

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 75.03:355.413(477): [7.037.2/3].

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12188>

МОНТАЖ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Інна ПРОКОПЧУК

<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
e-mail: inna.prokopchuk@ukr.net*

Дослідження покликане висвітлити питання розуміння категорії монтажу як феномену культури, що реалізує себе формотворчим принципом морфології культури і є художнім втіленням світоглядних та соціокультурних настанов модернізму. Не претендуючи на всеохопність, дослідницька увага зосереджується на художньо-технологічній універсальності монтажу як засобу мистецького сприйняття і віддзеркалення дійсності у різних видах мистецтв українського авангарду першої третини ХХ ст. На підставі наукових праць визначено репрезентативність монтажу у видових варіантах, носіями якого є художні твори, сконструйовані з елементів з різною просторовою, часовою, іконографічною, стилістичною природою. Зазначено, що монтаж у побудові творів художньої культури використовували з найдавніших часів до появи самого терміна, одним з основних творчих прийомів і самостійним художнім феноменом він став лише в культурі ХХ ст., в добу модернізму та постмодернізму, що слідував за ним. Перспективним автору вбачається подальше дослідження категорії монтажу як одного із смислоутворювальних принципів в художньо-естетичній системі постмодернізму з тяжінням до злиття не лише різних видів мистецтв, стилів, жанрів та форм, а й загальною інтелектуалізацією мистецтва.

Ключові слова: візуальне мистецтво, український авангард, митець, творчість, образ, ритм, монтаж, монтажне мислення, колаж, бріколаж, часова багатшаровість.

Постановка наукової проблеми. У сучасному мистецтвознавстві дедалі частіше феномен монтажу розуміють не лише як один з найважливіших засобів кінематографічної виразності, а й подекуди розглядають у художній культурі поза межами кіномистецтва у “чистому вигляді”, адже принципи монтажування притаманні для різних видів мистецтв. Наочність монтажу сприяє втіленню в модерністському мистецтві театральності світу, де він слугує принципам новітньої риторики, є інструментом пошуку гармонії та засобом вираження нового ставлення до глядача як до активного суб’єкта, що перетворює реальність. Репрезентативність монтажу

як особливого творчого механізму в культурі ґрунтується на його функціональних можливостях побудови неміметичного образу світу, що реалізує специфічну концентрацію структури і смислу, пластики і логіки, форми і змісту.

Наукова новизна обраної теми полягає у розгляді сутності категорії монтажу в спектрі візуального мистецтва українського авангарду з точки зору нових теоретичних підходів. Пропоноване дослідження асимілює у собі як культурно-історичні, так і художньо-естетичні питання, висвітлення яких дає змогу сформулювати загальні принципи функціонування феномену монтажу як особливої форми художнього мислення.

Мета публікації: теоретично обґрунтувати й концептуалізувати сутність категорії монтаж як форму художнього мислення, яку потрібно вивчати як універсальний принцип побудови композиції в художньо-естетичній системі модернізму.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана згідно з перспективним тематичним планом науково-дослідницької діяльності Львівського національного університету імені Івана Франка в межах комплексної теми наукової роботи кафедри театрознавства та акторської майстерності “Мистецька культура України і європейський контекст: джерелознавчі та порівняльні дослідження”. Представлені результати можуть бути використані у спеціальних міждисциплінарних курсах, присвячених питанням взаємодії та взаємовпливу різних видів мистецтв.

Методологічна основа має комплексний характер і спирається на системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження. Поставлені в роботі завдання визначили сукупність традиційних дослідницьких методів і підходів: комплексний підхід дозволяє розглянути феномен монтажу з точки зору його міждисциплінарного розуміння; дедуктивно-індуктивний підхід надає можливість досліджувати наукову проблему в аспекті універсальності й водночас у аспекті конкретного емпіричного буття; метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу та аналогій; синтезу.

Аналіз останніх досліджень. У фокусі окресленої проблематики виникла необхідність вивчення предмета дослідження у широкому теоретичному контексті гуманітаристики: мистецтвознавчі, культурологічні та філософські дослідження мистецтва авангарду (Л. Наумова [10], Т. Павлова [12], В. Чечик [11]); праці теоретиків театрального та кіномистецтва (Л. Госейко [5], Н. Корнієнко [6], Т. Котович [7], Б. Пікон-Валлен [3]); дослідження принципів кінематографічного монтажу у ранньорадянській драматургії (Т. Свєрбілова [16]); літературознавчі дослідження, у яких висвітлюються засади монтажу як виражального засобу в літературі і кіномистецтві (А. Мазурак [9], О. Пуніна [15], В. Хоміченко [19], Я. Цимбал [20]). У працях цих науковців висвітлено елементи монтажних прийомів і елементів синтезу мистецтв у кінематографі, театрі, літературі, фотографії, зачіпаються питання психофізіологічних засад монтажу, вони є актуальними й науково цінними. Водночас аналіз джерел виявив недостатню кількість наукових розвідок, присвячених концептуалізації категорії монтаж, актуалізації його змісту як смислоутворювального типу організації образів та композиційних структур у візуальних та образотворчих продуктах культури українського авангарду.

Виклад основного матеріалу. Як особливий художній прийом, монтаж передусім асоціюється з мистецтвом кінематографу, яке відкрило нові засоби та принципи побудови реальності і простору. З появою кінематографу монтаж виник як технічний термін, започаткували його кінематографісти-практики (Девід

Гріффіт, Сергій Ейзенштейн, Всеволод Пудовкін) для поділу (“різання”) попередньо сфільмованих планів-послідовностей на частини, які, будучи “склеєними”, давали остаточний варіант кінострічки. Сутність і практичне пояснення самих принципів монтажу було детально висвітлено в теоретичних розвідках режисера-новатора, теоретика і практика радянського кіномистецтва 20-х–40-х років ХХ ст. С. Ейзенштейна. Вперше слово “монтаж” він вжив у заголовку до свого нотатку “Монтаж атракцій” у часописі “ЛЕФ” (1923), у якому виклав метод нового прийому. Під цим поняттям розумілося компонування елементів народних видовищних форм (цирк, мюзикл, ярмарок, балаган) та довільних асоціацій візуальних мотивів за методом гіперболи, фокусу, пародії, що розраховане на чуттєвий або психологічний вплив на глядача. Можливість монтажу – доносити до глядачів сенс твору не тільки через характери, і сюжет дає змогу говорити про монтаж як про спосіб ємного подання інформації, що підвищує механізми впливу на глядачів й здатного викликати у них певне емоційне та інтелектуальне навантаження (інакше кажучи, “інтелектуальний монтаж”) [13, с. 262].

З суто технічного прийому склеювання кадрів С. Ейзенштейн висунув фундаментальне поняття для мистецтвознавчої термінології. Він виведе монтажний принцип за межі кінематографа і трактуватиме поняття монтажу як цілісну побудову будь-яких текстів культури – штучно створених повідомлень, визначатиме монтаж як художнє мислення і як спосіб людського бачення світу.

Грунтуючись на теорії Ейзенштейна¹ В’ячеслав Вс. Іванов визначає монтаж як принцип побудови будь-яких повідомлень (знаків, символів, текстів, тощо) культури, який полягає у поєднанні в гранично близькому просторі-часі (хронотопі – за М. М. Бахтіним) хоча б двох (або ж скільки завгодно більшого числа) зображень, які відрізняються один від одного по денотатам або структурі, самих предметів (або їх назв, описів чи будь-яких інших словесних та знакових відповідностей) або ж цілих сцен (у даному випадку зазвичай таких, що опредметнюються) [19, с. 157]. Загалом, В’яч. Вс. Іванов називатиме метод монтажу принципом побудови в культурі. Отже, вже на початку 1920-х років визначення поняття монтаж виходить за межі технічного терміну, що містить у собі обґрунтування як особливої форми художнього мислення в мистецтві, літературі, науці.

В теоретичній праці “Монтаж” (1938) С. Ейзенштейн, прагне довести неминучість звернення до засобів монтажу в усіх видах мистецтва з метою створення повноцінного образу. Відтак, поняття монтаж С. Ейзенштейн трактує як вище загальномистецтвознавчого порядку.

Відомому українському критику і теоретику кіно, теоретику мистецтва, прозаїку і публіцисту Леоніду Скрипнику належить одна з найважливіших теоретичних праць з теорії кіно періоду 20-х років ХХ ст. “Нариси з теорії мистецтва кіно” (1928) [5, с. 57]. У цьому ґрунтовному дослідженні з кінотеорії Л. Скрипник важливе місце відводить теорії монтажу, основою якого виступає ритмічна складова². “Монтаж

¹ С. Ейзенштейн у теорії монтажу визначав попередників цього методу в інших видах мистецтва, таких як живопис, поезія, теорія біомеханіки Всеволода Мейерхольда та ієрогліфи. Застосування прийомів “монтажу” режисер вбачав у романі Гі де Мопассана “Любий друг”, у китайському пейзажі, в архітектурних фантазіях Джованні Піранезі, в живописі Ель Греко, Вінсента Ван Гога.

² Л. Скрипник у своєму дослідженні посилається на теоретичні розвідки одного з теоретиків і лідерів конструктивізму, архітектора Мойсея Гінзбурга, автора теоретичної праці “Ритм в архітектурі” (1923).

є організація заготовленого під час здійснення матеріалу зорового впливу на глядача (зорових атракціонів), яка за мету має примушення глядача шляхом переживання бажаних емоцій певного змісту та сили в певному порядку протягом певних відрізків часу прийняти до свідомості весь фільм у цілому і створити в результаті цілком певну концепцію всього побаченого” [17, с. 65]. Автор запевняв, що одним з головних засобів, яким повинен користуватися монтаж для емоційного впливу на глядача має бути ритм: “Через ритм – найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм – річ абсолютно доцільна, а тому й обов’язкова” [17, с. 53]. “Ритм – основа всього монтажу. Неритмічний монтаж – не монтаж” – доводив теоретик кіно [17, с. 67].

Головними елементами монтажу Л. Скрипник називає: літературний зміст; гру акторів; рухи акторів та речей; темп; ритм; композиція кадру; написи. Кожний з елементів являє собою окрему “монтажну лінію”, яка в свою чергу теж розбивається по кількох напрямках відповідно до різних ролей, що їх відіграє в фільмі певний елемент.

На думку дослідниці Лариси Наумової здійснені Л. Скрипником “кроки” у напрямку вивчення теорії монтажу були надзвичайно важливими на той історичний момент, коли відбулося визнання кінематографа як мистецтва і велися пошуки його своєрідної мови. Окремі висновки, зроблені Л. Скрипником, збігаються з твердженнями провідних тогочасних теоретиків монтажу, зокрема Лева Кулешова [10, с. 181].

Більш детальне вивчення наукової проблеми спонукає розглядати монтаж як один із проявів загального естетичного принципу, який активно застосовувався в різних видах мистецтвах. Присутність монтажу можна простежити в мистецтві будь-якої доби, і в результаті, скрізь (на рівні тканини твору мистецтва: художньої, словесної, музичної, тощо) він слугуватиме створенню архітектоніки, композиції, картини світу, залежно від сфери його застосування.

Перші теорії монтажу вказували на те, що можна розрізнити монтаж у його конкретному значенні як процес компонування окремих фрагментів сцен вистави або відеоряду, заснованого на процедурі складання цілісної форми з просторових частин у смисловій послідовності режисерського задуму і монтаж у його більш широкому, загальному значенні. В останньому випадку виявилось, що монтаж існував задовго до винаходу кінематографа і застосовувався у різних видах мистецтва. Видатний кінорежисер В. Пудовкін вважав, що природа монтажу властива всім мистецтвам, і в кінематографі вона лише отримала досконаліші форми. Наприклад: в архітектурі монтаж упорядковує конструктивні елементи; у побудові первісних орнаментальних композицій в печерному живописі можна простежити елементи монтажу, схожі на кінематографічні, у якому були присутні свого роду візуалізація рухів, певних фаз дії для розповіді про подію; у зображенні житій святих у клеймах ікон, які покликані одночасно показати в одній картині події, що відбуваються у різних часових відрізках і в різних просторах: реальному і містичному; античних фресках віллі Містерій на околицях Помпеї де композиційні сюжети вибудовуються наче сцени з кіно; “монтажних” композиціях Ієроніма Босха, В. ван Гога; кубістичних колажах; композиційних принципах монтажу у сюрреалістичному живописі, зокрема у композиціях Сальвадора Далі які будуються з грою оптико-геометричних

ефектів і нагадують конструкти зі з'єднаних у квантовому континуумі цитат без внутрішньої логіки; футуристичних текстах³; монтажних структурах світлопису і мистецтві книги доби конструктивізму; театральних лабораторіях 1920-х років, тощо.

Монтаж це не лише універсальний метод організації композиції а сукупність художніх засобів у різних видах мистецтв: твір або образ роздроблений на фрагменти, які яскраво різняться за фактурою або масштабом зображення. Приклади такої гетерогенності – фотоколажі; асамбляжі; навмисне дискретні композиції в поезії або прозі, що свідчать про фрагментарність дії або розірваність індивідуального сприйняття; чергування в літературному творі коротких уривків з істотно різною стилістикою; візуальне або словесне зображення дій що одночасно відбуваються, синхронність яких демонструється за допомогою чергування коротких фрагментів, що репрезентують ці дії; побудова світоглядних структур які утворюються з зорових образів, так звані, бриколажі за термінологією Клода Леві-Стросса.

Ба більше, прийом складання єдиного цілого з окремих частин, що підбираються за певною темою або планом, тобто прийоми монтажування “використовувала” природа, створюючи у ході еволюції складні кристалічні утворення і не менш складні організми. У зв'язку з цим, видатний історик мистецтва Ернст Гомбріх розглядав термін “геометричний монтаж”, під яким розумів природну організацію простору в природі та штучну організацію простору в природі та мистецтві, засновану на принципі ієрархічної єдності малих і великих груп геометричних елементів [1, с. 263].

Можна провести паралель між способом побудови органічного і художнього світу. Найпростіші “цеглинка” – зачатки, вже несуть у собі композицію майбутнього організму. Різниця лише у тому, що мистецтво збирає, а природа організовує. Тобто продукти природи – цілісні, а продукти мистецтва являють собою різні прояви монтажу. Відтак монтаж становив цілісну картину, що описує конкретну дію.

Відштовхуючись від ролі монтажу в кіно, літературі і навіть науці прискіплива увага приділялася вивченню часово-просторової організації реальної дійсності, а відповідно монтажною природи. У першій третині ХХ століття засоби монтажу активно перейдуть з часових мистецтв у просторові.

Так у художній практиці кубістів монтаж складався у колажному нашаруванні ліній, площин і об'ємів, у конструюванні композиції з геометричних клаптиків. Колаж у кубістів був додатковим елементом живописних та графічних творів. Монтаж, який часто проявлявся у формі колажу, демонструє не принцип поступального розвитку мистецтва, а принцип розсіювання, який починає діяти в культурі ХХ століття. Саме з винаходом колажу філософське ядро модернізму отримало чітке і конкретне вираження. Естетика колажу передбачає складне, плюралістичне прочитання досвіду і передбачає твір мистецтва як сцену для мінливої серії організації поширення інформаційного та емоційного змісту [2, с. 5].

Під впливом кубізму процес пошуку нових форм торкнувся й інших видів мистецтва: літературу, музику, театр. Втім свою естетичну завершеність ідея кубізму знайшла у кінематографі (де напрямок пошуку нового простору і руху перетнулися) і в архітектурі (коли реальним простором руху почало осмислюватися місто). З цими видами мистецтв пов'язаний новий період творчості колишніх кубістів – звернення

³ Про монтаж деталей і фактів як своєрідну ознаку “лівого” роману наголошував Ґео Шкурупій у зверненні до російських “колег” “Нового Лефу” [21, с. 327–334].

живописця Фернана Леже та поета Блеза Сандрара до кінематографу й художника Шарля-Едуара Жаннере-Грі (Ле Корбюзье) – до архітектури та містобудування [18, с. 55].

Звернення до теоретичних праць початку ХХ ст. надає очевидного відчуття підвищеної динаміки буття як однієї з головних властивості сучасності. А активне застосування прийомів монтажу виражало цю динаміку у візуальному мистецтві. За часів античності вважалася, що чистим ідеалом краси і гармонії може бути лише статичний об'єкт, у стані спокою. Але з моменту винаходу фотографії митці ХІХ ст. за будь що прагнули заставити статичну картину рухатися, аби передати навколишню реальність максимально правдиво. Жага нової істини лягла в основу перших маніфестів італійських футуристів. Швидкість і рух – категорії, які сприйняли футуристи з техніки та кінематографу, і які вперше поставили питання про вирішення живописними засобами концепції “простір-час”. Основою своєї живописної системи футуристи проголосили передання руху, що було квінтесенцією сучасного відчуття життя. Динамізм стає головною темою їхніх мистецьких пошуків. На думку футуристів, домогтися передачі динамізму у художньому творі можна лише через повторення форм, або, як говорив сам Філіппо Томмазо Марінетті, принципом “симультанності”. Типовими прикладами цього є картини Джіно Северіні “Динамічні ієрогліфи балу Табарен” (1912) або Умберто Боччоні “Динамізм гравця у футбол” (1913). В обох творах художники прагнули передати на полотні невлесимий простим оком рух, що розпадається на величезну кількість крихітних, розмитих деталей.

Цікаво, що, надихаючись кінематографом як найточнішою репрезентацією швидкості та динамізму доби, футуристи дещо швидше прийшли до радикальних форм членування та дроблення реальності, ніж кінематографісти. На момент створення програмних творів футуристів (1910-ті) кіно тільки-но навчилася використовувати великий план і паралельний монтаж. У більшості випадків картинка залишалася статичною, насамперед через технічні обмеження кіноапарату. У той час як живописці авангарду прагнули “очистити” мову від академізму та зайвої раціональності, кіно цю мову лише намагалося вигадати. Все це говорить про те, що тогочасний монтаж в кіно ще не був вповні реалізований. І власне, вплив художнього авангарду та його формальних відкриттів залишило у цьому процесі істотний відбиток.

Тому подальші відкриття художників авангарду, включаючи і “абсолютне кіно” щоріхських дадаїстів, які насамперед прагнули вдихнути у кіномистецтво чуттєвість, яке на їхню думку воно було позбавлене. Художники усвідомили, що монтаж, подібно до “розумної поезії” (сюди можемо віднести “Каліграми” (1913–1916) Гійома Аполлінера; симультанну звукову поезію дадаїста Трістана Тцара; або ж “поезюмалярство” Михайля Семенка⁴), здатний поєднати не пов'язані на перший погляд логікою традиційної розповіді сцени та фрагменти, або ж режисер може взагалі відмовитися від сюжету, насолоджуючись чистим рухом форм і об'єктів. Наприклад, так звана симфонія монтажу “Людина з кіноапаратом” Дзиги Вертова, або ж його фільм “Одинадцятий”, який він сам називав “безпредметним живописом”). Звільнившись від традиційних нарративних рамок, кінострічки

⁴ У цьому контексті варто згадати два цикли візуальної поезії Михайля Семенка: “Каблепоема за океан” (1922 р.) і “Моя мозаїка” (1922 р., опубліковану у 1924 р.), що було монтажем слова. Крім візуальної поезії у М. Семенка є ще одна кубопоезія і три футуропоезії.

апелювали до незвіданого досвіду, який сюрреалісти порівнювали з досвідом сновидіння. І вже на межі 10–20-х років ХХ ст. монтаж став бачитися інструментом “життебудування”: де з уламків так би мовити “старого світу” режисери, художники на свій розсуд склали новий.

Звернемося до проявів монтажу у творчості митців українського авангарду першої третини ХХ ст. Слід наголосити, що термін “монтаж” розглядатиметься як загальний принцип організації образотворчої інформації, а колаж – як його окремих спосіб.

Образотворче мистецтво пов’язане з монтажем зображення шляхом накладання об’єктів, нагромадження уривчастих, так би мовити, об’єктів-вражень коли художник застосовує монтажний принцип симультанності, що об’єднує в одному зображенні декілька різноманітних точок зору на об’єкт. Наочно простежимо це в живописі Казимира Малевича “Точильник” (1912–1913), “Портрет І. Ключа” (1913), “Дама на трамвайній зупинці” (1913), “Дама біля афішного стовпа” (1914); у композиціях Давида Бурлюка “Кінь блискавка”, “Час” (1910-ті), “Міст. Пейзаж з чотирьох точок зору” (1911), “Сибірська флотилія” (1911). У картині “Сибірська флотилія” Д. Бурлюк зображає обличчя матроса репортажним фіксуванням, одночасно під кількома кутами зору, у трьох і чотирьох обертах, тобто розкриваючи проблему позірного руху художника навколо моделі. Художник акцентує увагу на русі, сполучивши кубістичне розкладання форми на площині з футуристичним прийомом послідовного передання окремих фаз руху голови.

Рецепція сучасного міста в картинах Олександри Екстер “Місто в ночі” (1913), “Генуя” (1913–1914), “Флоренція” (1914) виникає з парадоксальних поєднань різних фрагментів явищ міського хаосу. Кубофутуристичні твори О. Богомазава “Хрещатик” (1914), “Київ. Львівська вулиця. Трамвай” (1914), “Поїзд” (1915), за рахунок динамізму, зближується з мовою кіно і цілком можуть сприйматися як кадри з фільму.

Багатопланове тлумачення принципів монтажу виявилось в книжковій графіці, плакаті та декоративному оформленні 1920-х років у творчості Святослава Гординського, Павля Ковжуна, Василя Кричевського, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Георгія Цапка, Георгія Фішера, Василя Єрмилова [14]. В художньому оформленні книжково-журнальної обкладинки монтажно об’єдналися геометричні абстракції, афішні шрифти й кольорові площини з яких конструювався простір. Цікаво обігране по формі і стилістиці оформлення “Жовтневого збірника панфутуристів” (1923) Ніни Генке-Меллер, монтаж виконали Гео Шкурупій та Микола Бажан. Збірник складається з не підписаних віршів (імена авторів є лише у змісті), з плакатів-гасел, віршів-плакатів, де увагу читача насамперед привертає лозунг, гасло, а вже в другу чергу – малюнок.

Інтенсивне застосування шрифто-текстових форм найбільш логічно проявилось в агітаційному мистецтві, плакаті, кінорекламі. Наприклад у кіноплакатах Йосипа Кузьковського до фільму “Син Зеро”, “Джалма” (1928), “Вибухлі дні”, Михайла Длугача “Каламуть”, Костянтина Болотова “Мітля” (1927), А (?). Фіногенова “Сумка Дипкур’ера” (1927) “Спиніть подих” (1927), М (?). Чеповського “Людина з кінокамерою” (1929).

Невдовзі формування нових художніх засад кіномови та стрімкий розвиток художньої фотографії призвели до того, що у царину прикладної графіки, в класичну графічну плакатну техніку інтегрується фото- та кінозображення як знак самого

себе. Згодом вся семантична структура плаката підпорядковується принципу фото (на рівні зображальності) та кіномонтажу (на рівні сюжету). Відтак оптичні можливості фото та кінокамери стали визначати стилістичні риси української оформлювальної графіки, книжково-журнальної обкладинки, плакату, кіноплакату другої половини 20-х років ХХ ст.

Фаховий світляр Дан Сотник разом із теоретиком панфутуризму Олексієм Полторацьким зробили перші спроби синтезувати фотографію і текст. У 1930 році вони видають книжку “Герой нашого часу”, в якій фотознімка передовсім ілюструє текст. Оскільки часопис “Нова генерація”, представниками якої були автори, пропагував репортаж як літературу факту, то Д. Сотник і О. Полторацький стають співавторами тексту і світлин, які не можна відокремити, вони є одним цілісним явищем, тобто один репортаж, представлений двома різними способами.

Активно використовував фотографію Борис Косарев у колажах, зокрема фотоплакаті “Ленін та електрофікація”, експонованому на виставці 1927 р., “Художник сьогодні”. За монтажним принципом використовує фотографію В. Єрмилов в книжкових ілюстраціях: “Поїзди підуть на Париж” Гро Вокара, “Ні п’яді” Миколи Шеремета, “До Арктики через тропіки” Миколи Трубляїні, “Чернозем” Остапа Демчука, “Береги дванадцяти вод” Олександра Мар’ямова тощо.

В. Єрмилов в оригінальний спосіб використовує світліну у колажі конструктивістського зразка в двочастинній композиції “На пляжі. Ранок. Вечір” (1936). В обидві частини вмонтовано одну й ту саму світліну: жінки на пляжі. Водночас твір містить в собі абстрактну репрезентацію часу, що знаходить предметну асоціацію з циферблатом годинника (ранок/вечір). Світлина, що за визначенням виступає чинником максимальної конкретики, ілюструє тут закони кіномонтажу, коли той самий кадр, залишаючись незмінним, у різних контекстах знаходить інші змістові й емоційні якості. Ймовірно, цей приклад демонструє перемогу художньої сугестії над світлописом у власному експерименті Єрмилова. На відміну від Олександра Родченка, який 1921 р. остаточно полишив малярство заради фотографії, звертання В. Єрмилова й Б. Косарева до світлопису було епізодичним у їх творчих біографіях – зазначає дослідниця Тетяна Павлова [12, с. 315]. Природа фотомонтажу є наслідком подолання просторово-часової локалізованості кіно. Таким чином, фотомонтаж є органічним втіленням кіномонтажу у двомірній площині зображення.

Прикладам використання техніки монтажу в декорації слугують ескізи до вистав “Моб” (1924), “Хобо” (1925), до опери “Джонні-ігрок” (1929) Олександра Хвостенка-Хвостова; вистави “Газ” В. Єрмилова; вистави “Хубеане” (1923) Б. Косарева; вистави “Фауст” (1927) О. Екстер.

Нові грані сценічного формотворення з засвоєнням технік монтажу викристалізувалися у першому українському джаз-ревю “Алло, на хвилі 477!” (назва хвиля, на якій виходили передачі харківського радіо). Прем’єра музичної вистави відбулася 9 січня 1929 р. на сцені театру “Березіль”, і спеціально для цього мюзиклу все було зроблено з нуля. Музику написав Юлій Мейтус, режисерами були Володимир Складенко (1 дія), Борис Балабан (2 дія), Леонтій Дубовик та Кузьма Діхтяренко (3 дія), Лесь Курбас керував загальною постановкою. Тексти для вистави писали режисери разом із акторами, віршовані тексти належали Майку Йогансену. Художнім оформленням займався В. Меллер. Наслідком мав стати

симбіоз постановчих рішень у межах єдиного естетико-художнього формату. Митці “Березоля” створили калейдоскоп актуальних образів-масок, які розважали публіку елементами імпровізації, веселими куплетами та критикою сучасного життя [4].

Одним із найбільш уживаних способів монтажної побудови оповіді художнього твору в широкому значенні (відтворення словом стабільного, стійкого чи непорушного в часі) – слід визнати такий засвоєний із кіно прийом ведення оповіді, як паралельний монтаж. Беззаперечним прикладом такого прояву є представлена українському читачеві 1925 року з “пластично монтажного світу” [20, с. 15] М. Йогансена (під псевдонімом Віллі Вецеліус), чи не перша спроба українського пригодницького роману, що приховує багато елементів фільмової техніки та позначена суто йогансенівським почерком літературного експерименту – “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших” [15, с. 164].

Лесь Курбас активно застосовував режисерський прийом “склейки” епізодів в театральних постановках. Як в театрі так і в кінематографі Л. Курбас постійно і наполегливо експериментував з технічними та зображальними можливостями, Його авангардний досвід виходить далеко за межі театру і кіно.

Неллі Корнієнко зазначає, що потужним внеском Л. Курбаса в практику і теорію європейського авангарду був принципово новий тип використання кіно. Він будував виставу за принципом кіномонтажу, використовуючи естетику експресіонізму німого кіно. Монтаж, особлива постановка світла, використання “напливів”, “великих планів”, зрештою, музика як низка монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми [6, с. 149].

Л. Курбас так само як і С. Ейзенштейн вибудовує монтаж атракцій як програму для розгортання емоцій глядача. Тоді сам твір розглядається як система, що викликає чітко визначену естетичну реакцію. Вельми важливим є й те, що монтаж є технологією моделювання вистави в її темпоральності, в часовій сутності явищ.

В складній і багатоплановій інсценізації Л. Курбаса “Джіммі Гіггінз” за романом Елтона Сінклера (1923) нараховується близько двадцяти драматичних жанри [8, с. 109], вони переплітаються, зіштовхуються й набувають нових сенсів, що свідчить про застосування режисером обертоного монтажу, який за висловом С. Ейзенштейна, дозволяє майже фізіологічно сприймати емоційну забарвленість епізодів. Курбас робив виставу (за його висловлюванням, “монтажний театр”), поєднуючи різні епізоди, які між іншим, несли єдність стилю, методу, зображення. Він повністю інтегрував фільм у сценічну дію, так, як це робив Ервін Піскатор, стверджує дослідниця Беатріс Пікон-Валлен [3, с. 11].

Не менш важливою технологією моделювання виступає колаж, який є монтажем у просторі. У сучасному трактуванні колаж являє собою принцип контрасту у зіткненні фрагментів. Наприклад, епізод тортур візуально представляють собою колажну конструкцію в межах рами порталу.

Взаємодія обох технологій – монтажу і колажу – проявляється таким чином: усередині епізоду за допомогою колажу будується неоднорідне складне співвіднесення елементів, але коли епізоди монтується режисером у єдиний ланцюг, нібито відкривається новий спільний сенс конструкції, і тоді кожен епізод начебто змінюється, бо весь ланцюг надає йому нового звучання [7, с. 28].

У “Джіммі Гіггінзі” реалізовано принцип рваного й аритмічного монтажу епізодів, коли дія протягом однієї хвилини могла поперемінно відбуватися на різних майданчиках або спалахувати одночасно “тут і там”, чим досягався особливий ефект

достовірності. Введення екрана посилювало його ще більше. “Живі” й “екранні” сцени були взаємно врегульовані. У виставі Курбаса химерно поєдналися “диктатура факту” і елементи ігрового кіно: ігровий фільм, відзнятий з Амвросієм Бучмою в ролі Джіммі, прочитувався глядачем як хронікальне свідчення, посилюючи психологічну достовірність того, що відбувалося. “Курбасівський «Джіммі Гітінз» в українському театрі став взірцем нового синтезу, синтезу жанрових структур” [6, с. 147]. Вс. Мейерхольд високо оцінив сценічну адаптацію Л. Курбасом “Джіммі Гітінз” й у листі просив надіслати йому текст інсценізації аби поставити цей же роман на сцені Театру Революції. Український режисер дав згоду, але проєкт залишився не здійснений [3, с. 10–11].

Основою поєднання технологій моделювання цілісного спектаклю є ритм, який визначає якість і кількість колажних елементів (внутрішньоєпізодний ритм), а також властивості та тип монтажу (тобто ритм вистави). Саме ритм становить сенс твору, а пошук ритму означає пошук і виявлення сенсу вистави.

Відомий режисер, теоретик театру, учень Курбаса Михайло Верхацький ульсвоїх спогадах писав, що закон конструкції вистави Л. Курбас співвідносив з музичними законами. Дія, слово та решта партитур сценічного твору будувалися як музична партитура: “При цьому основним елементом організації має стати ритм” [8, с. 152–153]. Також для Курбаса був надзвичайно важливим математичний розрахунок усієї сценічної структури простору: усі мізансцени, й навіть складні масові будувалися як чеканна ритмопластична композиція. М. Верхацький визначав постановку “Гайдамаків” як спектакль-поліфонію, де дія і текст були розбиті на такти, встановлені точні ритми сцен, тривалість пауз, створено виразний мелодійний малюнок [8, с. 153]. За допомогою монтажу досягається не відтворення існуючих у природі зв’язків явищ, а встановлення власної логіки твору. Місце епізоду у структурі вистави, довжина епізоду, його емоційна тональність – усе визначено логікою монтажу.

Висновки. Монтаж як форма художнього мислення апелює до асоціативної, комбінуючої здатності глядача, що дає змогу окремі фрагменти організувати в одне ціле, яке має нову смислову якість.

Художні експерименти митців українського авангарду з одного боку, були безпосередньо натхненні народженням і поширенням кінематографа, з іншого – відіграли ключову роль його еволюції як нового виду мистецтва. Радикальні відкриття художників у репрезентації сучасності, особливостей міста, людної вулиці стали поштовхом для теорій монтажу, побудованих на принципах контрапунктних зчіпок кадрів відображеної реальності. Ба більше, монтажна мова, як стихія художнього мислення доби стає провідним способом розуміння організації дії в характері нового життя, і найкращі митці звертаються до неї у своїх радикальних пошуках нових форм та змісту.

Перспективи подальшого дослідження. Матеріали цієї статті дають підставу для того, щоб вести подальші культурологічні, мистецтвознавчі розвідки, присвячені вивченню феномена “монтаж” як одного із смислоутворювальних принципів в художньо-естетичній системі постмодернізму.

Список використаної літератури

1. Gombrich E. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. N.Y., 1979. 411 p.
2. Hopkins B. Modernism and the Collage Aesthetic. *New England Review*. Vol. 18, № 2, Middlebury College Publications, Vermont, (Spring, 1997). PP. 5–12.
3. Picon-Vallin B. Kurbas et Meyerhold (Fragments). Матеріали наукової конференції в рамках міжнародного мультимедійного проекту “Леся Курбас і світовий театральний контекст”, присвяченої 125-річчю від Дня народження Леся Курбаса, Київ, Центр Курбаса, 30–31 березня 2012 року: [зб. наук. статей] / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.] ; керівник проекту Г. Веселовська ; випуск. ред. І. Чужинова. К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2012. 96 с.
4. Алло, на хвилі 477! URL: <https://openkurbas.org/performances/allo-na-hvyli-477> (дата звернення: 7.09.2022).
5. Госейко Л. Історія українського кінематографа 1896–1995 = Histoire du cinema Ukrainien / пер. з фр. С. Довганюк, Л. Госейко. Київ : КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
6. Корнієнко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). Киев : Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 2005. 408 с.
7. Котович Т. Структурные аналогии в спектаклях Л. Курбаса, Е. Вахтангова и А. Грановского. Матеріали наукової конференції в рамках міжнародного мультимедійного проекту “Леся Курбас і світовий театральний контекст”, присвяченої 125-річчю від Дня народження Леся Курбаса, Київ, Центр Курбаса, 30–31 березня 2012 р. : [зб. наук. статей] / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.] ; керівник проекту Г. Веселовська ; випуск. ред. І. Чужинова. Київ : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2012. 96 с.
8. Леся Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие / сост. М. Г. Лабинский, Л. А. Тянюк. Москва : Искусство, 1987. 307 с.
9. Мазурак А. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно. Слово і Час. 2012. № 6. С. 9–18.
10. Наумова Л. Монтаж у теорії Леоніда Скрипника. Материк українського авангарду на мапі світу : наук. збірник матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої 95-річчю від заснування МТМК України. Київ, 2019. С. 175–181.
11. Павлова Т. В. *Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття* : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05. / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 645 с. URL: [https:// Inam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Album.pdf](https://Inam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Album.pdf) (дата звернення 20.07.2022).
12. Павлова Т., Чечик, В. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до театро-кіно-фото. Київ : Родовід, 2009. 285 с.
13. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
14. Прокопчук І. Ю. Мистецтво Василя Єрмилова у контексті “радянського культурного експерименту”. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів : ЛНАМ, 2012. Вип. 23. С. 344–355.

15. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття) : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2012. 332 с.
16. Свербілова Т. Монтажний код і елементи синтезу мистецтва у ранньорадянській драматургії німому кіно. Література на полі медій: *колективна монографія на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка*. Дніпро, 2019. С. 255–273.
17. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків : Державне видавництво України, 1928. 93 с.
18. Степанова А. А. Монтаж как гештальт-идея города-лабиринта в романе Дж. Дос Пассоса “Манхэттен”. Від барокко до постмодернізму : зб. наук. праць. Дніпро : Ліра, 2013. Т. 17, № 2. С. 53–64.
19. Хоміченко В. Жанрова та стилістична гетерогенність як передумова поліфонізації тексту (на матеріалі роману Дж. Дос Пассоса “Манхеттен”). Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. 2016. № 6. С. 155–160.
20. Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20-30-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / *Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ, 2003. 20 с.
21. Шкурूपій Гео. Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога. Нова Генерація. 1928. № 11. С. 327–334.

References

1. Gombrich, E. (1979). The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. [in English].
2. Hopkins, B. (1997). Modernism and the Collage Aesthetic. *New England Review*. Vol. 18, № 2, Middlebury College Publications, Vermont. [in English].
3. Picon-Vallin, B. (2012). Kurbas et Meyerhold (Fragments). *Materialy naukovoї konferentsii v ramkakh mizhnarodnoho multymediinoho proektu “Les Kurbas i svitovyi teatralnyi kontekst”*. [in Ukrainian].
4. Allo, na khvyli 477! URL: <https://openkurbas.org/performances/allo-nahvyli-477>. [in Ukrainian].
5. Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa 1896-1995 = Histoire du cinema Ukrainien*, per. z fr. S. Dovhaniuk, L. Hoseiko. 464. [in Ukrainian].
6. Korniyenko N. (2005). *Rezhyserskoe iskusstvo Lesia Kurbase. Rekonstruktsiya (1887 – 1937)*. 408. [in Ukrainian].
7. Kotovych, T. (2012). Strukturnue analohyy v spektakliakh L. Kurbase, E. Vakhtanhova i A. Hranovskoho. *Materialy naukovoї konferentsii v ramkakh mizhnarodnoho multymediinoho proektu “Les Kurbas i svitovyi teatralnyi kontekst”*. 96. [in Ukrainian].
8. Les Kurbas: Staty i vospomynanyia o Lese Kurbase. *Lyteraturnoe nasledye* (1987). 307.
9. Mazurak, A. (2012). Psykhofiziologichni zasady montazhu yak zasobu khudozhnoho vplyvu v literaturi i kino. *Slovo i Chas*. № 6. 9–18. [in Ukrainian].
10. Naumova, L. (2019). Montazh u teorii Leonida Skrypnyka. *Materyk ukrainskoho avanhardu na mapi svitu: naukovyi zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii*. 175–181. [in Ukrainian].

11. Pavlova, T.V. (2018). *Avanhard v obrazotvorchomu mystetstvi Kharkova XX stolittia: dys... d-ra mystetstvoznavstva: 17.00.05. / LNAM. 645. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf>. [in Ukrainian].*
12. Pavlova, T., Chechuk, V. (2009). *Borys Kosarev: 1920-ti roky. Vid maliarstva do tea-kino-foto. 285. [in Ukrainian].*
13. Patris Pavi (2006). *Slovnyk teatru. 640. [in Ukrainian].*
14. Prokopchuk, I. (2012). *Mystetstvo Vasylia Yermylova u konteksti "radianskoho kulturnoho eksperymentu". Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, Vyp.23.344–355. [in Ukrainian].*
15. Punina, O. (2012). *Kinofikatsiya ukraïnskoho literaturnoho dyskursu (20–30-ti roky XX stolittya. 332 s. [in Ukrainian].*
16. Sverbilova, T. (2019). *Montazhnyi kod i elementy syntezy mystetstv u rannoradianskii dramaturhii i nimomu kino. Literatura na poli medii: kolektyvna monohrafiia na poshanu 90-richchia akademika NAN Ukrainy D.S. Nalyvaika. 255–273. [in Ukrainian].*
17. Skrypnyk, L. (1928). *Narysy z teorii mystetstva kino. 93. [in Ukrainian].*
18. Stepanova, A. A. (2013). *Montazh kak heshtalt-ydeia horoda-labyrynta v romane Dzh. Dos Passosa "Mankhetten". Vid barokko do postmodernizmu; zbirnyk naukovykh prats. T.17, № 2. 53–64. [in Ukrainian].*
19. Khomichenko V. Zhanrova ta stylistychna heterohennist yak peredumova polifonizatsii tekstu (na materialy romanu Dzh. Dos Passosa "Mankhetten"). *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnogo universytetu imeni Lesi Ukrainky. № 6. 2016. S. 155–160. [in Ukrainian].*
20. Tsybal, Ya. (2003). *Tvorchist Maika Yohansena v konteksti ukraïnskoho avanhardu 20-30-kh rokiv: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk: spets. 10.01.01 "Ukraïnska literatura". 20. [in Ukrainian].*
21. Shkurupii Geo (1928). *Syhnal na spolokh družiam – falshyva tryvoha. Nova Generatsiia, № 11. 327–334. [in Ukrainian].*

MONTAGE AS A FORM OF ARTISTIC THINKING IN THE WORKS OF UKRAINIAN AVANT-GARDE ARTISTS

Inna PROKOPCHUK

*Ivan Franko National University of L'viv,
Department of Theatre Studies and Acting,
18, Valova Str., L'viv, Ukraine, 79000,
e-mail: inna.prokopchuk@ukr.net*

The study aims to highlight the concept of understanding the category of montage as a cultural phenomenon that realizes itself as a formative principle of cultural morphology and represents the artistic embodiment of the worldview and socio-cultural attitudes of modernism. Without pretending to be comprehensive, the research focuses on the artistic and technological universality of montage as a tool of artistic perception and reflection of reality in various types of art of the Ukrainian avant-garde of the first third of the twentieth century. On the basis of scientific works,

the author determines the representativeness of montage in its species variants, the carriers of which are artistic works designed from elements with different spatial, temporal, iconographic, and stylistic nature. It is noted that montage in the building of works of art has been used since ancient times, before the appearance of the term itself, one of the main creative techniques and an independent artistic phenomenon it became only in the culture of the twentieth century, in the era of modernism and postmodernism that followed. The author sees further study of montage as one of the meaning-forming principles in the artistic and aesthetic system of postmodernism with a tendency to merge not only different types of art, styles, genres and forms, but also the general intellectualisation of art.

The artistic experiments of the Ukrainian avant-garde artists were directly inspired by the birth and spread of cinema, on the one hand, and played a key role in its evolution as a new art form, on the other. The artists' radical discoveries in the representation of modernity, the peculiarities of the city, and the crowded street gave rise to montage theories based on the principles of counterpointing the frames of the reflected reality. Moreover, the montage language, as an element of artistic thinking of the era, became a leading way of understanding the organization of action in the nature of the new life, and the best artists turned to it in their radical search for new forms and content.

Keywords: visual art, Ukrainian avant-garde, artist, creativity, image, rhythm, montage, montage thinking, collage, bricolage, temporal multilayering.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022

Прийнята до друку 30.12.2022