харківській газеті». Згодом, в період «боротьби з космополітизмом», який трапився в останні роки життя Сталіна (1949-1953 роки), митець отримав звинувачення в заохоченні до формалізму.

5 квітня 1949 року вийшла антисемітська стаття, яка мала назву «Проти космополітичних проявів у архітектурі» (журнал «Київська правда») звинувачувала єврейських архітекторів у прихильності до модерністських та американських стилів. Так на Меллера впала тінь естета і формаліста, який захоплювався «декадентським мистецтвом Заходу».

Однак, істина залишається беззаперечною – найкращі роботи Меллер стали наслідком змішання різних стилістичних напрямків. На початку 1920-их його авангардистських потяг до народної творчості перплітався із захопленням людською фігурою і декоративною естетикою, а також інтересом до жартівливого, гротескного та сатиричного. Наявні ескізи костюмів, фотографії сценічних декорацій, мемуарна діяльність допомагають досягнути його спадок і роль в культурному процесі.

### ***1.5 Вплив творчих розробок Олександри Екстер на інноваційні театральні прийоми Леся Курбаса***

В контексті розмови про українських театральних художників важливо розглянути наступну авангардистську постать – Олександру Екстер.

Народилася в місті Білосток 1882 року, що на той період було частиною Російської імперії. Батько за національністю був білоруським євреєм, а матір – грекинею. Спочатку родина переїхала в Смілу, а згодом - у Київ. Початкову освіту отримала у гімназії Святої Ольги, потім навчалася у Київському художньому училищі, під керівництвом живописця Миколи Пимоненка разом з майбутніми видатними українськими митцями Олександром Богомазовим та Олександром Архипенком. Також навчалася у Сергія Світловського. Художниця двічі була одружена, і від першого чоловіка взяла прізвище, багато де подорожувала та навчалася, але її домівкою можна справедливо вважати Київ, адже тут вона прожила 35 років.

Після того, як художниця взяла перший шлюб, вони з чоловіком відкрили майстерню живопису, що значно повпливала на розвиток мистецтва у Києві,

де навчалось і спілкувалось багато творчих авангардистів: Вадим Меллер, Клемен Редько, Ісак Рабинович, Олександр Хвостенко-Хвостов.

Олександра Екстер любила мандри, її надихнула подорож до Парижа. Проте найбільш важливою подією, яка мала разючий вплив на подальшу кар'єру Олександри Екстер – виставка у 1908 році, яка відбулася у Москві, де брали участь митці з Києва, Санкт-Петербурга. Виставка називалася «Вінок» і вміщала в себе авангардні ідеї, якими захоплювалася творча молодь того періоду. В Києві відбулася аналогічна виставка «Ланка», за її організацію відповідала Олександра Екстер. Мистецьке життя Києва на початку 1900-их не відрізнялося особливим різноманіттям. Тому «Ланка» як виставка абсолютно нового мистецтва одразу привернула увагу як глядачів, так і критиків. Світ побачив її у 1908 році на Хрещатику завдяки зусиллям Екстер та іншого талановитого живописця – Давида Бурлюка. Попри неймовірні візуальні рішення, провінційним смакам киян 110 років тому не прийшлися до снаги авангардні новинки і виставку категорично розкритикували. Захід отримав лише кілька позитивних відгуків, а от критики не стримували свого несхвалення. Виставку відвідували погано, враховуючи той факт, що вхід виявлявся платним. Цікаво, що саме в цей період сформувався маніфест нового мистецтва, який розповсюджував Давид Бурлюк. Назва буклету була «голом імпресіоніста на захист живопису». Парадоксально, що «Ланка» увійшла визначною подією в історію світового мистецтва, так і не ставши чимось важливим для самих киян.

Попри ненайбільш вдалий досвід з проведенням «Ланки» Олександра Екстер продовжувала знайомити українського глядача з новими стилістичними напрямками у мистецтві. У 1914 році знову на Хрещатику мистикиня разом з Олександром Богомазовим відкривають нову авангардну виставку «Кільце». Не можна сказати, що виставка увінчалася успіхом, але схвальних відгуків отримала дещо більше, ніж «Ланка». На виставці були представлені роботи самої Екстер, Богомазова, Денисенка та декількох учасників гуртка

«Мистецтво» при Київському політехнічному інституті. За цей невеликий період змінився культурний контекст, наприклад про авангард говорили вже значно більше. В тому ж 1914 році Михайль Семенко – основоположник вітчизняного футуризму, оголосив про створення групи «Кверо» - перше футуристичне об'єднання з 3-ох людей. Поява таких віянь провокувала вже більш лояльне ставлення громадського до нового мистецтва.

Однак Олександрю Екстер ми найбільше знаємо за досягнення в сценічному театральному мистецтві. Наприклад, замість пласких розмальованих декорацій, вона вперше запропонували використовувати яскраві об'ємні конструкції, це дозволило заповнити весь простір сцени, а не лити підлогу. Другою важливою зміною, яку принесла Екстер у театр були костюми. Реформаторкою театральних костюмів вона прозвучала завдяки трьом лише виставам: «Ромео і Джульєтта», 1921 рік, «Фаміра-кіфаред», 1916 рік, «Саломея», 1917 рік. На це частково впливала співпраця з Опродовжувалася Олександром Таїровим – прихильником пластичної драми, однак продовжувалася вона недовго. Косюмоване мистецтво продовжувало розвиватися, мистецтвознавець Абрам Ефрос називає роботи Олександри Екстер «урочистим парадом кубізму».

Як і багатьох роботах Вадима Меллера, в мистикіні простежується любов до динаміки, пластичності та сили водночас, максималізму та темпераментності. Цілковито новим шрифтом на додаток до костюму Екстер запропонувала акиторам розмалювати обличчя. Разом з епатажними ідеями Давида Бурлюка, це викиликало незваний ажіотаж, а вітчизняними дослідниками навіть вважається праобразом боді-арту. В загальному сенсі боді-арт – це мистецтво прикрашання тіла (макіяж, пірсинг, татуювання).

Ще однією цікавою співпрацею Олександри Екстер було створення костюмів для кіно, і хоча ідея так і не була реалізована, вплив ідей мистикіні у фільмі беззаперечний. Це був фільм Якова Протазанова «Аеліта».

В цьому дослідженні вже обговорювався факт того, наскільки важливий вклад у культурне життя зробив балет Броніслави Ніжинської. Як вже вказувалося, Вадим Меллер теж працював там над декораціями та костюмами. Олександра Екстер також подала нові сценічні ідеї – освітлення як окремий член драматичної дії. Саме за це Екстер прозвали «Пікассо української сценографії», саме завдяки їй в постановках освітлювач стає співучасником п'єси.

Зовнішні суспільно-політичні події, як і внутрішньо родинні обставини часто вносять в творчість пенні корективи. Так сталося у 1918 році для Олександри Екстер, коли вона повернулася додому на свята після прем'єри «Саломеї» у Москві, і залишилася аж до 1920-ого року. На київських територіях за цей період відбулося чимало грандіозних подій – проголошення УНР, різанина Муравйова та інше. Захворів (і більше не одужав) чоловік – Микола Євгенович. Є версії, що саме ці складні переживання змусили Олександрю шукати внутрішні опори в роботі, таким чином вона прийшла до ідеї відкрити власну студію в Києві. Це було без сумніву чудовим рішенням, оскільки Олександра Екстер мала педагогічний талант, а головне - здатність помічати і розкривати таланти інших. Школа Екстер стала нетрадиційним закладом освіти, де головним завданням викладачів було сформувати цілісний колектив творчої молоді, навчити її обмінюватися ідеями і разом відкривати нові горизонти у своїй роботі.

Мистецтвознавці вважають, що попри вироблення унікального стилю, більшість колишніх учнів пронесли з собою досвід навчання у Екстер крізь все своє життя. Серед них: Анатолій Петрицький, Вадим Меллер, Олександр Тишлер, Олександр Хвостенко-Хвостов, Ісаак Рабинович. Також важливо відмітити, що діяльність школи була пов'язана не лише з живописом, а принесла свій вклад і в літературне життя. З майстерні Екстер вийшли всі ліві поети Києва. Поява і українського авангарду, і кубофутуризму вважається заслугою її студії. Крім традиційних уроків живопису Олександра Екстер та її

учні брали участь у декоруванні вулиць до більшовицьких свят. Іронічно, що їй дістався Хрещатик, на якому вона двічі зазнавала невдачі на виставках у 1908 та 1914 роках.

Школа Екстер навчала не лише дорослих митців, а й дітей. Мистикиня вважала, що саме діти є найближчими до авангарду через свою любов до кольорів та експресії. Емоційність, цікавість до життя – все це Екстер вчила зображувати дітей на малюнку, читаючи їм казки. До 1919 року студія цілком успішно функціонувала, коли більшовики захопили Київ, Екстер переїжджає до Одеси, де продовжує свій викладацький шлях.

Хоча дослідники і вважають Олександру Екстер засновницею українського кубофутуризму, варто зазначити, що не всі постулати вона наслідувала. З анатомії кубізму та футуризму, художниця не взяла кольору. Європейські кубісти не вважали колір чимось важливим, навпаки в авангардних напрямках домінує символічне значення форми. Кольори використовуються з пастельної палітри, оскільки вважаються другорядним фактором у живописі.

Олександра Екстер поєднувала яскраві кольори з українського народного мистецтва, додаючи абстрактних форм кубізму і отримувала новий власний стиль, який поєднував і елементи передових стилістик європейський митців, і національні візуальні мотиви. Вважається, що саме погляд Екстер на мистецтво змінив стилістику Пікассо, розширивши палітру кольорів у його кубістських роботах.

Останнім містом і якою жила і творила Олександра Екстер став Париж. З 1920 по 1913 рік художниця жила в Москві, а згодом виїхала у Франції для формування виставки робіт радянських художників. З того часу аж до самої смерті (1949 рік) вона жила в Парижі. Хоча і там на неї чекала робота з театральними постановками, спочатку було непросто. Робота над балетом стояла на місці, тому в цей час Екстер шила, створювала маріонетки, розписувала керамічний посуд, виготовляла авторські книжки на зразок старовинних манускриптів. Згодом на запрошення Фернана леже починає

викладати в Академії сучасного мистецтва. Таким чином її життя було влаштоване до кінця.

Творчий шлях Олександри Екстер показує, що вона, на відміну від інших авангардистів, не прагнула самоствердження, надіваючи епатжність і ставлячи її понад усе. Навпаки у живописі вона бачила можливість спертися на щось стабільне та однозначне, що слугувало внутрішньою опорою все її життя.

## РОЗДІЛ 2

### ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В АВАНГАРДНОГО ЖИВОПИСІ ТА СКУЛЬПТУРИ

#### *2.1 Давид Бурлюк та його використання архетипу дикого степу в українському кубофутуризмі*

Досліджуючи митців українського авангарду, ми часто бачимо як вони робили наше мистецтво унікальним завдяки трансляції український традиційних образів візуальної культури. Аналізуючи українських авангардистів, які залишили слід і театральному, і в декоративно-прикладному мистецтві, важливо заглибитися в творчість наших провідних художників-авангардистів. Згадуючи Олександрю Екстер та її співавторів виставок, логічно і послідовно почати з постаті Давида Бурлюка.

Невтомний пропагандист футуризму, організатор багатьох епатажних авангардистських виставок і публікацій, учасник всіх найбільш популярних та обговорюваних мистецьких подій. Давид Бурлюк почав малювати з раннього дитинства, коли його батько отримав посаду управителя маєтку князя Святополк-Мирського, який знаходився на березі Дніпра. Художник мав цікавість до розпису старих запорізьких хат, а в 1902 році створив безліч картин запорізьких мазанок та портретів їх мешканців.

На Давида Бурлюка чекали численні міста і заклади освіти – він навчався в Мюнхені в Антона Ажбе. У 1904 році подорожує до Парижа, але достатньо швидко повертається в Україну, де перш за все їде на Херсонщину, а згодом – у маєток у Полтавській губернії, де знову ж таки працює над портретами селян та змалюванням їхніх домівок.

Особливим періодом для Бурлюка був переїзд батьків на Херсонщину, де батько почав управляти маєтком Олександра Мордвинова, який знаходився неподалік заповідника Асканія-Нова – там Бурлюк пише сотню імпересіоністичних портретів степу та тамтешніх селян.

В 1907-1913 роках в Чорнявці (в маєтку) перебувало багато тогочасних творчих постатей - Василь Каменський, Михайло Ларіонов, Олексій Кручоних, Володимир Маяковський, Велимир Хлебніков. В 1910 році утворилася група «Гілея», яка складалася з трьох братів Бурлюків (Миколи, Давида, Володимира), Каменського, Хлебнікова, Лівшиця, Гуро та Маяковського. Певний період це стало джерелом творчого натхнення, місцем, де народжувалися ідеї про виставки та творчі проекти.

Назва об'єднання «Гілея» походить від грецької назви частин Скіфії за гирлом Дніпра, що біля виходжу в Чорне море. В грецькій міфології Гілея займає важливе місце, оскільки там відбувалися подвиги Геракла за «Історією» Геродота. У бібліотеці маєтку, де сформувалося зібрання висіли мапи, на яких був зображений Геракл. Є версія, що звідси й виникла ідея так назвати гурток.

З 1913 року угруповання «Гілея» вирішило назвати себе футуристами, провідною ідеєю у живописі для них Давид Бурлюк обрав ідею варварської енергії та сили. Художнику відгукувалася асоціація бурхливої гомінливої грецького цивілізації на протипагу товариству «Гафіз, засноване В'ячеславом Івановим. Він навпаки вбачав в грецькій культурі джерело висококультурності, ерудиції, яке здатне обговорювати питання екстазу Діоніса та мистецтва.

Брати Бурлюки відчували свій зв'язок з нестримною енергією степу безапеляційно і однозначно. У 1907-1912 роках проводили археологічні розкопки в Криму, знайшовши 50 могильних курганів, які були передані Херсонському музею. Також окремої уваги заслуговують знайдені скіфські баби – символи плодючості, розташовані по всьому степу. Роботи Давида та Володимира Бурлюка ввібрали в себе символічне зображення коней та повпливало на інтерпритацію оголеного тіла в їхньому живописі.

У славнозвісній «Ланці» Олександрі Екстер брати Бурлюки звісно також взяли участь, підписавши там колективний маніфест футуризму. Розглядаючи

питання ідентичності, важливо зазначити те, що Давид Бурлюк вважав себе українцем. А історична довідка та сімейні реліквії Бурлюків говорять про те, що родина мала козацьке коріння. Образ запорожців був дуже поширений у художника, оскільки асоціювався з силою природних стихій. В своїх щоденниках Бурлюк часто протиставляю козацьке любов до свободи низьким примітивним цінностям міщанства. Оскільки митець цікавився історією козацтва, його не оминуло захоплення класичною українською літературою.

Він написав кілька версій картин «Козак Мамай», який є провідним героєм українського народного образотворчого мистецтва. В загальному сенсі цей образ про любов до свободи, незалежність, самодостатність та сильний індивідуалізм. Крім того важливим джерелом творчості Бурлюка є образи часів Київської Русі, як от картина 1915 року «Святослав п'є власну кров». За словами художника ця картина написана в стилі староукраїнського живопису, має в собі глибинну ідею протесту проти жахів Першої світової війни.

Ще одним важливим аспектом творчості Бурлюка було тяжіння до міфологізації та примітивізму. Поняття простоти і лакончності асоціювалося в нього з психічним та фізичним здоров'ям, а свій мистецький ідеал вкладав у поняття «Дика краса». Основними складовими його творчості були емоційність, дикість, експресивність, інтенсивність емоції та еротизм. Такого ефекту він досягав завдяки протиставленню кольорів, вбачав у цьому еротичний примітивізм.

Його світогляд проставляв примітивізм через його тяжіння до простого, природного та могутнього в народному мистецтві – асоціація з давнім фольклором, скіфськими казковими скарбами та мистецтво селян. Також на своїх картинах Бурлюк часто зображував різних тварин, як правило, це були коні. Часто тварини зображувалися догори ногами, це створювало ефект фіксованої орієнтації.

Бурлюка приваблював невідредагований грубий характер природних явищ. В змалюванні цих явищ можна помітити апеляцію до емоційного

підсвідомого світу художника, який іноді навіть піднімав теми містифікації світу. Такі ідеї в живописі пов'язані з загальним світоглядом Давида Бурлюка – митець вірив у потайбичні сфери за межами людського сприйняття. У 1910-1912 році у нього з'явилася група абстрактних картин, які демонстрували рух частин атома. Такий погляда дозволив художнику розробити власний автентичний погляд на живопис, іноді він навмисно додава якусь бридку грубу деталь до картини. Сучасники визначали Давида Бурлюка за характером і душевною організацією як українця, його інтерес до образу дикого степу тільки це підтверджує.

## ***2.2 Неовізантійські штрихи школи бойчукістів: нові принципи організації простору в графіці***

Наступним важливим для дослідження художником, який трансформувував українські традиційні образи в модерністські течії є Михайло Бойчук. Талановитий живописець, монументаліст, один з фундаторів Української державної академії мистецтв. Одним з важливих факторів культурної орієнтації Бойчука є зв'язок з міжнародним художнім рухом 20-ого століття. Це пов'язано з здобуванням освіти митця в різних містах Європи – Мюнхені та Парижі. Його вчителями були Франц фон Штук, Поль Серузьє, Моріс Дені, також є свідчення, що Бурлюк мав близькі стосунки з Казимиром Малевичем. Тобто творчість художника можна розглядати у багатьох напрямках, з одного боку – модерністське дослідження форми, з іншого – протиставлення авангардистській естетиці. Це дає підстави вважали, що Бойчука можна віднести до представників відпродження національної культури.

В своїх мистецьких пошуках художник досліджував князівське минуле українських земель, образи селянства як втілення ідеї чистої праці, мужності, терплячості та поклоніння землі. Як і в багатьох митців того часу (художників, літераторів, дизайнерів, скульпторів,) в Бойчука стояло завдання винайти

універсальну формулу українських образів, що мали історичне минуле, реальне теперішнє і обнадійливе майбутнє.

Бойчукістська естетика, на противагу Бурлюку, була сповнена плавної гармонії, благородства та вишуканості, покликана уникати все екстравагантне, випадкове, епатотно-шокуєче на користь цілсного та урівноваженого. Проте, на перший погляд, ми знаємо мистецтво Бурлюка за іншою характерною особливістю. Михайло народився в сім'ї селянина і в своєму мистецтві часто звертається до звеличення сільської культури, підкреслюючи її життєствердну основу, працелюбність, яка прошита любов'ю до природи і закарбована в традиціях.

Сільські корені пояснюють його інтерес до мистецтва та ремесл, сильне почуття бережності та поваг до природи, чуттєвість та поняття суспільної відповідальності.

В період революційних 1917-1921 років Михайло Бойчук потрапляє в гирло урбанізації, індустріалізації та загалом, культу технологічного. Такі потужні суспільні п'єребудови не могли не знайти відображення в мистецтві. Зважаючи на більшовицьке ставлення до селянства, гогді й говорити про позитивну увагу до української культури. Тож, якщо брати до уваги суспільно-політичний контекст новоствореної радянщини, стає зрозуміло, що авангард у своєму культі панування людини над природою починає промовляти небезпечною мовою інтернаціоналізації, знищуючи всі національні культури на своєму шляху. Вже на початку 1930-их ця мова говорила цілковито проти українства, створивши і пропагуючи образ «життя селянського ідіота». Естетика Бойчука показувала людям, в тому числі європейцям, іншу картинку села, що швидко стало проблемою для більшовицької влади.

Його школу ліквідували, а роботи знищили. Школа Михайла Бойчука функціонувала в трьох періодах: у Парижі (1907-1911), у довоєнному Львові (1911-1914), у післявоєнному Києві (1918-1936).

Створити власну студію в Парижі Михайлу Бойчуку допомогло його навчання там: після навчання в Академії Вітті та Академії Рансона він створює студію, яку відвідували Микола Касперович (уроджинець Чернігівщини) та три Софії (Налепинська, Сегно, Бодуен де Куртене). З Софією Нелепинською він згодом одружився. Згодом угруповання стало ширшим – доєдналися Євген Бачинський, Яніна Леваковська, Гелена Шрамм та Йозеф Паленський. Вже в 1909 році в студії сталися перші успіхи – учасники стали співорганізаторами «Осіннього салону». Однак очевидно, що Михайло Бойчук прагнув повернутися в Україну, тому наприкінці 1910 року він повертається до Львова.

Львівщина мала для митця сприятливий мікроклімат, перш за все через ставлення людей. Місцева громада поклада на Бойчука великі надії, вбачаючи в ньому обраного митця, для «декорування національного руху». Одним з важливих виконавчих завдань Бойчука стало замовлення Андрея Шептицького серію розписів для каплиці Святого Духа Дяківської бурси у Львові. Тож в 1911-1913 роках художник створив ікони «Остання вечеря» та «Пророк Ілля». Це були ідеалізовані зображення національного характеру, які возвеличували моральну чесність, щирість та гідність. Згодом Бойчук отримує посаду реставратора Національного музею на запрошення Іларіона Свенціцького.

З утворенням Української народної Республіки, в новій українській державі за підтримки Михайла Грушевського та Центральної Ради було створено Українську державну академію мистецтв. Михайло Бойчук керував майстернею монументального живопису. 5 грудня 1917 року Академія відкрилася.

З приходом більшовиків все змінилося, в роботі та загалом світобачення довелося багато чим поступитися. Поступово включаючи ідеї класової ідеології, школа працювала над декоруванням вулиць та будівель для революційних заходів, створення численних політичних агітаційних плакатів. Однак, будучи хорошим педагогом, Бойчук використовував будь-яку

можливість, щоб його учні могли попрактикуватися в роботі. Це частина відповідальної практики, що тільки поглиблює теорію вважав Михайло Бойчук та інші педагоги школи.

Однією з таких робіт у 1919 році стала підготовка Київського оперного тетару до з'їзду представників виконавчих комітетів. Будівлю оздобили великими плакатами, на яких було проілюстроване сільське життя. Така подія стала важливою в житті школи Бойчукістів, оскільки по суті це була їхня перша публічна виставка, яка концептуально нагадувала ранні роботи парижської студії Бойчука, однак безумовно тут було більше уваги приділено побутовому життю.

Наступна велика «радянська» робота школи полягала в розписі Луцьких казарм навесні 1919 року. Робота складалася з чотирнадцяти сюжетно пов'язаних композицій та двох постатей чоловічої та жіночої, які уособлювали архетипи козака-захисника та жінки в старовинному українському вбранні. Учнів заохочували перетворювати політичні гасла на образи, з чим вони успішно справлялися. Так на світ з'явилися роботи Тимофія Бойчука «Оранка», «Біля яблуні», «З пасовиська», уляни Горбань «Дві жінки в полі жито жнуть» та колективна праця «Різання хліба».

В цей період життя Академії було складним. Нестача коштів та їжі ставила під загрозу життя чи не кожного студента. Таким чином померли Тимофій Бойчук, Олександр Лозовський, Таїсія Цимлова. В ці роки Бойчук створив два плакати, які вціліли – «Несіть подарунки Червоній армії» та «Шевченківське свято». Після цього справи трохи пожвавились: Бойчука запрошують у Харків для декорування театру з нагоди Всеукраїнського з'їзду рад. Подорож була складною через фінансові труднощі, по прибуттю часу вистачило тільки на декілька простих орнаментів.

В 1921 році випускники школи бойчукістів стажувалися в Межигір'ї, досліджуючи виготовлення декоративної кераміки. За короткий період Оксана Павленко, Василь Седляр, Павло Іванченко перетворили створили потужний

художньо-промисловий завод для підготовки художників та технологів керамічного виробництва. Вже на початку 1922 року вони почали виготовляти керамічний посуд для масового споживача: кухлі, миски, тарілки, глечики, свічники, свистунці, іграшки, люльки, карафи, барильця, куманці. Пізніше Іванченко зазначав, що робота на заводі допомогла пережити їм голод 1922 року.

У 1925 році школа Бойчука увійшла до складу Асоціації революційного мистецтва України. Її головний теоретик – Седляр вважав, що радянське мистецтво може зазнати піднесення тільки через шлях дослідження, вивчення та розуміння української форми мистецтва. До 1929 року прихильників Бойчука ставало все менше, а критиків більшало. Це співпадало з загальною більшовицькою політокою наступу на село та українство, ним уособлене.

1936 року Михайла Бойчука заарештували, а 1937 року розстріляли разом з найталановитішими учнями його школи.

Школа Михайла Бойчука розробила національний стиль, шрифтами, мазками, поєднаннями кольорів та геометричних фігур якого український живопис послуговується і сьогодні. Головні характерні особливості школи бойчукістів:

- переосмислення візантійської системи зображення світу, збільшення декоративних елементів та дистанції між мистецтвом і глядачем;
  - використання ритму та динаміки як основи організації простору;
  - неоміфологічний погляд на сюжети: використання базових архетипів українського візуального мистецтва;
  - апеляція до художньої стилістики французького угруповання «Набі», яке характеризувалося увагою до релігійного середньовічного живопису;
  - синтетизм на рівнях 3-ох мистецьких сфер – архітектура/декоративно-прикладне мистецтво; література; видовищні мистецтва (театр, кіно, цирк);
- Технічно ці ідеї втілювалися за допомогою таких прийомів:
- симетричність та вивіреність композиції;

- маисивне та пластичне узагальнення форми;
- робота лише з образотворчою поверхнею – площинність;
- розположення декількох композиційних центрів;
- використання ритму як засобу відтворення простору;
- тимання фокусу на основній ідеї, уникнення всього зайвого та випадкового;
- фронтальне компонування простору у картинній площині;
- три види ліній, за допомогою яких з'являється ефект ритму: заокруглено-спаралелені, дзеркальні, прямо-спаралелені;
- використання динамічних ракурсів для збільшення відчуття руху, що посилює зв'язок зображення і глядача;
- рівновага та гармонія кольору, що досягається локальністю кольору;
- внутрішня організація картинної площини за допомогою використання у кожній картині геометричної абстрактної основи;

### ***2.3 Поєднання кубізму та українського народного мистецтва в супрематизмі Казимира Малевича***

На прикладі живописців, яких вже було згадано у дослідженні – Давида Бурлюка та Михайла Бойчука, бачимо, що з народного традиційного українського мистецтва можна черпати абсолютно різні ідеї, і поєднуючи з авангардом, отримувати різні результати. В такому контексті починаємо аналіз творчості наступного художника, чия творчість підтверджувала здатність традиційної народної української культури збагачувати авангардне мистецтво, синтезуючи нові образи – Казимира Малевича.

Казимира Малевича часто порівнюють з багатьма великими представниками європейського живопису через його інноваційність, та власне, відкриття для світу нової епохи сучасного мистецтва. Техніка та світогляд Малевича стали певною мірою Біблією сучасного живопису: навколо нього

вибудувують своє бачення мистецтва, або заперечуючи його тези, або підтверджуючи їх.

Бузумовно, культурний вплив Малевича розповсюджується не лише на живопис, у своїх переконаннях він вийшов далеко за межі образотворчого мистецтва – сьогодні його постулати впоивають і на архітектуру, і на дизайн, і загалом на тип сучасної візуальної культури.

Казимир Малевич не був філософом, навіть більше – він не мав майже ніякої освіти, декілька класів сільської школи – все, що супроводжувало геніального митця протягом життя. Однак, безумовно, художню освіту за спеціалізацією художник отримав відмінну – спочатку вчився малювати в Київській школі мистецтв у Миколи Пимоненка, згодом вивчав майстерність живопису, скульптури та архітектури в московському училищі.

З українським народним мистецтвом Казимира Малевича об'єднувало дещо більше, ніж навчання у Миколи Пимоненка, прот це він неодноразово зазначає у своїй автобіографії. Та що найбільш важливо – це те, скільки всього Малевич зміг українському мистецтву віддати навзаєм. Його викладання у Київському Художньому інституті наприкінці 20-их років, персональна виставка, співпраця та публікації в «Новій генерації» - все це збагатило наше мистецтво новими авангардними рішеннями.

Здебільшого малювати Казимир Малевич навчився все-таки не в освітніх інституціях: є свідчення, що він брав приватні уроки в різних відомих українських художників, зокрема в Олександра Мурашка. Цікаво, що художник починав як митець-реаліст, його приваблювало українське народне мистецтво у реалістичних відтінках, він прагнував його наслідувати і відтворювати (при чому достатньо з раннього віку, хоча батько був категорично проти, а мати, навпаки, підтримувала). Свою першу роботу «Місячна ніч» Казимир продав у Конотопі. Є версія про те, що саме ця подія поклала підвалини остаточному рішенню художника займатися живописом. Один з його друзів домовився про те, щоб в Конотопі взяли на продаж в магазин

картину «Місячна ніч». В результаті картину продали за 5 карбованців. Казимир порахував, що цього вистачить для того, аби щодня купувати ковбасу, що послугувало підтвердженням ідеї важливості і змістовності живопису, як справи життя.

Безумовно, після переїзду в Курськ і подальшого здобуття мистецького досвіду, художник почав цуратися своїх ранніх робіт. Все завдяки самоосвіті, в Курську Малевич об'єднався з групою художників-самоучок з якими вони читали іноземні джерела інформації про мистецтво, відвідували інші гуртки та майстер-класи та намагалися копіювати французьких, італійських та німецьких художників.

Однак, вже після переїзду в Москву, де Малевич опиняється в гирлі авангардистів, він і цей період свого життя і творчого пошуку починає вважати аматорським і повністю знищує всі твори того періоду. А ось вже авангардні експерименти сприймаються ним як справжнє професійне мистецтво, особливо новинки в кубофутуризмі та супрематизмі, який художник винайшов у 1915 році.

Супрематизм – напрям авангардного мистецтва, який культивує безпредметність та абстрактний геометризм. Вважається, що напрям було винайдено з поєднання кубізму та футуризму, знайшовши свою реалізацію у графіці, плакаті та урбаністиці. В Україні за утвердження супрематизму виступало об'єднання «Нова генерація». Таке наймання мали назва журналу та група перших український футуристів, яке за 5-ої спроби утворив Михайль Семенко. Журнал позиціонував себе як «ліва формація мистецтв», видавався у Харкові з 1927 року по 1930-ий.

З трактуванням Казимира Малевича, супрематизм мав транслювати остатичний розрив живопису з зображенням реального світу. В центрі уваги супрематистського живопису – колір, форма, фактура, рух. Навіть на прикладі знаменитого «Чорного квадрата» можна відстежити головну логіку руху – на

картині ми бачимо відображення «найелементарнішу форму виразу чистого кольору» - коментар самого Казимира Малевича.

Супрематизм Казимира Малевича мав декілька стадій розвитку, однією з перших була зміна в стилі написання портретів. В цьому періоді художник досліджував питання зображення сільського життя та побуту, тут чітко прослідковуються образи української народної культури. Тоді Малевич створив серію картин про Голодомор: «Людина, що біжить», 1933; «Де серп і молот, там смерть і голод», 1933. Однак період Голодомору за датами співпадає з останніми стадіями розвитку супрематизму та кінцем «київського періоду» Малевича. Тому, саме роботи про Голодомор стилістично є відгуком раннього супрематизму. Досліджуючи канву розвитку Малевича як митця, нам важливо відслідкувати хронологічну послідовність, тож повертаємося у 1915 рік.

1915 рік вважається найважливішим у житті Казимира Малевича через його творчий стрибок у безпредметний супрематизм. Це почалося з виставки «0,10» у Петербурзі, де Малевич представив свій новий погляд на мистецтво глядачам і критикам. Цікавим фактом цього періоду було те, що Казимир Малевич в той час займався ескізами для вишивок. Керівництвом проекту займалася Наталія Давидова та Олександра Екстер у селі Вербівка. Тобто фактично першими свідками супрематичних початків Малевича були вишивальниці з Вербівки, села на Черкащині.

Важливо зазначити, що як бачимо, український авангард розпочався з 1915 року, через усвідомлену потребу митців змінювати світоустрій, принаймні всередині власної країни, тобто запит на перебудову з'явився раніше за ідеї більшовицької революції. Російська пропаганда активно експлуатує ідею стосовно того, що авангард – це перебудова в мистецтві, яка була реакцією на суспільно-політичні більшовицькі перебудови. Це – політизований міф.

Стосовно логіки Казимира Малевича та його мистецтва - до певної міри його захоплювати футуристичні ідеї стосовно авторитету техніки та її всемогутності у зміні естетичних потреб людини. Ця ідея також присутня у «Чорному квадраті». Розберемо 4 найбільш популярні версії сенсу цієї роботи:

- відображення певного осяяння, пережитого містичного досвіду, в якому вміщується єдина форма-постулат нового мистецтва;

- чорний квадрат Малевич розгледів під час роботи над косямами до вистави «перемога над сонцем», де в одному з ескізів впізнав протоформу і початок будь-якого зображення - квадрат;

- «Чорний квадрат» є іконстасом нового мистецтва, створений всередині серії він є частиною триптиху разом з «Чорним колом» і «Чорним хрестом»;

- «чорний чотирикутник — це відчуття, не обмежене будь-яким узятим з дійсності художнім образом, а білий фон — порожнеча за межею відчуттів, яка дозволяє це відчуття окреслити» - найбільш правдива версія, оскільки це слова Казимира Малевича для правильного трактування картини.

Це перший випадок в українському мистецтві створення мистецтва і коментаря до нього. Сьогодні все сучасне мистецтво послуговується цим постулатом – текст до експозиція – рівноправна і невід’ємна частина експозиції.

Авангардне мистецтво, яке нібито несло суспільству зміни разом з радянською владою, більшовиками було не сприйняте. З приходом Сталіна до влади багатьом митцям-авангардистам дісталися складні часи. Володимир Татлін, Дзига Вертов, Казимир Малевич намагались врятувати життя і творчість тікають до Києва з Москви. Малевич намагався здійснити подорож в Париж, але встиг побувати тільки у Варшаві та Берліні. Його виклали з відрядження і назавжди ув’язнили кордонами Радянського союзу. Казимир Малевич хотів повернутися до Києва, але такої можливості йому не надали. У 1930 році його заарештували у Ленінграді за шпигунство і тримали у в’язниці три місяці. До кінця життя (1935 рік) працював переважно з портретами на

замовлення, можливості розвивати свою нову філософію мистецтва відібрала радянщина, тож брався за будь-яку роботу аби вижити. Казимир Малевич зміг перетворити на перформативну акцію навіть власну смерть. Він написав сценарій свого похорону та намалював макет власної труни. Біля голови в похованні просив поставити високу колону, а на неї телескоп, щоб кожна людина могла подивитися на Юпітер, як уособлення прагнення до нових висот і можливості здійснювати мрії.

#### ***2.4 Кубістські скульптури та історичний епос – мистецькі здобутки Івана Кавалерідзе в скульптурі та кінематографі***

Український авангард вже давно підкидає дослідникам все нові й нові таємниці, нез'ясовані факти, суперечливі ідентичності (Казимир Малевич, Давид Бурлюк, Володимир Татлін). Однак, без сумніву залишається той факт, що більшість українських авангардних митців були унікальними саме тому, що застосовували елементи національної культури у своїх футуристичних пошуках. Розглядаючи в цьому контексті театральних діячів, художників, дизайнерів, хочеться приділити трохи уваги скульпторам. Наступна постать, чий мистецький доробок аналізуватиметься – Іван Кавалерідзе.

Іван Кавалерідзе був одним з головних українських авангардистів 20-ого століття. Вклад Івана Кавалерідзе в українську культуру найбільшим чином стосується двох сфер: скульптури – разом з Олександром Архипенком розробив кубістську скульптуру та кінематографу – заклав підвалини українського радянського кінематографу з Дзигою Вертовим та Олександром Довженком.

Ідентичність Івана Кавалерідзе цікава тим, що на неї претендували всі: від комуністів до традиціоналістів. Оцінка його творчості також зазнавала змін – і скульптури, і фільми потрапляли то під всезагальну критику, то під всезагальне захоплення.

Творча кар'єра митця тривала понад сімдесят років, він помер у 91 рік у 1978 році, а будинок на Андріївському узвозі з 1991 року став музеєм-майстернею.

Почнемо з самого початку, Іван Кавалерідзе народився на Ладанському хуторі в Сумській області в грузинсько-українській сім'ї. З 1899 року жив у Києві разом із своїм дядьком, який був хранителем скіфського відділу в Київському археологічному музеї. На той період його дядько – Сергій Мазаракі дружив з багатьма відомими митцями: Архипом Куїнджі, Іллею Репіним, Сергієм Світлославським, Іваном Трушем, Опанасом Сластіоном, Порфириєм Мартиновичем.

У 1906 році Кавалерідзе вступає у Київське художнє училище та працює статистом у Київському оперному театрі. Вже у 1908 році створює свої перші скульптури з акторів театру. У 1909 році робить відому роботу – скульптуру зірки оперного театру Федора Шляпіна. Згодом навчається у Петербурзькій академії мистецтв і переїздить до Парижа у 1909 році. В Парижі Кавалерідзе поновлює дружбу з Олександром Архипенком, зустрічає Огюста Родена, Клода Дебюссі.

Кар'єрний ріст Кавалерідзе починається з 1910 року, коли він виграв конкурс на проект пам'ятника стародавнього Києва. Разом із Сніткіним митець пропонує організувати пам'ятник наступним чином – композиція складається з чотирьох скульптур – княгині Ольги, Кирила та Мефодія, а також Андрія Первозванного. Вже в серпні 1911 року відбулося урочисте відкриття пам'ятника, що дало змогу Івану Кавалерідзе розрекламувати свій талант.

На жаль, скульптури були зруйновані у 1923 році через численні більшовицькі погроми. Сам Іван Кавалерідзе писав, що його пам'ятник було закопано в землі. Однак, варто зазначити, що вже під час проектування пам'ятника він викликав багато негативного інтересу та критики. Наприклад, Митрополит Флавій у 1911 році вимагав прибрати з ру княгині Ольга меча,

замінивши його на хрест, потім настоятелька поскаржилася на надто великий бюст княгині Ольги.

1915 рік став дуже буремним у життя митця через мобілізацію до царської армії. Там він став комендантом, який охороняв російського імператора Миколу II, згодом його відіслали на Всеукраїнські військові з'їзди, скликані Центральною Радою у Києві. Пізніше повернувся в Ромни Сумської області, де застав повний хід революції. Там митець виконував роботу на замовлення місцевого відділу народної освіти – пам'ятник Шевченку. В цей період ми маємо найменше інформації про життя Івана Кавалерідзе.

У 1918 до Києва прийшов уряд Скоропадського, а згодом внаслідок повстання керівником держави став Симон Петлюра. В цей період пам'ятник Шевченку, який створив Кавалерідзе, був дуже актуальним. Чимало української культурної еліти в той період відвідало відкриття. Однак, в дослідників навіть сьогодні замало відповідей на питання, що саме так надихнуло Кавалерідзе у 1918 році створити пам'ятник «Героям революції» та «Шевченко».

Важливим та відомим творчим періодом Івана Кавалерідзе, який варто проаналізувати – це його авангардні роки. Внесок митця у розвиток авангардної скульптури беззаперечний. Його роботи періоду 1920-их зібрали багато схвальних відгуків через прийом «геометричних узагальнень». Саме за монументальну якість його ранні фільми також отримали визнання. Важливі історичні події та персонажі викарбувалися там. Однак, його авангардних зв'язок з тетаральними діячами тільки почали досліджувати за часів української незалежності.

В юному віці Кавалерідзе познайомився з акторами та режисерами Панасом Саксаганським, Миколою Садовським, Марією Заньковецькою, Марком Кропивницьким, що спровокувало його інтерес до театрального мистецтва. Його кубістичні новинки у скульптури він почав вводити, коли навчався разом

з Олександром Архипенком в Київському художньому училищі. Натхненням слугувало захоплення історією давніх часів.

Відомим фактом з життя Івана Кавалерідзе є його взаємодія з архітектором Городецьким, який під час дореволюційного періоду запровадив декілька унікальних технік роботи з бетоном.

1922 року відбулося ще одне урочисте відкриття відомого пам'ятника митця – пам'ятника Григорію Сковороді у Лохвиці. Згодом ще з'явилися пам'ятники в Полтаві та Сумах. В київському музеї було чимало великих і малих робіт Кавалерідзе, що засвідчують його інтерес до Шевченка і Сковороди як одних з найбільш визначних постатей української культури.

Найкраще дух авангарду передає дві скульптури Кавалерідзе – «Артем». Він був установлений у Бахмуті 1924 року і дуже швидко став символом нової ери пролетаріату та конструктивізму. Зображення цього пам'ятника можна було неодноразово знайти на плакатах і публікаціях, а також у фільмі «Ентузіазм» Дзиги Вертова». Пам'ятник був створений із матеріалу, залізобетону, який є уособленням сили та витривалості, тож монумент справляв на глядачів потужне враження. Майже весь час робота над пам'ятником проходила в стінах хоральної синагоги, яку привласнили комуністи.

Під час Другої світової війни пам'ятник «Артем» зазнав пошкоджень, у 1920-ті роки пам'ятник вважався символічним втіленням епохи, що демонстрував сюжетно повне звільнення робочого класу.

1926 – ого року за проектом Кавалерідзе в Шостці був відкритий пам'ятник Леніну, а в 1927 – другий такий пам'ятник вже в більш авангардному стилі. За бажанням митця його встановили на високому пагорбі на річці Сіверський Донець. Він також складався з геометричних фігур. Центральний комітет Коміністичної партії України наполіг викарбувати на пам'ятнику таку фразу: «Видовище неорганізованих мас для мене нестерпне».

Згодом пам'ятник здобув широку популярність, незважаючи на те, що попередні пам'ятники Кавалерідзе часто знищували, в тому числі і першу версію «Артема», саме другій версії пощастило пережити не лише плани радянської влади на його знищення, а й німецьку окупацію.

Уцілілий монумент сьогодні набув нового символічного значення, статуя в Святогірську, що знаходиться на межі Донецької, Луганської, Харківської областей уособлює силу боротьби з російським окупантом. З 2007 року його описували як символ нової індустріалізації Донбасу, з початком війни він набув значення стійкості та мужності.

Беззаперечним є одне – скульптури Кавалерідзе є надзвичайно символізованими, відкрити всі нашаровані символічні пласти і зараз є серйозним завданням для багатьох мистецтвознавців. Однак, є ще одна сфера досягнень та здобутків Івана Кавалерідзе – кінематограф.

З логічних причин ранні авангардні фільми Кавалерідзе відрізняються скульптурністю та монументальністю. Найперші його фільми, які отримали схвальні відгуки – це «Злива», «Перекоп», «Штурмові ночі», а також перші звукові фільми – «Коліївщина» та «Прометей». Найбільш цікавою для кінематографістів вважається кіноопера «Наталка Полтавка» та «Запорожець за Дунаєм».

На жаль, достатньо багато його фільмів швидко почали критикувати, як наслідок – зняли з прокатів. Кавалерідзе, безперечног протистояв основним трендам соцреалістичного мистецтва, його фільм «Прометей», 1936 року став справжнім переломом в радянському кінематографі. Насправді, доволі багато проектів Кавалерідзе – і скульптур, і кіно було потай знищено, заборонено або припинено на стадії зародку. Саме тому зараз ми маємо багато неточностей в культурному спадку Кавалерідзе та його трактування.

## РОЗДІЛ 3

### УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ЯК СИНТЕТИЧНА ФОРМА ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

#### *3.1 Дзига Вертов – основоположник українського авангардного кіно 1930-их років*

Театр поступово почав рухатися від національного романтизму до розбудови пролетарської культури, яка вимагала нової мови, нових форм у літературі й мистецтві. Наприклад, автори часто вводили нові акроніми і технічні терміни. Експерименти в мистецтві часто полягали у використанні камери і монтажу у фільмах: вони винаходили швидкі переходи, фрагментацію, несподівані рекомбінації і кадри під незвичними кутами. Пошуки модерного та індустріального призвели до бунту супроти узвичаєних жанрів. Більша частина сміливих експериментів сталася наприкінці 20-х років, зокрема в кіно були представлені деякі з найпередовіших ідей, що підтверджують фільми Олександра Довженка та Дзиги Вартова.

Кінематограф перейшов від зображення національної трансформації у фільмах О. Довженка «Звенигора» (1927р.), «Арсенал» (1929р.), «Земля» (1930р.) до прославлення пролетарського запалу і будівництва у його ж фільмі «Іван» (1932р.). Відбувається перехід від оспівування природних ритмів до їх підкорення пролетарською силою, до тріумфу безособистісного Верховного Плану. Така зміна відбулася і у фільмах Дзиги Вартова. Якщо «Людина з кіноапаратом» (1930р.) захоплюється власною винахідливістю і творчістю, таким чином пропонуючи ідеал персонального звільнення від застарілої, помилкової свідомості, його «Ентузіазм» (1931р.) наповнений сценами, у яких переважають пролетарські маси та окремо взяті робітники, які готові працювати більше і важче, аби тільки задовольнити державу.

Перестаючи проставляти людську творчість, ці фільми починають вихвалити верховний план і головного планувальника. Оспівування зв'язків з історією країни замінюється на оспівування стирання цих зв'язків: великі

дамби замінюють сільську місцевість, церкви перетворюються на комсомольські клуби, мелодику звуків природи замінюють промислові звуки.

Естетика, що лежить в основі фільмів Дзиги Вартова, потребує більш детального дослідження, адже ці фільми є визначними мистецькими експериментами і справжніми здобутками. Особливої уваги заслуговує фільм «Ентузіазм», знятий у 1939 році, оскільки він був першим звуковим фільмом українських кіноіндустрій. Цей фільм, який також має назву «Симфонія Донбасу» позиціонує себе як документування процесу творення нової культури і водночас як її безпосереднє втілення. У фільмі було використано музичний монтаж записаного людського голосу, промислових звуків (механізмів, фабрик та заводів) і Симфонії №1 Дмитра Шостаковича. В процесі зйомок фільму команда безперервно вдосконалювала записувальну апаратуру, адже умови зйомки часто не давали можливості зробити якісного запису – записувальні пристрої розміщувалися на дахах та в глибині шахт. Не маючи можливості відмотувати відзняті кадри, команда не могла одразу прослухати відзняте, а тремтіння, яке виникло в результаті, зробило непридатними до використання деякі записи. Щоб доробити фільм до кінця, його потрібно було неодноразово монтувати, до того ж значна частина відзнятого матеріалу виявилася непридатною до використання. Незважаючи на це, остаточний саундтрек є неймовірним поєднанням звуків брязкоту заліза, проїжджаючих поїздів, дрижання фабричної підлоги, палахкотіння вогнів, гомону натовпу тощо. Чарлі Чаплін вважав цей фільм приголомшливим, виокремивши зокрема «красу механічних звуків».

Варто зазначити, що цей фільм поєднує три різні погляди на творення нової культурної ідентичності: посилення на національний вимір та українізацію; оспівування пролетарської культури; сталінський запал до стандартизації, механізації та мілітаризації. Об'єднання їх в одне – уособлення авангардного культу природного і фізичної життєдайності, хоча сучасний

глядач може відчутти у фільмі нерозв'язані суперечності між цими трьома течіями.

Маркери національної ідентичності читаються в поведінці людей (у фільмі немає професійних акторів), у побутових сценах (зняте життя, заскочене зненацька), у мові (глядачі бачать назви вулиць, різні підписи та субтитри українською мовою). Таким чином, глядач безумовно «втягується» у місцеву побутову та мовну специфіку. Пролетарський вимір присутній у прославленні працівників, фабричного життя та робітничої солідарності. Джеремі Гікс, говорячи про фільм Дзиги Вертова «Одинадцятий рік» зазначає: «Накладені кадри демонструють відверто гігантських робітників, які б'ють величезні пласкі кам'яні породи. Неймовірна енергія більшовиків змінює фізичні властивості землі, так що під кінець фільму вона вже не статична, а вирує енергією як всередині, так і ззовні (Hicks, 2007, ??). Наступні два фільми Вертова послуговуються схожими метафорами для оновлення і трансформації, у яких електрика й гідроелектрична потужність дамб символізують зміни.

Новаторство фільмів Вертова полягає насамперед в тому, що життя робочого класу показується з набагато більшою відвертістю, ніж це було раніше. Глядач бачить небезпечні умови праці на фабриках, індустріальні райони, позбавлені краси й естетики. Одні з перших сцен фільму «Ентузіазм» присвячені подоланню хибної свідомості, яку символізує церква, що зрештою перетворюється на робітничий клуб. Наступні сцени намагаються показати робітничі обличчя, які випромінюють радість і життєві сили, водночас показавши готовність цілого суспільства працювати ще більше. Але девіз Вертова – «життя заскочене зненацька» - підвів мистецтво занадто близько до реальності, він викрив як маніпулюють робітниками, продемонстрував бідність їхнього існування, наявність алкоголіків та проститутток, які живуть на вулиці, хоча минуло вже 10 років після революції. Тому вже на початку 1930 років інсценована реальність стала вважатися найкращим способом

демонстрації ентузіазму народних мас, а Вертову довелося переорієнтуватися на написані сценарії та постановочні документальні фільми.

### *3.2 Засади Українського Поетичного кіно у творчості Олександра*

#### *Довженка*

Аналізуючи наймасштабніші події та персони українського кінематографу важливо розглянути постать Олександра Довженка. Його вклад в подальший розвиток українського кінематографу. Він не мав можливості працювати вільно, керуючись лише власним мистецьким баченням, і створював фільми великою мірою під тиском радянської влади, але його знаменита «Земля» (1958) увійшла до 12 найкращих кінострічок всесвітньої історії кінематографу.

Свій творчий шлях О. Довженко розпочав з роботи стажиста у агітфільмі «Червона Армія» А. Строева. Режисура зацікавила його під час роботи в кіногрупі Арнольда Кордюма при постановці картини «За лісом» (про класову боротьбу на селі). Крім того, О. Довженко написав сценарій для дітей — «Вася-реформатор». «Васю-реформатора» та «Ягідку кохання» сам О. Довженко не вважав професійною частиною свого творчого доробку. Першим своїм фільмом він назвав «Сумку дипкур'єра».

Першим кроком до успішного режисерства можна назвати 1929 рік, коли вийшов на екрани фільму «Звенигора». Сценарій до фільму Олександр Довженко створив ще під час перебування у Харкові. Ідея належала Юркові Юртику (псевдонім Григій Тютюнник), який разом з Майком Йогансеном написав сценарій фільму-легенди про скарб, який гайдамаки закопали в надрах гори. Однак сценарій зазнав докорінних змін. Олександр Довженко прагнув створити «свою Іліаду»: велетенська поетична фреска, що охоплює дві тисячі років буття, може бути зрозумілою тільки тим, хто знайомий з історією України.

Дванадцять пісень цієї стрічки демонструють легенди скіфів і варягів, запорізьких козаків, громадянської війни, петлюрівців, більшовиків та

білогвардійців. Усі вони поєднані одним персонажем — дідом, який уособлює патріархальне селянство, глибоко прив'язане до цінностей минулого. Фільм не налужить до пролетарського реалізму, хоча й закінчується апологією соціалістичної промисловості.

На початку своєї кар'єри О.Довженко виправдовував більшовицьку революцію вважаючи, що ця нова ідеологія ніби виникла з якогось давнього заповіту. Саме тому «Звенигора» була сенсацією 1928 року, але водночас це був початок особистої трагедії О.Довженка — за цю стрічку, та згодом за фільм «Земля» його звинувачуватимуть в буржуазному націоналізмі.

Через 10 років після заборони «Звенигори», Олександр Довженко писав про неї в автобіографії: «Звенигора в моїй свідомості відклалася як одна з найцікавіших робіт, це «прейскурант моїх творчих можливостей», я зробив її одним духом — за сто днів, не зробив, а проспівав, як птах. Мені хотілося розсунути рамки екрана... заговорити мовою великих узагальнень».

Першим важливим друкованим відгуком про роботу Довженка стала стаття редактора журналу «Кіно» Миколи Бажана: «Це — історична симфонія, що рівної їй немає у світовому кіно. Це зафільмована лірика, епос і філософія, виявлені в образах такої глибини й вагомості, що багатьом не сила до кінця їх розкопати й зрозуміти».

Фільм демонструвався в Москві, два громадські перегляди в Парижі закінчилися овацією, він обійшов екрани Голландії, Бельгії, Аргентини, Мексики, Канади, Великій Британії, США, Греції. Багато кінознавців вважали, що тільки в «Звенигорі» здійснилась творча фантазія автора, якій через обставини не судилося повторитися. А відродилась вона тільки в 1960-ті роки разом із розвитком поетичного кіно України.

Ще один важливий фільм О.Довженка - «Арсенал» — фільм-поступка перед владою, як вважає більшість кінознавців. «Арсенал» — приниження й засудження визвольних змагань українського народу після розпаду царської

імперії. Тобто, незважаючи на те, що сам автор воював у лавах армії УНР, цього разу він — на іншому боці.

На цьому етапі творчість О. Довженка набула експресіоністичного характеру, коли індивідуальність художника дуже часто перекривала об'єктивну реальність процесів. Однак, важливо, що й емоція художника перебувала на ґрунті формованого матеріалістичного світогляду, й те, що була вона виразно класово-політична не дозволяло вступити на ґрунт суб'єктивності, отже, містицизму в трактуванні художнього матеріалу, давши зразок революційної експресіоністичної творчості, немає місця в подальшій творчості Олександра Довженка.

Вже від липня до листопада 1929 року О.Довженко знімав свій геніальний твір «Земля», гімн праці на землі, хліборобству та людині, яка працює на землі, є частиною космічного ритму буття. О.Довженко став першим кінорежисером у світовому кіно виразив світогляд, якісно відмінний від досі зображуваного. Це світогляд хліборобської нації, в якій спокійна гідність зумовлена її способом життя, середовище і люди — єдине цілше, їхній спосіб життя є споконвічним, а світогляд непохитним. Символіка О.Довженка була тісно пов'язана зі світоглядом українського народу, з образністю народної поезії. В цьому полягає відмінність фільмів О.Довженка від фільмів російських авангардистів (формалістів) 1920-х років.

Однією з передових ознак якісного кіносценарію, на основі якого вибудовується успішне в художньому плані поетичне кіно, в якому присутня велика кількість символів. Літературний кіносценарій, на якому створений легендарний фільм О. Довженка «Земля», написаний на такому рівні майстерності, що його можна вважати цілком автономним літературно-художнім твором, а саме - кіноповістю, котрий генерує тонкі підтекстові смисли, безумовно - вони реалізуються через літературні засоби.

Кінофільм, який був створений за цим сценарієм, трансформувал цi смисли в іншу мову – кінематографічну. На жаль, власне підтекстова сфера цього

фільму стала головною причиною того, що він був заборонений, а його автор сценарію та режисер був підданий гонінню з боку більшовицького режиму.

Крім того, вагому роль у побудові поетичної кінострічки відіграють символи. Найбільш характерними і розкритими в кінофільмі «Земля» є символи води та землі, образ води – символ першоматерії, плодючості; початку і кінця всього суцього на Землі; Праматері Світу; інтуїтивної мудрості.

Окрім того, образ землі потужно пов'язаний з народом, особливо якщо йдеться про українців. На цю особливість свого часу звернув увагу відомий український географ, картограф і публіцист С. Рудницький. Наприклад, у його книзі «Українська справа зі становища політичної географії» читаємо таке: «Органічне зв'язання народа з землею, ця найсильніша основа держави, мимо всіх історичних невгод на Україні, тільки скріплялися й поглиблювалися. Керівництво «Українфільму» визнало, що «Земля» відповідала за своєю ідеологічною орієнтацією лінії партії та заходам, вжитим для земельної реорганізації в сільському господарстві.

Після необхідних купюр та 32-х офіційних та приватних показів 8 квітня 1930 року «Земля» вийшов на київські екрани, а вже 17 квітня фільм з показу зняли. Офіційною причиною було використання натуралізму та замах на звичаї. О.Довженко написав у «Автобіографії» про те, що сталося з ним після випуску «Землі»: «Радість творчого успіху була жорстоко пригнічена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бедного під назвою «Філософы» в газеті «Известия». Я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма. Спочатку я хотів був умерти». О.Довженко з подивом дізнався, про грандіозний успіх «Землі» у Європі, у той час як його було заборонено в Україні. Після прем'єри в Берліні про Олександра Довженка з'явилося 48 статей, у Венеції італійські кінематографісти назвали О.Довженка «Гомером кіно». А ось у Радянському Союзі стрічку реабілітували лише в 1958 році після міжнародного

референдуму в Брюсселі, де він увійшов до числа 12 найкращих фільмів всесвітньої історії кіно.

В цілому, «Звенигора», «Арсенал» та «Земля» розглядають як окремий етап у творчості О.Довженка, головні герої цих фільмів були об'єднані внаслідок виконання ролі одним й тим же актором — Семеном Свашенком.

З початком війни Довженко був евакуйований до Ашхабада. Він був призначений полковником інтендантської служби, де не витримував бездіяльності і просив, щоб його відправили на фронт, де він став кореспондентом газети «Красная звезда» і свідком звільнення від окупації, після чого надрукував у «Известиях» 31 березня 1942 року статтю «Україна в огні». Однойменною назва належить і сценарію фільму, що його писав Довженко в 1941—1943 роках. Деякі уривки цього сценарію з'явилися у пресі у вересні 1943 року, викликавши обурення агітпропівського керівництва. Як наслідок, Довженка звинуватили у відкрито проголошених сумнівах щодо колективної провини за покинуте ворогу безпорадне населення та боєздатність Червоної армії. Довженку наказали переписати сценарій, зрусифікувавши героя-українця Кравчину. 30 січня 1944 року його викликали до Сталіна, де він дізнався про заборону свого фільму під приводом «антиленінізму, пораженства, ревізування національної політики й заохочення українського замість радянського патріотизму». Сталін, ображений на критику саме у той час, коли радянська армія виганяла ворога, не зміг пробачити Довженку завданої образи. У той же день Довженко знищив три найзаповітніші зошити свого щоденника, який він вів з 1939 року.

Усім органам цензури було надіслано директиву «не публікувати в цивільній і військовій пресі твори О. Довженка без особливого на те дозволу в кожному окремому випадку». Пovoєнні роки характеризувались особливим занепадом кінематографії, особливо української. 14 квітня 1945 року О.Довженко заявив: «В нашій культурі засуджені до смертної кари».

### *3.3 Літературне підґрунття Українського Поетичного кіно*

За часів Радянського Союзу кінорежисери створювали достатньо мало справжніх українських фільмів – таких, які б показували правдиву історію нашого народу, були україномовними, відображали українську культуру. Створюючи таке кіно, було легко стати звинуваченим у націоналізмі, через це більшість режисерів та сценаристів знімали фільми на політичне замовлення (безперечно, талановиті, яскраві, але історично неправдиві), або ж, бажаючи привнести хоч щось українське в кінематограф, зверталися до традиційних образів української класики.

Таким чином, режисер Віктор Івченко створив першу екранізацію однойменного твору Тараса Шевченка «Назар Стодоля» (1954), зняв фільм за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова пісня» (1961), а у 1960 році – україномовну стрічку «Іванна», яка розповідала про трагічну долю молодої дівчини. Варто зазначити, що митець був учителем найвідоміших у ті часи талановитих українських акторів – Івана Миколайчука, Раїси Недашківської, Броніслава Брондукова.

Очевидним здобутком для українського кіно того періоду був художній фільм «Сон» – про долю Тараса Шевченка, знятий у 1964 році режисером Володимиром Денисенком. Фільм отримав позитивні відгуки, адже головну роль у ньому зіграв знаменитий актор Іван Миколайчук. Іван Миколайчук був актором особливим, народним, справжнім, найкращим, тому майже жоден фільм у ті роки не обходився без його участі. Рідна сестра Миколайчука Фрозіна Грицюк розповідала: «Роль Шевченка – це найулюбленіша роль Івана з усіх, які він грав за своє життя. Була велика гордість і радість, коли ми почули, що його затвердили на цю роль. Він завжди казав: «Я дуже щасливий, бо в нас із Шевченком надзвичайно схожі долі! Я народився в бідній багатодітній сім'ї, як Шевченко, і працювати мені не давали, як Шевченкові». І помер мій брат у 46 років, як і Шевченко». Миколайчук мав 34 ролі в кіно, написав дев'ять сценаріїв, зняв дві режисерські роботи. Серед найвідоміших

фільми «Сон», «Тіні забутих предків», «Гадюка», «Білий птах з чорною ознакою», «Камінний хрест», «Комісари». До більшості кінофільмів В. Денисенка, що вважалося каноном для радянського кіно, застосували ідеологічну цензуру. Так, наприклад, відома глядачеві стрічка «На київському напрямку» (1967) мала бути двосерійною, але другу серію, яка повинна була відобразити життя киян у період німецької окупації, зокрема, трагедію Бабиного яру, заборонили знімати через «неактуальність», насправді ж, через необхідність приховати історичну правду.

У 1961 році інший режисер – Віктор Михайлович Іванов – створив мегапопулярний комедійний фільм «За двома зайцями» за мотивами комедійної п'єси Михайла Старицького. Ця стрічка стала взагалі безсмертною, переважно завдяки таланту виконавців головних ролей – Маргарити Кринициної та Олега Борисова. В оригінальній версії фільм був знятий українською мовою, але через російськомовну політику Радянського Союзу дубльований російською. Список талановитих кінострічок цим, безумовно, не обмежується. В той період на Київській кіностудії імені Довженка було знято безліч талановитих фільмів, на яких виховувалися цілі покоління, однак вони не мали в собі ядра української культури.

На думку Л. Брюховецької, «Українське Поетичне кіно як явище мистецьке – це вияв чітко визначеного світогляду, що випливає з укоріненості в рідну землю, яка годує людину. Тому це кіно означає спротив асиміляції (у випадку України – русифікації) та іншим нівеляційним процесам. Фільми цього напрямку характеризуються представленням моделі національної психології, де життя персонажів невід'ємне від природного універсуму, від природного колообігу буття, з чого випливають моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної культури, музичного та пісенного фольклору. Тут присутній своєрідний інтерпретаційний ланцюг: від мотиву території проживання і входження до природного коло обігу – до створення національної культури,

функціонування якої залежить від багатьох, зокрема соціально-політичних, чинників. Два моменти – «природний» та політичний виміри культури – є значущими в контексті аналізу».

Стрічка «Тіні забутих предків» була зобов'язана своїм успіхом блискучому синтезу літературного першоджерела (однойменна повість М. Коцюбинського), режисерській, операторській і художній майстерності, музиці, акторському виконанню. Саме тому успіх цього фільму поділили між собою режисер С. Параджанов, оператор Ю. Ілленко, художник Г. Якутович, композитор М. Скорик, актори І. Миколайчук, Л. Кадочникова.

З початку 1972 року радянська цензура стала суворішою й не допускала створення фільмів вже на етапі сценарію, адже політика Радянського Союзу суперечила національним ідеям Українського Поетичного кіно. У роки «застою» воно заклеюване архаїчним та відірваним від життя, а задля усунення зайвого патріотизму почалося активне переслідування українських режисерів. Через ідеологічну складову заборонили до показу безліч українських кінострічок, серед яких варто згадати фільм Володимира Денисенка «Совість», мелодраматичну стрічку Кіри Муратової «Довгі проводи». До речі, Кіра Муратова – володарка спеціального призу Берлінського кінофестивалю, а за великий особистий внесок у світову культуру вона (єдина з кінорежисерів України) удостоєна російської незалежної премії «Тріумф».

Серед інших визначний кінострічок того часу був заборонений фільм Юрія Ілленка «Вечір на Івана Купала» (1968), а «Білий птах з чорною ознакою» (1971) зазнав значних правок. Актор Іван Миколайчук, який зіграв у ньому головну роль, як згадує його сестра, казав так: «Білий птах...» – то не птах, а лишень тулуб з нього лишився. А всі крила йому пообрубовано. Мали бути дві серії цього фільму і того нема, багато обрізали, лишили тільки політично вигідні сюжети». Сюрреалістична кінострічка «Криниця для

спраглих» сценариста Івана Драча та режисера Юрія Ілленка також була заборонена.

Деякі українські режисери завдяки своїй сильній творчій особистості все ж не здавалися і пробивалися через весь бюрократизм радянського кіно. Наприклад сценарист, режисер та актор Леонід Биков у 1972 році зняв драматичний воєнний фільм «В бій ідуть одні «старики», в якому звучали українські пісні «Смуглянка» та «Ніч яка місячна», що з моменту виходу фільму на екрани стали справжніми шлягерами. Заборонені ж фільми почали повертатися на екрани лише у ході перебудови у середині 1980-х років.

Передумовами розвитку в Україні авторської теорії вважається творчість авторів Олександра та Кіри Муратових. Фільм Одеської Кіностудії «Явдоха Павлівна» 1966 р. був одним з перших українських фільмів, який зробив виклик традиційному радянському канону. Видатним автором свого часу був і В. Денисенко, експерименталіст часів відлиги, що вважав себе послідовником О.Довженка, у своєму фільмі «Солдатка» порушував питання післявоєнної урбанізації та трагічні долі людей того часу.

Таким чином, «українське авторське поетичне кіно» також належить до феноменів української культури. Одними з визначних явищ українського кінематографа радянського періоду була поява історичних та наукових фільмів, школи поетичного кіно, відкриття кіностудій, де непередбачені владою автори відстоювали свої професійні та творчі якості.

Досліджено, що автор, це людина яка має юридичне та фізичне відношення до створеного твору. Але поняття авторського в кіно має стосується людини, що специфікою своєї творчості найбільше впливає на кінцевий результат твору. Відомі українські митці періоду 1960– 1980-х років зазнали політичних та ідеологічних утисків. Та протягом своєї професійної діяльності їм вдалося зберегти своєрідний стиль, характер творів та зобразити українські культурні та етнічні надбання.

Не дивлячись на заборони, митцям авторського кіно в II-й половині 1960-х – I-й половині 1980-х років вдалося створити багато кінострічок, які стали візитівками українського кінематографа. Феномен українського авторського кіно був самобутнім та самодостатнім, але не відповідав критеріям панівного в мистецтві Радянського Союзу методу «соціалістичного реалізму». Тому представники авторського кінематографа переслідувалися, а їх кінострічки вилучалися та були заборонені для показу масовому глядачеві. Українське авторське кіно порушувало питання національної самосвідомості у творчості С.Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики, І. Миколайчука, та багатьох інших режисерів, охоплювало теми історії, побуту, втрачених традицій і психології людських взаємовідносин, а також заглиблювалися у власне українську національну культуру.

Якщо змістове наповнення фільмів часто відштовхується від міфів, то форма його передачі насамперед поетична, що загалом могло ставати домінантою фільму. Особливу роль у творах поетичного кіно відіграє форма – від загальної концепції побудови сюжету до технічних засобів виразності – руху камери, кольору, звуку тощо.

У поетичному кіно (хоч і не лише в ньому) вихід за межі фабули, перетворення історії на притчу, піднесення поставленої проблеми до загальнолюдських масштабів також стали визначальною рисою. Скажімо І. Миколайчук та Ю. Ілленко, створюючи «Білого птаха з чорною ознакою», передбачали наявність трьох змістових пластів: сюжету, причинності зв'язків та складного художнього осягнення світу. Сам Ю. Ілленко визначав завдання кіно як «створення багатовимірного світу на двовимірній площині екрана». [8, с.91]. Виразно національна тематика сюжету (незалежно від зображуваного – сучасного чи минулого) поглиблена, доповнена множиною підтекстів, що додають узагальненого, тобто загальнолюдського, звучання, перетворюють історію на притчу. Сприяє цьому зокрема близькість поетичного кіно до народної культури за такими її ознаками, як наповненість символікою,

наявність кількох пластів змісту, нерідко епічність, поряд з увагою до душевного стану – риси, властивої й поезії [3, с.189].

«Поетичному кіно» притаманне звертання і до традиційно літературних засобів, а не тільки літературних форм, зокрема метафор, гіпербол, алюзій, порівнянь. Деякі з них стосуються радше змістового аспекту і апелюють як до емоційної, так і до інтелектуальної сфер. Інші мають характер засобів формальної виразності, покликані передусім створювати атмосферу фільму, викликати у глядача певний настрій. Тут знову доречно згадати слова Ю.Ілленка: «Справжнє кіно починається з моменту, коли думки, виражені на екрані, вислизають за межі словесних визначень...» [4, с.84]. Перш за все це стосується кольору. Тут – передусім в епізоді здобування скарбу у фільмі «Вечір на Івана Купала» - колір є не лише провідним компонентом оформлення, а й відображенням трагедії героя: сірий символізує розпач, втрату людського, золотий – це влада золота, засліпленість і егоїзм, червоний – кров, відплата. Є він важливим елементом композиційної побудови кіно тексту: першу частину та фінал – оповідь про чисте кохання героя – знято у м'яких світлих тонах, історію падіння й загибелі героя – у напружених золотих, кривавих, чорних; безнадійне паломництво героїні – у гнітючих чорно-жовтих [4, с.93-94]. Частково цей принцип було задіяно й раніше: ще в «Тінях забутих предків» холодні чині тони використано у трагічних чи містичних сценах: загибеллю Марічки та її видінню перед смертю Івана. І навпаки: у сценах з Палагнуою домінують «живі», «плотські» червоні кольори. Монохромна, побудована на чітких контрастах чорного і білого «Криниця для спраглих» підкреслює характер зображуваних подій, відображаючи занепад духовних джерел людини (надарма автора фільму звинувачували у песимізмі) [4, с.59]. Подібну роль відіграла така кольорова гама і в «Камінному хресті».

Роль окремого символічного складника виконують «декорації» - простір дії, що також створює емоційне тло твору, формує у своїй сфері його сприйняття (недарма образ природи, її естетизація стали однією з провідних

рис поетичного кіно. Кінематограф моделює світ, головними інструментами якого є час і простір. Змістовність такої моделі залежить від того, яким чином критерії об'єктивного світу перекладені на мову художнього тексту. Лотман зазначає, що цей процес повинен визначатися актом творчості, а не чітко визначеною, прописаною системою. Через це стає очевидним, що художник прагне максимально звільнитися від автоматизації відображення часово-просторових критеріїв у кіно. Щоб досягти такого ефекту, художник користується лише одним часом - теперішнім. Такий прийом стосується не лише кіно, а й інших візуальних видів мистецтва, наприклад театру. Театральний теперішній час - це воскресіння часу разом з діями та дійовими особами, воскресіння, при якому глядачі повинні забути, що перед ними минуле, - писав Д. С. Лихачов.

Такий характер має занесене піском село у «Криниці для спраглих», що, за задумом Ю.Іллєнка, мало підкреслити контраст між традиційним образом українського села та його реальним станом. Фантастичний характер «Пропалої грамоти» також подекуди увиразнений пейзажем – зокрема мертвим деревом і чортом на ньому, загадковим озером тощо. Потріскана кам'яниста земля, що вже самим виглядом чинить спротив плугу, та гора-«Голгофа» у «Камінному хресті» є своєрідним символом долі героя. Для «Білого птаха з чорною ознакою» тлом-домінантою стали стіни, тому в камеру фактично не потрапляє небо. У «Вечорі на Івана Купала» такою домінантою став зловісний яр з великою кількістю проваль – символ пекла в людській душі, безмежного сумління. Втім, образ природи тут загалом підкреслює умовність, символічність фільму: природу було трансформовано (переважно завдяки кольору) відповідно до задуму режисера.

Джерел поетичного кіно досить багато. Особливе сприйняття деяких творів пов'язане зі звертанням до різних жанрів народної творчості, що підкреслює належність кіно до широкого культурного ареолу і посилює національний колорит (що, втім, не має нічого спільного з етнографізмом,

який закидали митцям). Має місце посилення на казку (наприклад, пародія на вибір шляху у «Пропалій грамоті» та самі персонажі фільму; навіть своєрідне ставлення Фабіана до папа у «Вавилоні ХХ» дещо нагадує стосунки між героями казок і билин та тваринами-помічниками), народний театр (обрамлення «Пропалої грамоти», визначений авторами жанр «Вавилону ХХ»).

Звертання до екранізацій та історичного кіно («Захар Беркут») сприяло появі на екрані багатьох зразків декоративно-ужиткового мистецтва (передусім у «Тінях забутих предків», що першими засвідчили дар С.Параджанова показати красу матеріальної речі).

У багатьох фільмах широко використано народну музику, пісню. І.Миколайчук зокрема називав музику співавтором фільму. Музичний супровід справді був вагомою звуковою складовою, що подекуди міг замінити діалоги. Яскравим прикладом є коломийки у «Тінях забутих предків», покликані передати кохання Марічки. Атмосферу підтримувала і фольклорна музика автентичних виконавців (лише «Вербовую дощечку» виконував хор). Композитор М. Скорик максимально наповнив «Тіні забутих предків» гуцульськими мотивами. Новаторським можна назвати і ставлення до ролі музичного оформлення загалом: музика набула тут самостійного значення, на відміну від тієї, що вважалася лише супроводом для посилення емоційної напруги. Відмовився М. Скорик і від традиційної для радянського кіно пісні-домінанти, що мала вийти за межі фільму, стати масовою.

Народна музика стала яскравою складовою і «Пропалої грамоти», вона так органічно вплелася у фільм, ймовірно, й тому, що підбирав музику І. Миколайчук – виконавець головної ролі. Як згадувала його дружина (одна з виконавців пісень у стрічці у складі тріо «Золоті ключі»): Іван був нашим композитором...завжди шукав живі інтонації голосу, музики, мови, що це вражало й хвилювало» [1, с.164]. Живим був і запис фонограми: на річці, біля самої води, під акомпанемент жаб'ячого кумкання. І. Миколайчуку належало

як трактування пісень (передусім нетрадиційне виконання «Розпрягайте, хлопці, коні»), так і підбір музичних інструментів: дуже широко, як ніколи до того, було використано можливості бандури [1, с.164-167]. Ще раніше таку роботу митець виконував і для «Білого птаха з чорною ознакою»: творці фільму відмовилися від композитора на користь народних композицій, причому провідним мав стати «Весільний марш» відомого ансамблю з с. Глинця. У «Вавилоні ХХ» зустрічаємо підібрані І. Миколайчуком зразки музичної культури одразу трьох народів – українського, російського та молдавського, що підкреслює як розташування села, так і його культурну (а отже, і світоглядну) різноманітність.

Важливою є і звукова картина твору – передусім у фільмах С.Параджанова. Глядач занурюється у світ Карпат зокрема завдяки збереженню місцевої говірки як мови героїв, використання місцевого фольклору в автентичному виконанні. На обговоренні фільму В.Цвіркунов охарактеризував нечітке звучання мови: чи це мова древніх скіфів, чи це сучасний український діалект» [16, с.92]. Справді, не завжди зрозуміла мова надає ефекту архаїчності, певної віддаленості – чи, з іншого боку, тієї ж позачасовості. Посилює сприйняття і частота вживання реплік: їх порівняно мала кількість посилює реалістичність зображуваного, оскільки не закриває собою інших сторін життя (більша увага звертається на зовнішній образ світу – красу природи, праці, обрядів тощо), а заодно посилює звучання внутрішніх рухів героїв, їхніх емоційних станів. Доповнила звуковий образ фільму звукооператор С.Сергієнко, яка не лише відтворила звукову картину Карпат, а й посилила міфологічний підтекст стрічки звуковим акцентуванням – наприклад, цюканням сокири чи хрускотом яблука. Новим засобом звукоряду стали і закадрові голоси, що поєднали функцію коментаря закадрового голосу та персонажів фільму.

Однією з вагомих особливостей створення кінофільму є зйомка окремих епізодів, які розташовані не в хронологічному порядку. Артист грає не

послідовно те, що глядач побачить "підряд". Зйомка дублів і режисерська робота над ними, перетворює гру кіноактора на особливе мистецтво, оскільки він не може відчутися реакцією глядачів одразу. Таким чином, ми розуміємо, що образ людини на екрані постає перед нами як повідомлення великої складності, змістовності якої визначається кількістю і нашарованістю кодів та складністю семантичної організації. Проте мистецтво не лише транслює інформацію, а й вчить глядача її сприймати, тобто, створює собі аудиторію. Складність структури людини на екрані інтелектуально і емоційно ускладнює людину в залі. В цьому і сила, і відповідальність кіномистецтва.

Таким чином, розглянуті фільми конструюють окремий світ, звертаючись до світу міфічного у різних його виявах – від архетипу до новітнього міфу. При цьому задіяно як систему символів, образів, мотивів, так і відповідну побудову твору, що забезпечили своєрідність формування культурного тексту, далекого від простого відтворення дійсності, та, отже, апелювання до різних рівнів сприйняття людини. Глибина змісту поряд з естетичною довершеністю забезпечують високий мистецький рівень стрічок, значний їх вплив на глядача.

### ***3.4 Міфологізм національних сюжетів та образів в Українському поетичному кіно***

Особливе зацікавлення викликає кіно, що звертається до загадкової сфери ідей, образів, уявлень, мотивів, які відіграють важливу роль у формуванні свідомості, як «загальнолюдської», так і національної. Набуваючи форм реального світу, вони зберігають зв'язок з поза- (чи над) реальним. Поетичне кіно є яскравим прикладом їх втілення на екрані. Звичайно, ця теза стосується не всіх його творів, тому ми звернемося до розгляду таких фільмів, як «Тіні забутих предків», «Вечір на Івана Купала», «Білий плах з чорною ознакою», «Пропала грамота», «Вавілон ХХ».

Апелювання до міфологічності – риса притаманна культурі ХХ ст. загалом – є важливою особливістю поетичного кіно. Проте, поняття міфу надто широке й багатогранне; у тих чи інших творах поетичного кіно, зокрема, він може бути репрезентований у кількох своїх виявах: як тип свідомості (притаманної певному типу суспільства), «оповідь про важливі події з історії соціальної групи (стосунки з природою, оволодіння територіями, інституції, вороги тощо), яка лежить у підґрунті колективного самоусвідомлення» [14, с.114], або сукупність базисних колективних уявлень, що існують у кожній культурі, навіть більше: є базисом, визначають її своєрідне обличчя [10, с.151-152]. Утім, говорячи про міф у творах новітньої культури, зокрема, кіно, варто враховувати специфіку його присутності: з одного боку, він має умовний, «ігровий» характер, з іншого – сприймається як особлива, певним чином сакралізована сфера людської думки. Міф стає призмою, крізь яку людина по-новому оцінює власний світ, намагається осмислити рушійні сили історії людства. Касіреп у «Філософії символічних форм» пише, що міф – ядро свідомості людини, за допомогою якого історично формуються релігія, наука, мораль, мистецтво, право. Міф пронизує всі форми культури і впливає на них так само як і вони впливають одна на одну, складаючи всі разом систему символічних форм, активної взаємодії людини зі світом. Мова, міф, мистецтво, релігія – це частини цього універсума, з котрих складається символічна мережа людського досвіду. Людина настільки занурена в лінгвістичні форми, художні образи, міфічні символи чи релігійні ритуали, що не може нічого бачити без втручання символу. Принципова відмінність символу від знака полягає в тому, що смисл символу не має на увазі прямої вказівки на позначуваний об'єкт. Знак стає символом тоді, коли його використання припускає загальнозначущу реакцію не на сам об'єкт, що позначається символом, а на відвернене значення, які зв'язуються із цим об'єктом конвенціонально тією чи іншою мірою.

Поєднання конкретних подій з міфологічними підкреслює їхню значущість, позачасовий і загальнолюдський характер, водночас допомагаючи осмислити їх у ціннісному аспекті, виокремити значуще для певної культури. Тому в систему міфологічного було включено історію (знакові її події), літературу, побутову міфологію. Свою роль тут відіграє зовнішня подібність міфу, поезії й історичних подій [17, с.34], що полегшує їх поєднання і відповідно створення відповідної форми.

У поетичному кіно поезія й історія переплітаються, за своєю масштабністю наближаються до міфу: брати-супротивники у «Білому птахові з чорною ознакою» нагадують як подібних персонажів – символів братовбивчої війни – в українській літературі (у М.Хвильового, Ю.Яновського та ін.), так і – на іншому рівні – біблійних Каїна й Авеля. Етнічно забарвлена історія нещасливого кохання у «Тінях забутих предків» має безліч паралелей у світовій міфології та художній літературі. Важливу роль відіграє тут і характер побудови тканини твору, що є не так «зовнішнім» відображенням гуцульського світу, як його відтворенням у вигляді своєрідного «згустку»: автор показує побут та свята, обряди, окреслює світ вірувань, який вільно поєднує християнство з язичництвом тощо.

У фільмах Ю.Ілленка та І.Миколайчука маємо переосмислення традиційних образів, що, за А.Нямцу, передбачає «принципову драматизацію формально однозначних структур, активну психологізацію загальновідомих схем, інтенсивну розробку оригінальних подійних планів і систем морально-психологічних мотивувань, орієнтацію на сучасні уявлення про людську природу тощо» [13, с.27]. Фільми апелюють до відомих образів-символів – братів-антагоністів, «грішниці», матері, мученика тощо. Але вони подані в новій інтерпретації з врахуванням історичного досвіду. Це передбачає зокрема ускладнення персонажа, його переосмислення. Особливо це помітно на прикладі негативних персонажів, які набувають показової неоднозначності: спрощеним є пряме ототожнення братів Дзвонарів з Каїном та Авелем; чорт у

«Пропалій грамоті» добровільно допомагає героям, на відміну від гоголівського і т.д. Своєрідними є жіночі образи: підкреслено загадкові характери Мальви, Вівді, Дани.

Особливої гостроти образам надає їх перенесення у відповідний часовий простір: ідилічні Іван і Марічка ідеально вписані у загадковий, традиційний світ Карпат. Камерність світу героїв відповідає і характеру конфлікту, що полягає в особистій драмі, трагедії роду та окремої людини. У фільмах «Білий птах з чорною ознакою», «Вавилон ХХ» дія також відбувається в селі, проте конфлікт тут виходить за межі особистих стосунків і набуває соціального характеру, недарма важливим мотивом є «кордон». У «Білому птасі з чорною ознакою» він натякає на поділ України, захопленої сусідами. Це полон-поділ поширюється і на психологію героїв (важливим мотивом є ідея звільнення, проте кожен герой намагається втілити її по-своєму, і домінантою стає не зруйнований трактором кордон, а брат, що гине з вини, хоч і не з волі, брата). Показовим тут є символи: чоловік, що продає ланцюги, батько, змушений продавати синів у найми, годинники у хаті Дзвонаря, які показують різний час. У «Вавилоні ХХ» близькість до кордону має більш метафоричний характер і вказує швидше на кордон між двома епохами: конфлікти тут мають виразно соціальний, а не національний характер. І навпаки: у «Пропалій грамоті», «Вечорі на Івана Купала» підкреслено відсутність кордонів та проблеми, що виникають з цього: Україна є ареною для завойовників різного гатунку - від ординців до нечистої сили. Так, домінантою у «Пропалій грамоті» є подорож та пов'язані з нею зіткнення. Прикметно, що образ «ворогів» (традиційних у фольклорі) тут сконденсовано: диявол, зрадник, голова, «козацький пан». Шинкар – брати, себто належать до одного роду (категорія, особливо важлива для традиційної свідомості). У «Вечорі на Івана Купала» драма особиста переростає у трагедію національну: героїня, втративши чоловіка і вирушивши на прощу, бачить символічну історію України й сама стає її уособленням.

Отже, звернення до міфу надає твору додаткових смислових пластів – причому як у сенсі загальнолюдського так і національного.

Характерною для «поетичного кіно» є також дія в обмеженому просторі – таке собі переосмислення «єдності місця». Якщо ж воно й порушується, як у «Вечорі на Івана Купала» чи «Пропалій грамоті» то простір набуває характеру не стільки фізичного, як символічного, «сакрального». Для Пидорки - це подорож історичною долею України; Василь та його побратими перебувають у ситуації чи то порушеної, чи то спресованої часово-просторової структури, коли «мала батьківщина» є правдивим мікрокосмом, що поєднує опозиції на зразок «місто-село», чи поцейбіччя-потойбіччя. Час у творах поетичного кіно може бути побудований за принципом ритуального. В «Тінях забутих предків» життя героя показано як послідовність дій – ключових моментів життя: дитинство – юність – випробування – шлюб – смерть (при цьому показовими є дві сцени обмивання Івана – перед весіллям і перед похованням, що символічно уподібнюють їх: перше – прощання з життям колишнім, друге – з життям взагалі). Збережено поділ часу на звичайний та індивідуальний і в «Пропалій грамоті» та «Вечорі на Івана Купала»). Людина в цьому просторі стає «мірилом всіх речей»: час і простір стають швидше суб'єктивними, ніж об'єктивними. У цьому контексті можна побачити одну з можливих причин негативного ставлення до поетичного кіно тогочасної влади: повернення до національного міфу могло сприйматися як «пошуки втраченого раю»; потенційно небезпечним було звернення до національної долі України. Не могли сподобатися і деякі епізоди, які легко можна інтерпретувати як насмішку з тих чи інших аспектів дійсності. Згадані фільми порушували важливі питання соціального, національного та екзистенційного характеру, які не завжди «вписувалися» в радянську ідеологію, а тому тривалий час були заборонені.

Ще однією характерною особливістю «поетичного кіно» є його максимальне заглиблення у відтворений світ, дослідження його

матеріальної й духовної культури та особливе ставлення до її відтворення у фільмі. У твір вводяться реальні елементи: предмети побуту, одягу, декоративно-ужиткового мистецтва; до участі у зйомках залучають місцевих мешканців. Ю.Іллєнко, створюючи «Криницю для спраглих», в епізоді відкриття пам'ятника невідомому солдату залучив справжніх селян, що прийшли дивитися на дійство, почувши оголошення по радіо.[15, с.74]. У «Камінному хресті» у масових сценах теж знімалися селяни, справжніми були хати, навіть хрест викопали на кладовищі. Створюючи сценарій «Пропалій грамоти», І.Драч опрацював спадщину Г.Квітки-Основ'яненка, що точно змальовував побут XVIII-XIXст.

Поряд із цим, ретельно відтворений національний колорит є своєрідною декорацією до дійства, далекого від натуралізму: «вертепність» «Вавилону XX», переплетення сну чи видіння з дійсністю в «Тінях забутих предків», «Криниці для спраглих», «Пропалій грамоті» тощо. Все це надавало кінотексту забарвлення не стільки ілюзії, стільки перетвореної дійсності, що набувала нових характеристик. Саме таку властивість, за О. Лосєвим, має міф: «міф не є метафізичною побудовою, але суто речовою дійсністю, що водночас відокремлена від звичайного ходу явищ...» [11, с.185].

Знайшов своє відображення у «поетичному кіно» і новітній міф, що має відмінне від традиційного наповнення, але подібну форму: від окремих ключових культурних постатей – до історичних подій, що набули символічного значення не лише самі по собі, а й як арена найповнішого розкриття людини. Сприяє цьому зокрема поступове часове віддалення від подій і перетворення їх у народній свідомості в легенди, «народно-романтичні небилиці» (як жанр «Вавилону XX»). Ще більше підкреслює символічний, узагальнений характер нібито одиничних і локалізованих подій (що є характеристикою історичності) згадана насиченість фільмів міфологічними образами – передусім біблійними: притча у «Білому птаху з чорною ознакою», алюзія на Магдалину та на Каїна та Авеля там же та у «Вавилоні XX», сама

назва останнього тощо. Прикметне у цьому аспекті переважне звертання до села як позачасового носія традиційної культури, зберігача «народного духу», що також має позаісторичний характер. Можливо, саме тому кінострічки, побудовані на конфлікті незмінного сільського життя та історичної динаміки, що загрожує його руйнації, справляють таке сильне враження. У фільмах «Захар Беркут», «Вавилон ХХ», «Білий птах з чорною ознакою» ритм звичайного життя змінюється внаслідок історичних «вибухів», у «Криниці для спраглих» та «Камінному хресті» - внаслідок «мирних» історичних процесів.

Центральні образи «поетичного кіно», архетипні за своїм характером, мають відповідне забарвлення: мати («Тіні забутих предків», «Та, що входить у море», «Білий птах з чорною ознакою», «Вавилон ХХ» та ін.); жінка як втілення кохання («Вавилон ХХ», «Білий птах з чорною ознакою», «Тіні забутих предків», «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала»), воїн-захисник, рідна земля, рід тощо. Можливі і переходи в межах одного образу: так, Мальва, «прочитана» через біблійний текст, сприймається і як Магдалина (тобто блудниця, що «розкаялася» і прийшла до комуни), і як Марія – майбутня мати, що несе в собі дитину і водночас – новий світ. Символічні мотиви і «Вавилоні ХХ» посилені, окрім образу Мальви і Фабіана, низкою алюзій. Наявних і в назвах (Абіссінські пагорби, Філіп Македонський – начальник міліції, декораціях фінальної сцени: дія відбувається на Йордань, на тлі величезного вирубаного в кризі хреста, підфарбованого у червоний.

Підсилюється міфологічність також множиною символів, що нерідко пронизують увесь фільм (повторення мотивів, з одного боку, підкреслює їх значення, з другого – надає фільму циклічності, яка наближає його до народної культури. Лотман у своїй «Семіотиці кіно» зазначає, що у кінематографу є власна лексика: фотографії людей та предметів стають знаками цих людей та предметів, і виконують функцію лексичних одиниць. Проте слова розмовної та кінематографічної мови мають безліч відмінностей. Головна з них: мова кіно вимагає максимальної чіткості, і не терпить абстракції. Через це

напрацювання абстракції завжди було справжнім викликом для всіх візуальних мистецтв. Фотографія в цьому списку є найпершою за складністю, оскільки художник надає їй більше абстракції тим, що показує не всі сторони об'єкту. Через це створення більш абстрактних знаків може бути джерелом високої художньої напруги. Оскільки кінематограф є мистецтвом розповіді, він використовує повтор одного і того самого предмета на екрані: це створює ритмічний ряд, і знак предмета починає відділятися від свого видимого означуваного. Якщо природна форма предмета визначається категоріями "світло/темрява" "відкритість/замкнутість", то повтори приглушують ці ознаки, і підкреслюють логічні або асоціативні моменти, які відволікають.

Важливим є також широке використання символів народного походження, що, за виразом І.Дзюби, «набувають індивідуальної «біографії» [15,с.25]. Так, на думку І.Дзюби, у «Тінях забутих предків» це образ вівці як символу життєвої втрати, загибелі; гірської козулі – як недосяжного щастя. Образи хреста, покинутої хати, європейського одягу символічні в «Камінному хресті»; води, труни, човна, піску – у «Криниці для спраглих»; «потьомкінського села» та сокири в пелюшках – у «Вечорі на Івана Купала»; ікони, продажу (ланцюгів, синів, жінки), годинника, кордону – у «Білому птахові з чорною ознакою»; дороговказу, скарбу – у «Вавилоні ХХ» тощо.

Таким чином, бачимо, що міфологічні образи та символіка є невід'ємною частиною поетичного кіно, оскільки часто є тлом для зображення (навіювання певного настрою), а також підсилює глибину образів, надає їм національного контексту. Крім того, міфологічні образи розкриваються у зображенні традиційних українських свят, ритуалів, культів, що дає можливість глядачу цілком відчувати національну атмосферу.

## Висновки

Українська візуальна культура в межах 1880-1930 відкриває для себе нові етапи втілення національної самобутності через образну систему. Такий процес можна прослідкувати і в театрі, і в живописі, і в скульптурі, а згодом – у кінематографі. Безумовно ці явища пов'язані з низкою соціально-політичних явищ, як наприклад проголошення Української Народної Республіки. Українське мистецтво цього періоду розвивається за вектором зміни акцентів з об'єктивних реалій навколишнього світу на внутрішній ідейно-духовний простір буття людини. Цей період отримав назву український модернізм. Художні течії українського модернізму виникають приблизно в той самий період, що і в європейському мистецтві, однак наповнені своїм національним колоритом.

Прикладом такої трансформації може бути еволюційний шлях українського театру: від вертепу до модерного «Березоля». Користуючись традиційними літературними сюжетами Лесю Курбасу вдалося вибудувати авторські техніки роботи актора з глядачам. Цьому процесу дуже посприяла співпраця з талановитими дизайнерами костюмів та декорацій – Олександром Екстером та Вадимом Меллером, які запропонували нові поєднання фактур та об'ємів для тогочасної сцени.

Український живопис, наповнений характерними рисами фольклору поєднався з національними варіантами імпресіонізму, модерну, експресіонізму, кубофутуризму, абстракціонізму, неопримитивізму.

У дослідженні розглядаються чотири постаті, які заклали підвалини розвитку українського авангардного живопису: Давид Бурлюк, Михайло Бойчук, Казимир Малевич та Іван Кавалерідзе. Давид Бурлюк зробив вагомий внесок у розвиток національного кубофутуризму, надихаючись дикою енергією вільного степу; Михайло Бойчук – навпаки, прагнув до стриманої гармонії, поєднуюючи відтінки з однієї палітри та користуючись обраним порядком геометричних фігур для іконописної організації простору, що

отримало назву «неовізантізм»); Казимир Малевич у роботі над створенням нового стилю супрематизм надихаючись динамікою рослинних і тваринних орнаментів на зразках національного декоративно-прикладного мистецтва; Іван Кавалерідзе був одним з основоположників кубістської скульптури та авангардного кінематографу.

Нові погляди і світоглядні засади українського мистецтва дозволили збудувати потужний пласт для розвитку кінематографу. Спочатку були суто авангардні кроки Дзиги Вертова та Олександра Довженка стосовно побудови кадру та гри акторів, а згодом сформувався новий напрям – Українське Поетичне кіно. Якщо говорити про загальні тенденції розвитку, то варто зазначити, що український кінематограф 1960-1970-х років відрізнявся надзвичайно новаторськими ідеями, підходами та способами реалізації кінокартини.. Цей період подарував Україні імена світової ваги: режисери Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика, Микола Мащенко, актори Іван Миколайчук, Гнат Юра, Костянтин Степанков, Микола Гринько, Богдан Ступка.

Головними рисами цього кіно є зображення духовного світу людини, використання алегорії, метафори, фольклорні символи та іносказання. Поетичне кіно у своїх проявах звертається до національних та соціально-культурних питань крізь поетичний стиль подачі, використовуюючи такі засоби як притча і звернення до витоків літературної творчості, а саме, гіпербол, паралелей та метафор.

Таким чином, бачимо, що формування українського авангарду у візуальній культурі – це складний процес створення національних патернів художньої культури, які роблять українське мистецтво впізнаваним як для зовнішнього глядача, так і для самих українців.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко А. Кінорежисери проти літературоцентризму // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Збірник наукових статей / К.: Задруга, Кіно-Театр, 2010
2. Автор та авторське у кінематографі України 60-70років та першої половини 80-х років ХХ століття - Вадим Скуратівський, Олександр Охіда // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв – 2019р. № 2(1) С.42-49
3. Асеева Н. Етюди мистецтвознавця. Аполлінер про українських митців// Хроніка 2000. – 1995. - № 2-3. – С. 276-294.
4. Баррі П. Вступ до теорії. Літературознавство та культурологія / Пер. з англ. Ольги Погинайко. — К., 2008
5. Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки. — К., 2006
6. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. — К., 1987
7. Брюховецька Л. Леонід Осика. / К.: Кіно-Театр, Академія, 1999. – 236 с.
8. Бут О. Образність української пісні в кіно // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Збірник наукових статей / К.: Задруга, Кіно-Театр, 2010
9. Валіцький А. Марксизм і стрибок у царство свободи. Історія комуністичної утопії / Пер. з пол. Д. Андрухів. — К., 1999
10. Горбачов Д.О. Не для грошей народжений, або Логіка краси / Д.О. Горбачов // Хроніка 2000, 1992. – С. 130-139.
11. Грищенко О. Роки бурі і натиску /О.Грищенко.New York, 1967.–103 с.
- 12.Гершевска Б. З історії культури кіно у Львові 1918-1939 рр. [Текст] І Барбара Гершевска; пер. з польськ. – Львів: Незалежний культурологічний журнал «Ї», 2GG4. – 98 с.

13. Данилюк А. Можна прожити двічі / А. Данилюк // Україна, 1990. – №7. – С. 2-13.
14. Демещенко В.В. Творчість Сергія Параджанова в контексті української культури ХХ століття // Культурологічна думка – 2017р. №11 С.78-86
15. Довженко О. П. Господи, пошли мені сили : Щоденник, кіноповіді, оповідання, фольклорні записи, листи, документи / О. П. Довженко ; ред. рада В. Шевчук та ін. – Харків : Фоліо, 1994. – 655 с.
16. Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні // Життя і революція. — 1925. — № 10. — С. 70–76.
17. Дух України. 500 років українського мистецтва. Каталог виставки. Вінніпег, 1991. – 332 с.
18. Е.Кассінер Філософія символічних форм - Берлін, 1923
19. Єрмакова Н. П. Формування стильових напрямків в акторському мистецтві українського радянського драматичного театру 20–30-х років // Українське акторське мистецтво: традиції і сучасність: Зб. наук. праць / Відп. ред. Ю. О. Станішевський. — К., 1986. — С. 70–92.
20. Єфремов С. О. Щоденники, 1923–1929 / О. Путро та ін. (упоряд. ). — К., 1997.
21. Загайкевич М. Українсько-польські мистецькі взаємини ХІХ ст./ М.Загайкевич, Р.Пилипчук, О.Федорук, О.Кашуба. – Львів-Київ, 1998.– С. 59.
22. Історія українського радянського кіно: В 3 т. — К., 1986. — 1917–1930 / Редкол. тому: Б. С. Буряк (відп. ред. ) та ін. — Т. 1.
23. Історія українського театру. У 3 т. — К., 2009. — 1900–1945 / ІМФЕ; редкол.: Г. Скрипник (голов. ред.) та ін. — Т. 2
24. Історія української літератури. ХХ століття: Кн. 1 (1910–1930-ті роки) / За ред. В. Г. Дончика. — К., 1993.
25. Кашуба О. Виставка «Ланка» та її висвітлення в київській періодиці Е.Д. Кашуба // Сучасність, 1997. – № 12. – С. 153-156.

26. Кашуба О. Малярські роботи Володимира Бурлюка 1908-1910 років  
Е.Д. Кашуба // Родовід, 1999. – № 17. – С. 3-7.
27. Ковальська Л. Авангард на Україні / Л. Ковальська / Дух України. 500  
років українського мистецтва. Каталог виставки. – Вінніпег, 1991. – С.  
95-98.
28. Костенко В. Музикознавчі праці, статті, матеріали. — К., 1996
29. Мамонтов Я. А. Театральна публіцистика / Упоряд., підг. текстів,  
вступ. ст. та приміт. П. П. Перепелиці. — К., 1967
30. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ-го століття і Західної Європи /В.  
Маркаде // Всесвіт, 1990. – №7. – С. 169-176.
31. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контексти. — Вінниця, 2009
32. Нідгам Дж. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ ст. /  
Дж. Нідгам / Дух України. 500 років українського мистецтва. Каталог  
виставки. – Вінніпег, 1991. – С. 99-102.
33. Павлишин С. Музика двадцятого століття. — Л., 2005.
34. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного  
кінематографа // Часопис «Кіно-театр», 2012, №2
35. Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка  
/ упор. і автор коментарів В.Н. Миславський. Харків : «Дім Реклами»,  
2019. — 528 с.
36. Попович М. В. Нарис історії культури України. — К.: «АртЕк», 1998. —  
728 с: іл. — (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).
37. Романенко Г., Шейко В. Еволюція художніх і літературних об'єднань  
України: історикокультурологічний вимір. — К., 2008.
38. Санін Лесь Здобутки Українського кінематографу від «відлиги» до  
сучасності. // Журнал «Гетьман», 2013
39. Сидяченко Н. Про що розповідають тропи Олександра Довженка /  
Наталя Сидяченко // Культура слова : міжвід. зб. – К., 1996. – Вип. 46–  
47. – С. 40–46.

40. Сизоненко О. «Криниця для спраглих» Юрія Ілленка // «Новини кіноекрана» – №11. –1987.
41. Сугестія підтекстових смислів у кіноповісті «Земля» та в однойменному фільмі Олександра Довженка.
42. Тримбач С. Трансформації національної міфології: О.Довженко та кіно шістдесятники // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Збірник наукових статей / К.: Задруга, Кіно-Театр, 2010
43. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – К. : Либідь, 1993. – 592 с.
44. Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. Збірник наукових статей / К.: Задруга, Кіно-Театр, 2010
45. Федорук О.К. Авангард України: Поміж Сходом і Заходом (1910-1930-ті роки) / О.К. Федорук // Мистецтво, вольклор та етнографія слав'янських народів. – К., 1993. – С. 5-43.
46. Філософія театру / Л.Курбас. – К.: Вид-во С.Павличко «Основи», 2001. – 917 с.
47. Черепанин В. М. Ікона в контексті авангардного мистецтва: до постановки питання / В. М. Черепанин // Національний університет «Києво-Могилянська академія». Наукові записки. – Т.24. – Теорія та історія культури. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – С. 76–84
48. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Пер. з англ. Микола Климчук / М. Шкандрій. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 384.
49. Шкандрій М. Школа Бойчука – Теоретичне підґрунтя / М. Шкандрій // Дух України Spirit of Ukraine. – Видання Мистецької Галереї Вінніпеґу, 1991. – С. 109–111.

50. Юр. М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції / Марина Юр // Сучасне мистецтво. – К. : Фенікс, 2009. – Вип. 6. – С.90–103.