



**МОТИВ «БІЛОГО І ЧОРНОГО»
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ І
МИСТЕЦТВІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

doi: [https://doi.org/10.34142/
astraea.2021.2.2.04](https://doi.org/10.34142/astraea.2021.2.2.04)



ПОГРЕБНЯК Олена

КНУ імені Тараса Шевченка
кандидатка філологічних наук, доцентка
кафедри слов'янської філології
alena.pogrebnyak@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-7509-1352>

ABSTRACT

The article analyzes the dualistic motif of «white and black» as one of the most productive in Ukrainian literature, fine arts and cinema of the early twentieth century. An attempt is made to interpret this motif in the works of Ukrainian film directors, artists, and writers. It is proposed to interpret the motif of «white and black» as a manifestation of ambivalence and intermedia potential of the artistic search of an individual artist and significant for the cultural atmosphere of the time. The contrast between the darkness of the past and the bright future becomes the central object of black-and-white Ukrainian silent cinema (D. Vertov, O. Dovzhenko). This idea is realized in the suprematic compositions of K. Malevich in 1915, the works of graphic artists (M. Zhuk), the texts of writers (V. Vynnychenko, M. Zhuk, P. Tychna). It was found that the peculiarity of the symbolism of white and black in the drama of V. Vynnychenko and the panel of M. Zhuk is the inverted semantics of the visual series. White for V. Vynnychenko, his hero, and M. Zhuk becomes the quintessence of the cold, pure, eternal. Instead, black symbolizes life on earth, the joy of creativity, a warm heart and warmth of soul, self-sacrifice and love. V. Vynnychenko in his drama brings this idea to the extreme: white and black become sacred symbols of non-existence

/ death and being / life, because the child's life was placed on the altar of art. The dynamics of the comparison of white and black in P. Tychyna's poetry is rooted in the deeply archaic layers of the worldview of the Ukrainian people, and therefore, it is projected on the traditional archetypal matrix of perception of good and evil. In the work of K. Malevich, as a representative of the avant-garde trend in fine arts, the motif of white and black is realized through the prism of revolutionary foreboding, through the absolutization of the contrast between two worlds, new and old, symbolizes the rupture of civilizations and times. It is established that the motif of «white and black» enriches not only individual works, but also the entire systemic space of Ukrainian culture of the early twentieth century, which is characterized by the search for new means of expression and ethical guidelines, experiment, syntheticity, contrast.

Key words: intermediality; «white and black»; V. Vynnychenko; K. Malevich; M. Zhuk; Ukrainian artistic avant-garde.

АНОТАЦІЯ

Мотив «білого і чорного» в українській літературі і мистецтві початку XX століття

У статті аналізується дуалістичний мотив «білого і чорного» як один з найпродуктивніших в українській літературі, образотворчому та кіномистецтві початку XX ст. Здійснюється спроба інтерпретації цього мотиву в роботах українських кінорежисерів, художників, письменників. Пропонується трактувати мотив «білого і чорного» як прояв амбівалентності та інтермедійного потенціалу художнього пошуку окремого митця та знаковий для культурної атмосфери часу. Контраст між темрявою минулого та світлим майбутнім стає центральним об'єктом чорно-білого українського німого кіно (Д. Вертов, О. Довженко). Ця ідея реалізується у супрематичних композиціях К. Малевича 1915 р., роботах художників-графіків (М. Жука), текстах письменників (В. Винниченка, М. Жука, П. Тичини). З'ясовано, що особливістю символіки білого і чорного в драмі В. Винниченка та панно М. Жука є перевернута семантика зорового ряду. Біле для В. Винниченка, його героя, і М. Жука стає квінтесенцією холодного, чистого, вічного. Натомість чорний символізує життя на землі, радість творчості, гаряче серце і тепло душі, самопожертву і любов. В. Винниченко у своїй драматургії доводить цю ідею до екстремуму: біле і чорне стають сакральними символами

небуття / смерті і буття / життя, бо життя дитини було покладено на вівтар мистецтва. Динаміка зіставлення білого і чорного в поезії П. Тичини вкорінена в глибоко архаїчних пластах світогляду українського народу, а отже проектується на традиційну архетипну матрицю сприйняття добра і зла. У творчості К. Малевича, як представника авангардного напрямку у образотворчому мистецтві, мотив білого і чорного реалізується крізь призму революційного передчуття, через абсолютизацію контрасту між двома світами, новим та старим, символізує розрив цивілізацій і часів. Встановлено, що мотив «білого і чорного» збагачує не лише окремі твори, а й увесь системний простір української культури початку ХХ ст., якому притаманний пошук нових виражальних засобів та етичних орієнтирів, експеримент, синтетичність, контрастність.

Ключові слова: інтермедіальність; «біле і чорне»; В. Винниченко; К. Малевич; М. Жук; український мистецький авангард.

ВСТУП

Межа століть у європейській культурі ознаменувалася радикальним переосмисленням естетичних категорій і завдань традиційного мистецтва, зіткненням різновекторних напрямів та течій, динамізмом, прагненням до радикального оновлення канонів, художньою еkleктикою. Український модернізм (від фр. *moderne* – сучасний, новітній) у своїх специфічних універсальних та національноорієнтованих виявах (за М. Наєнком – неоромантизм, символізм, експресіонізм, неокласицизм, авангардизм, футуризм, конструктивізм) (Наєнко, 2008) поставав суперечливим і складним комплексом художніх явищ, які часто взаємно інтегрувалися як на стильовому рівні, виявляючи стратегічну готовність автора до творчого експерименту, так і на мікрорівнях: сюжету й тематики, мотивів та художніх засобів. Одним з найпродуктивніших мотивів української літератури та мистецтва початку ХХ століття стає виразно дуалістичний мотив «білого і чорного» як симптоматичний вияв суперечливості, амбівалентності та інтермедійної потенційності авторського художнього пошуку та атмосфери / духу самого часу.

ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ

На думку Р. Мовчан, українська література «20-х років значно ширше й вільніше використовує різноманітні візуальні форми й відповідні зображально-виражальні засоби, ніж, скажімо, реалізм, навіть більше – видозмінює їхні функціональні особливості» (Мовчан, 2018: 88). Дослідниця пов'язує цю тенденцію з відмовою від тотальної міметичності, тяжінням до умовних форм і синкретизмом українського мистецтва початку ХХ століття загалом. Словесно-візуальні жанрово-стильові вияви української літератури цього періоду вивчалися на матеріалі творчості Ю. Яновського (Р. Мовчан), П. Тичини (Г. Клочек, Ю. Ковалів), О. Довженка (О. Пуніна, Т. Свербілова), М. Жука (В. Величко, Л. Соколюк), В. Винниченка (Г. Сиваченко, Л. Починок) та багатьох інших українських письменників та митців початку ХХ століття. Про місткі зорово-змістові виражальні засоби, кінематографічність української прози 20-30-х років, використання стилістики німого кіно і принципів кіномонтажу при створенні художнього портрета, побудові нарації заговорили сьогодні у зв'язку з активізацією в Україні інтермедіальних студій (Н. Білик, Т. Гундорова, О. Дубініна, Р. Мовчан, О. Пуніна, Г. Сиваченко, Е. Циховська, Т. Свербілова та ін.). Термін інтермедіальність найчастіше тлумачать як реляції між різними медіа (Müller, 1996) або «гетеромедійні» реляції між різними семіотичними комплексами (Wolf, 2005), а також як метод міждисциплінарного аналізу. У такому випадку будь-який мистецький чи літературний твір розглядається як синтез «багатьох усвідомлених лейтмотивів і неусвідомлених архетипів. Ця мішанина передбачає пошук та ідентифікацію першооснов, що і є завданням інтермедійного аналізу», – як зазначає Е. Циховська (Циховська, 2014: 57).

МЕТОЮ СТАТТІ є дослідження мотиву «білого та чорного» в окремих творах української літератури та мистецтва початку ХХ століття, доведення активності його функціонування та невичерпного потенціалу смислових різночитань із міждисциплінарних позицій у системному діалозі доби.

МЕТОДОЛОГІЯ

Ми оперуємо поняттям інтермедіальності як адекватним інструментом аналізу міжмистецьких взаємодій. Якщо трактувати медіа як канали художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтва (Сиваченко, 2018: 447), то мотив

білого і чорного в українській літературі та мистецтві початку ХХ століття слід інтерпретувати і як одну з домінантних медіа візуального порядку. Детальніше про термінологічні засади і класифікації інтермедіальності в українському літературознавстві див.: (Циховська, 2014); про взаємодію медіа в авангардному мистецтві та літературі див.: (Гундорова, 2018).

РЕЗУЛЬТАТИ

Якщо рухатися за хронологічним принципом, то пальму першості у актуалізації згаданого мотиву у поліхудожньому просторі української культури початку ХХ століття слід віддати кіно та малярству. Розробка кінетоскопу українським механіком Й. Тимченком у 1893р. і демонстрація своїх кінофільмів в одеському готелі «Франція», харківські кіносеанси А. Федецького 1896р., поява німого кіно (1894р., Т. Едісон) та кінематографу (1895р., О. Люм'єр та Л. Люм'єр) назагал легітимізувала процесуальність візуальних мистецтв. Результатом стало проникнення принципів організації часових мистецтв у просторові, вплинуло на візуальні практики сюрреалізму, дадаїзму, футуризму тощо. Кіновиробництво, що виникає майже одночасно в західній Європі та Російській імперії, після Першої світової війни орієнтується на авангардний модус у образотворчому мистецтві та фотографії, пізніше – у літературі та інших мистецьких сферах.

Документальні чорно-білі кадри, які вражали глядачів на перших кіносеансах, розширювали горизонти пізнання і межі мистецтва, прокладаючи Великому Німому як наймасовішому його виду шлях до п'єдесталу народної любові. Монохромна кіностилістика початку ХХ ст. була інспірована, передусім, радикальною ідеєю руйнування старого і побудовою нового світу, яка вилилася у бурхливі революційні події на сході Європи, новими технічними винаходами доби індустріалізації. Одним з перших, хто почав вкладати кошти у розвиток українського кіновиробництва, відкриття кінотеатрів у Харкові, Києві, Одесі, зйомки українських кінофільмів, був підприємець Дмитро Харитонов (1886 – 1946). Перший фільм за фінансового сприяння Дмитра Харитонова – українська комедія-водевіль «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках» за повістю Миколи Гоголя «Ніч перед різдвом» – був знятий у 1909 році харківським режисером і актором Олексієм Олексієнком, він же виконав у фільмі усі ролі

(дяк, Чуб, Голова, Солоха). З іменем Харитонова пов'язана і доля славетної полтавчанки Віри Холодної (1893 – 1919) – зірки епохи німого кіно.

Контраст між минулим і сьогоденням як два діалектично неподільні полюси, стрімкі зміни в житті людства і українського народу стають головним предметом і об'єктом українського радянського білого та чорного (за термінологією Louis Delluc) – авангардного кіно. Його головними репрезентантами вважаються Дзига Вертов (1895 – 1954) та Олександр Довженко (1894 – 1956). Ці режисери представляють два модуси українського кіноавангарду: урбаністичний та рустикальний. Програмна стрічка Вертова «Людина з кіноапаратом» була знята у 1929 році, після того, як режисера звільнили з Совкіно і він перебрався в Україну. Дзига Вертов жив і працював в Україні більше трьох років. Із кадрів, знятих в Києві, Одесі та Харкові, Вертов формує єдиний образ абсолютного міста – довершеного, механізованого і динамічного. Оператором стрічки та її героєм одночасно став брат Давида – Міхаїл Кауфман. Фільм став однією з трьох документальних стрічок європейського кіноавангарду, які поетизують модну міську естетику. Згадаймо Париж у «Rien que les heures» (1926) Альберто Кавальканті, Берлін у «Die Sinfonie der Großstadt» (1927) Вальтера Рутманна, а третім стало ідеальне чорно-біле місто у «Людині з кіноапаратом» Дзиги Вертова (Носеґко, 2001). У цьому місті сусідують рекламні щити, плакати, газети і вказівники українською та російською мовами, пари реєструють шлюб і розлучаються, а всюди сусе кіно-око фіксує записи українською мовою у канцелярських книгах. Це символічний урбаністичний простір, утопічне місто, що умовно представляє кінець старого і початок нового стилю життя. Така була ідеологічна підкладка кіносимволіки, однак для режисера головним завданням було трохи інше. В центрі уваги автора – можливості камери, героїчні дії кінооператора та експериментальний покадровий монтаж, які покликані створювати незвичайні візуальні ефекти, поетизувати будні сучасного міста, його прискорений пульс.

Здобутки українського авангардного кіномистецтва пов'язують з діяльністю Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), як тоді називалася Одеська кіностудія. Саме тут починали свої синкретичні експерименти класик українського театру Лесь Курбас та режисер і письменник Олександр Довженко. Останній, зокрема, розробляє оригінальну концепцію кадру-скетчу та кадру-плакату, що синтезує малярське мистецтво і кіномистецтво, започатковує в

українській літературі жанр кіноповісті. У фільмі «Звенигора» 1928р. (а через два роки і у фільмі «Земля») О. Довженко поєднує авангардну кіностилістику з поетизацією української історії та міфології, хліборобської праці, актуалізує і метафоризує патріархально-рустикальні топоси. Ця стрічка стала першою частиною кінотрилогії. У 1958 році фільм «Земля», наступний після «Арсеналу», було визнано серед 12 найкращих фільмів за всю історію кінематографа (Свербілова, 2018: 493).

Не менш важливим напрямком розвитку українського кіно початку ХХ століття вважається тісна конгломерація з літературою і театром, фільмування театральних вистав за п'єсами класиків української літератури Івана Котляревського і Тараса Шевченка (кінороботи режисерів Данила Сахненка та Олекси Олексієнка). На базі кіностудії «Українфільм» почали розроблятися постановки фільмів «Брехня», «Чорна пантера» за п'єсою Володимира Винниченка, фільми «Вітер з півночі», «Кармелюк», «Чорна рада» та ін.

Г. Сиваченко стверджує, що філософсько-естетичні засади у творчості українського письменника, художника, політичного діяча часів УНР¹ Володимира Винниченка (1889 – 1951) були сформовані під впливом німецького експресіонізму (у живописному та кіноваріантах) і органічно ввійшли в художню палітру письменника: «Вироблені експресіонізмом художні прийоми виявилися напрочуд адекватними світопочуванню самого українського автора, змушеного назавжди виїхати за кордон, де він став по суті письменником-експатріантом, у багатьох моментах відійшовши од вітчизняної традиції, а водночас збагативши її новими естетичними відкриттями, адекватними тогочасній європейській культурі» (Сиваченко, 2018: 467-468).

Дія написаної 1911 року драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» розгортається в Парижі часів *La Belle Époque*, часів триумфу французького кабаре, театру, кіно, живопису. Присвячена вона темі художника і ролі мистецтва в його житті, а також різноманітним конфліктам (митець і совість, геній і межі дозволеного, кохання і самопожертва, чоловік і жінка, ідеальне і реальне, життя і смерть тощо). Проблема добра і зла, що має у драмі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» численні вияви, її візуальна поляризація простежується уже в назві твору: імена героїв драми зі своєю

¹ УНР – Українська Народна Республіка, незалежна держава, яка існувала в 1917-1921 на території сучасної центральної, південної та східної України, столиця – м. Київ.

задекларованою чорно-білою гамою викликають у читача відчуття внутрішньої опозиційності, бінарності світосприйняття, багатозначної конфліктності, що згодом підтверджується як сюжетною лінією, так і способом протистояння між ключовими дійовими особами. Антитеза біле-чорне явлена як на рівні символіки кольору, так і на рівні проблематики, характеротворення, реалізується як домінуюча ідея твору. Поступовий розвиток цієї ідеї відбувається, починаючи від портретних характеристик центральних персонажів – художника Корнія Каневича та його дружини Рити Каневич. Він (Білий Медвідь) – «великий, трохи незграбний, мішкуватий, має довге пишне біле волосся, як грива»; вона (Чорна Пантера) – «дуже тонка, гнучка, одягнена в чорне, лице з різкими рисами, розвиненими щелепами; лице жагуче, майже дике і грубе, але гарне» (Винниченко, 1991: 273). На думку Л. Починок, «традиційне кольористичне асоціювання добро/біле – зло/чорне у драмі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» свідомо й експериментально порушується автором, відразу ж створюючи ефект парадоксальності дії, що інтригує читача і поглиблює філософічність і без того екстравагантної п'єси» (Починок 2012). Інша біло-чорна пара у п'єсі, «ясно-біла» Сніжинка та смаглявий юнак Мігуелес, лише підтверджують авторське обернене тлумачення звичного смислового сприйняття символіки білого і чорного, адже Сніжинка виглядає і поводить себе як зазвичай засуджувана у соціумі жінка «легкої поведінки». Попри свою акцентовану «білість» (біле як символ чистоти), вона намагається звабити чужого чоловіка, її слова і вчинки є аморальними з точки зору загальноприйнятих суспільних норм і цінностей: сім'ї, подружньої вірності, батьківського обов'язку тощо. Натомість Чорну Пантеру, котра є майже тваринним, біологічним втіленням матеріального первня, материнського інстинкту, традиційних стосунків між чоловіком та жінкою в божественному середовищі, серед якого обертається життя художника та його дружини, розуміє і підтримує практично лише Мігуелес.

Чи лише так (як екстравагантну парадоксальність) можна інтерпретувати символічне співвідношення біле / чорне у п'єсі В. Винниченка? Зважаючи на «нескінченну смислову перспективу» (Аверинцев, 2007: 183) символу та його діалогічність, як і на філософсько-естетичні орієнтири автора, слід, очевидно, зважати на багатозначність, полівалентність іманентної структури цього співвідношення. Візуальна символіка білого та чорного розгортається в семантично навантажених, вияскравлених через діалогічне мовлення

опозиційних парних образах – просторових, сенсорних, гендерних, архетипних. Ідея служіння чистому (біле) високому мистецтву протиставлена у творі потребам земного (чорне) реального життя. Письменник постійно підкреслює холодність «білих» протагоністів (природним середовищем для білих ведмедів, як відомо, є холодний північний клімат, сніг) і високу температуру та емоційність «чорних» (пантери мешкають, зазвичай, у тропічних лісах, батьківщиною запального Мігуелеса є південноєвропейська країна Іспанія).

Конфлікт духовного і матеріального (бажання художника закінчити картину – майбутній шедевр і необхідність терміново продати незакінчене полотно, щоб заробити гроші на лікування хворого сина) спроектовано на рівень бінарної опозиції чоловіче / жіноче (Білий Медвідь та Чорна Пантера). Протиставлення в межах цієї опозиційної пари: жінка-муза / жінка-матір («холодна й гостра, як в тундрах Сибіру» (Винниченко, 1991: 279) Сніжинка та пристрасна «гаряча» Рита), як і чоловік-митець / чоловік-«сильне плече» – глава сім'ї (Корній та Мігуелес), так само працюють на контрасті, у тому числі за рахунок використання пластичних прийомів, ахроматичних зорових акцентів. Не варто забувати і про те, що текст написано в розрахунок на сценічне втілення, отже, не лише на внутрішню реакцію реципієнта-читача, а й на миттєву емоцію та відчуття глядача – водночас свідка та співучасника образотворення. Символіка білого і чорного, відтак, покликана на усіх рівнях сприйняття акцентувати «інший бік тієї ж сутності – вихід образу за власні межі, присутність певного смислу, інтимно злитого з образом, але йому не тотожного» (Аверинцев, 2007: 180). Йдеться про так званий «ефект дзеркала», коли зображуване постає перед реципієнтом через власне обернене зображення: те, що здавалося (чи хотіло здаватися) білим, насправді виявляється чорним і навпаки.

Архетипний графічний код у цій драмі пронизує кожен мотив, формуючи цілісні концептуальні зв'язки як на мікрорівнях (композиційно-сюжетному, образно-смісловому, художньо-стильовому), так і на макрорівні (тут можна говорити про міжвидовий художній синтез в європейському мистецтві межі століть; тотальний характер тематики митця і мистецтва в українській культурі початку ХХ століття; амбівалентне світопочування і пошуки українською інтелігенцією універсальної суспільної ідеї; розмитість, спотворена суть понять

«добро» і «зло» в теорії та практиці тогочасний революційних рухів² тощо). Що стосується української поезії як, можливо, найбільш репрезентативної сфери різноманітних міжмистецьких взаємодій, тут показовою є творчість Михайля Семенка (1892 – 1937). Безпредметність і комбінації площин у «супрепоезії» Семенка (Малевич, 2016: 15), його експериментальні «поезомалярство» і «слухова поезія» (Літературознавчий словник 2006: 704) перегукуються своїми інтермедіальними стратегіями з творами раннього Павла Тичини (1891 – 1967). З іменем останнього пов'язують прийоми синестезії, так званої «мальовничої музичності» як прикмети і маркера суто тичининського символізму. У збірці поезій «Сонячні кларнети» (1918) він запропонував своєрідну світоглядно-естетичну концепцію, виражену за допомогою поетичних засобів (асонанс, алітерація, епітети, метафори). На думку М. Наєнка, філософія цієї концепції полягає в тому, щоб «протиставити світло мороку», а мета – виявити феномен людини, яка «постає у двох контрастних субстанціях: людина – як щастя єдності зі світом і людина – як загроза цій єдності» (Наєнко, 2008: 713). Синтетичне взаємозумовлення кольору, звуку, емоції насичують типово тичининські символи сонця, голубів, вогню, музики. Відтак, концептуальна опозиція біле-чорне втілюється у символічних контрастних образах, якими рясніє ціла збірка: світло і темрява, спів і мовчання, «сонячні очі» радості та «чорний акорд» смутку. Наприклад, у поезії «Подивилась ясно» (1918) – розлука з коханою викликає в душі ліричного героя хвилю пластичних і музичних асоціацій, побудованих на прийомі протиставлення:

Подивилась ясно, — заспівали скрипки! -
Обняла востаннє, — у моїй душі. —
Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.
Заспівали скрипки у моїй душі!
Знав я, знав: навіки, — промені як вії! —
Більше не побачу, — сонячних очей. —
Буду вічно сам я, в чорному акорді.
Промені як вії сонячних очей! (Тичина, 2011: 134)

² Позиція та діяльність В. Винниченка як одного з ідеологів та керівників уряду УНР досі оцінюється неоднозначно, його звинувачують у близькості до комуністичної філософії та зраді національних інтересів. Детальніше про це див. (Ясь 2003: 510).

Однією з найскладніших в авторському доробку, але й найцікавіших для інтерпретації залишається поема «Золотий гомін» (1917 р.). Ключем до розкриття ідейно-художнього змісту поеми може стати увага до синтетичної природи твору, авторської інтермедіальної стратегії, спрямованої на взаємодію художніх кодів різних за своєю природою систем. Результатом її став складноструктурований нарратив, в якому образно-символічні та семантичні пласти формуються за рахунок візуальних асоціацій та нашарувань:

Чорний птах,

Чорний птах кричить.

І навкруг

Каліки.

В години радості і сміху

Хто їх поставив на коліна?

Хто простягнуть сказав їм руку,

Який безумний бог – в години радості і сміху? (Тичина, 2011: 334-335).

І далі по тексту:

Я – невгасимий Огонь Прекрасний,

Одвічний Дух.

Вітай же нас ти з сонцем, голубами.

Я дужий народ! – з сонцем, голубами.

Вітай нас рідними піснями!

Я – молодий! (Тичина, 2011: 336)

Дуалістична природа символіки білого (світлого, радісного, сонячного, вогняного, молодого життя) та чорного (морок, безумство, каліцтво, смерть) проектується на рівень філософських узагальнень, національних міфів та історично значимих для українського народу подій. Наскрізнні образи поеми є парними, контрастними: «два чорних гроба, один світлий»; «золотий гомін», «Огонь Прекрасний», «голуби й сонце» / «чорний птах», «чорнокрилля»; «Прекрасний Київ» / «два чорних гроба». Зміст поеми, лаконічні і водночас надзвичайно виразні картини революційної доби й вічності у ній, концепти вертикального (небесне-земне, божественне-потойбічне, сакральне-профанне) і горизонтального (тисячолітня історія українського народу – переламний

історичний момент часу написання поеми) характеру варто розглядати як єдиний художній організм, цитуючи С. Аверинцева, «через опосередкування смислових зчеплень» співвідносити «з ідеєю світової цілокупності, з повнотою космічного та людського універсуму» (Аверинцев, 2007: 181).

Захоплення пластичними ефектами, активне використання кольористики у П. Тичини не було випадковим. Відомо, що поет був непоганим художником, навчався малюванню в Чернігівській духовній семінарії у Михайла Жука, одного із засновників Вищої художньої школи в Україні – Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури. А сам М. Жук (1883 – 1964) – поет, письменник, перекладач, яскравий представник української сецесії в малярстві, графіці, декоративно-прикладному мистецтві, товаришував із Б. Лепким, І. Нечуєм-Левицьким, М. Коцюбинським, багатьма іншими українськими письменниками, усе життя не поривав зв'язку із колишнім учнем П. Тичиною. Романтичні стосунки молодого поета з сестрами Коновал – Інною та Поліною (саме їм П. Тичина присвятив вірша «О панно Інно» (Тичина, 2011: 83)) надихнули Михайла Івановича на створення сецесійного панно «Біле і чорне» (1912–1914).

Стиль української сецесії в малярстві (М. Жук, О. Мурашко, О. Богомазов, О. Новаківський та ін.), на відміну від австрійського, на думку І. Горбачової, в цілому став більш аскетичним та графічним, «піднісни тим самим рівень умовності до високого щабля» (Горбачова). У роботах М. Жука мистецтвознавці помічають синтетичне поєднання реалізму та орнаментальності, вплив одного з найбільших майстрів сецесії С. Висп'янського, у якого український художник навчався в стінах Краківської академії мистецтв. Дослідниця творчості М. Жука Л. Соколюк, розглядаючи поетичний світ майстра у нерозривному зв'язку з його художніми роботами, наголошує на органічному символізмі його творів, перетіканні знакових і особистісно значимих мотивів з поезії на полотно і навпаки (Соколюк 2018). За зразок такого «перетікання» може правити і мотив білого та чорного у художній спадщині митця.

У 1908 році М. Жук написав вірш «Біле і чорне», до якого незмінно повертався впродовж усього «чернігівського періоду» – саме цей вірш стає епіграфом до рукописної збірки «Поезії» 1909 року. І знову бачимо його у збірці «Співи Землі», що вийшла друком у 1912 році і до якої увійшли поезії попередніх літ.

Білим і чорним хотів би я бути: В нічку щоб ясно світить,
В день же стояти, мов велетень
скрути, – В кожному серці болить (Жук, 1910).

Для ліричного героя Жука біле – це недосяжний ідеал, чудовий сон, фантастична мрія, оскільки його «білий світ живе в раю далеких мрій» (Жук, 1912). Натомість чорне уособлює світ недосконалої реальності, світ земний, в якому сам поет – всього лиш «Раб землі, її продукт змарнілий» (Жук, 1912).

Символістична взаємничність поета в двоїсту природу буття між світом ідеального та реального, закодована в протиставлення білого і чорного, відтворюється і в найбільшому за розміром панно М. Жука «Біле і чорне» (207 x 310 см), що нині зберігається в колекції Т. Максим'юка в Одесі і являє собою тетраптих, зорієнтований на вітражну композицію (Соколюк, 2015: 83). У композиційному центрі роботи розташовані два янголи: чорнокрилий та білокрилий. У першому глядач впізнає молодого Павла Тичину, а в другому – його кохану Поліну, котра була суворою з ним і не відповідала юному поету взаємністю. Чорний янгол на панно грає на сопілці і нагадує античного Орфея, котрий своєю чарівною натхненною музикою був здатний долати саму смерть. Натомість білого янгола зображено у вигляді молодої дівчини зі складеними для молитви руками, суворими рисами обличчя та опущеним додолу поглядом. Ключову опозицію в ілюстративній естетиці збагачують і розвивають опозиції змістові: чоловіче-жіноче, гаряча емоція натхнення – холодне раціо, поезія і музика «кларнетиста» Тичини – і проза його життя, поетове палке кохання – і байдужість його коханої. Ці фігури символізують собою два протилежні світи і водночас засвідчують авторський пошук гармонії у поєднанні контрастів.

Приблизно у цей же час на виставці «Ноль Десять» у Петрограді з'являється цикл нових робіт Казимира Малевича (1879 – 1935), серед яких – його найвідоміша у світі картина «Чорний квадрат на білому тлі». Безпредметне образотворче мистецтво ХХ століття (конструктивізм, футуризм, кубофутуризм, супрематизм) проголошує контраст одним із базових своїх концептів. Уродженець міста Києва, українець за походженням, художнім вишколом (навчався в Київській рисувальній школі у класі українського живописця Миколи Пимоненка) та самоідентифікацією Казимір Малевич у 1915 році виставив картину, яка шокувала своєю геніальною простотою і перетворилася з роками на

ікону абстрактного мистецтва. Дослідники пишуть про цей період становлення художника як про добу замилювання концептом контрасту, «чистим» кольором і «чистою» формою, що вилилося у філософію супрематизму, базовану на трьох елементах: квадрат, коло, перехресні площини (Малевич, 2016: 218). На київській виставці 1930 року демонструються ці ж роботи («Чорний хрест», «Чорне коло» і «Чорний квадрат» та ін.), написані близько п'ятнадцяти років раніше. Тло кожної з цих картин – біле. У своїх київських лекціях, підготовлених для КХІ³ впродовж 1928-1930 років він пише про цей час: «Малярські відчуття в кубізмові маємо лише в його перших двох стадіях, але у третій і п'ятій виступають відчуття не лише малярського тону і кольору, алу відчуття контрастів останніх, тобто коли самі відчуття починають бути елементами контрастів» (Малевич, 2016: 19). Кинувши виклик і традиції, і новаторським віянням у світовому образотворчому мистецтві, Малевич «запропонував людству новий абсолют, той, що відрізняє природу людини від природи інших істот – абсолют концепту», – як сказав О. Саврук у передмові до видання «Казимир Малевич. Київський період 1928-1930.» (Малевич, 2016: 5).

Супрематизм як звільнений від усіх умовностей і традицій живописних канонів новий мистецький стиль (світ як білий лист) вилився у цикл робіт: малярські геометричні форми на білому тлі. Безпредметну фігуративність в українському авангардному малярстві розглядають як наслідок українського народного стилю в декоративно-прикладному мистецтві, наприклад, чорно-червоно-білі безпредметні орнаменти традиційної української вишивки. А також як вияв абсолютної свободи духу, коли свобода трактується як основа української національної філософії та рушійна ідея історичного розвитку нації. Таку думку, зокрема, обстоює польський мистецтвознавець Анджей Туртовський (Джулай, 2019). Український мистецтвознавець Дмитро Горбачов пише про гібридність усього українського авангарду, в якому «народна і професійна культура щеплять одна одну» (Горбачов, 2008: 11).

Про підхід Малевича до контрасту як базового художнього концепту, який дозволяє візуалізувати найскладнішу символіку, свідчить і картина «Червоний квадрат. Живописний реалізм. Селянки в двох вимірах» (1915

з КХІ (Київський Художній Інститут) – назва закладу вищої художньої освіти в УНР, функціонувала в період 1924 -1930р.р., наступник Української академії мистецтв (засновано 1917р.) і один з попередників Національної Академії образотворчого мистецтва і архітектури.

р.). Парадоксальність назви веде мистецтвознавців до пошуку відповіді на ці питання у національній ідентичності і тривожному передчутті художника-пророка, коли тема селянської трагедії в Україні часів світової війни, колективізації, розкуркулення, голодомору, свідком яких він був, шукає органічного втілення на полотні. Втілення, іманентного як його особистості, ментальності, світобаченню, так і художнім принципам, які він сповідує у цей період і яким залишається вірний до кінця.

ДИСКУСІЯ

Цю палітру – і літературну, і художню – можна доповнювати, оскільки тему неможливо вичерпати у межах статті. Однак, очевидними видаються системність міжмистецького діалогу початку ХХ століття та інтермедіальний дискурс української культури цього періоду загалом, поза яким, на нашу думку, не варто досліджувати її окремі явища. Амбівалентність мотиву білого і чорного в українському культурному ландшафті та його всебічний науковий зондаж залишається однією з реальних можливостей досягнути стабільність цього дискурсу. Потенційні методологічні вектори аналізу – дослідження мистецьких і літературних артефактів доби у річищі геопоетики і просторового повороту, акцентуація європейського аспекту української ідентичності в дилемах “Україна – Європа” і “Україна – СРСР”, проблематизація і спростування поширених міфів та перекинувань стосовно національної культурної спадщини у історико-культурологічних дослідженнях.

ВИСНОВКИ

Тотального характеру на початку ХХ століття набуває висвітлення у літературі творів інших видів мистецтв, зображення постатей митців. Художники і режисери натомість звертаються до літературних творів, образів письменників. Авангардне українське кіно візуалізує та актуалізує чорно-білу стилістику нової доби у свідомості широкої аудиторії, оскільки кіно як мистецтво масове займає щонайбільше соціокультурного простору. Специфікою винниченківського трактування символіки білого і чорного у драмі, як і на сецесійному панно М. Жука, є обернена семантика, де змістові акценти суперечать очікуваному

смісловому навантаженню візуального ряду (біле і чорне як добро і зло). Водночас така семантика видається цілком природною з погляду художника, сенсорна система якого реагує на кольори і їх відтінки інакше, чутливіше. Білий колір для художника (Винниченка та його героя, а також М. Жука) стає квінтесенцією холодного, чистого, вічного – втілена ідея служіння чистому мистецтву, ідея вищості покликання художника, божественного провидіння, ідея холодного всесвіту, невблаганного вічного суду тощо. Натомість чорне асоціативно пов'язується з іншим полюсом на ахроматичній палітрі і температурній шкалі відчуттів, символізуючи життя земне, радість творчості, гаряче серце і тепло душі, здатної на співчуття, самопожертву і любов. Винниченко у своїй драмі доводить цю концепцію до абсолюту: чорне і біле у нього стають знаками життя і смерті, архаїчними сакральними символами буття і небуття, адже на жертковий камінь мистецтва було покладено життя невинної дитини. Щодо поезії Павла Тичини, то динаміка протиставлення біле / чорне закорінена у поета в глибоко архаїчних пластах світобачення, відтак проектується на традиційно народну, архетипну матрицю сприйняття як добро і зло. У Малевича ж, як представника авангардного напрямку у світовому образотворчому мистецтві, мотив білого і чорного реалізується як декларація концептуального нового шляху в мистецтві крізь призму революційного світовідчуття, крізь абсолютизацію контрасту між двома світами, новим і старим, символізуючи розлам цивілізацій та часів.

Таким чином, мотив «білого і чорного» збагачує не лише окремі твори, а й цілісний системний простір української культури початку ХХ століття. Така полістилістика, як правило, породжує особливі художні ефекти, поліфонію художніх кодів, широкий спектр смислових асоціацій. Це насичує витвір мистецтва чи художній текст глибшим змістом, спонукає до неоднорідності інтерпретацій, відкриває безліч можливостей для реципієнтів наступних поколінь. Адже шлях до верифікації того, що сьогодні розуміємо під комплексом української культури 20-30х років ХХ століття, пролягає крізь скурпульозний детальний аналіз окремих явищ, мотивів та артефактів. Саме вони і складають її (культури) неоднорідну, але, поза сумнівом, національно своєрідну (у синхронії) та історично самоцінну (у діахронії) мистецьку і літературно-художню цілісність.

ЛІТЕРАТУРА

- Аверинцев, С. (2007). *Софія-Логос. Словник*. 3-е видання. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Величко, В. (2001). Біло-чорний світ Михайла Жука. *Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць*. Київ. Вип. 2. С. 329–334.
- Винниченко, В. (1991). Чорна Пантера і Білий Медвідь. *Винниченко В. Вибрані н'єси*. Київ: Мистецтво. С. 271-330.
- Горбачов, Д. (2017). Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття. Київ: Мистецтво.
- Горбачов, Д. (2008). Гопашно-шароварна культура як джерело світового авангарду. Львів: Центр гуманітарних досліджень. Київ: Смолоскип. Серія «Університетські діалоги», № 6. 96.
- Горбачова, І. Сторінки українського модерну. Історія та сучасність. Мистецькі статті. Сторінки про майстрів живопису. В мережі.
- Гундорова, Т. (2018). Три «Лаокоони»: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду. *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України*. Київ. С. 50 – 95.
- Джулай, Д. (2019). Малевич. Український квадрат. Документальний фільм. Виробництво: Радіо Свобода. В мережі.
- Жук, М. (1910). Поезії. Літературно-науковий вістник. Київ. Т. ХІІ. Кн. VIII. С. 253–258.
- Жук, М. (1912). Співи землі: збірка поезій. Чернігів: Друк. Губ. земства.
- Літературознавчий словник-довідник, друге видання, виправлене і доповнене. (2006). Київ: ВЦ «Академія». / Редакційна рада Р. Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін.
- Малевич, К. (2016). Київський період 1928-1930. Київ: Родовід. Збірка матеріалів. / Упорядник Тетяна Філевська.
- Миславский, В. (2005) Кино в Украине 1896 – 1921: Факты, фильмы, имена. Харків: Торсинг.
- Мовчан, Р. (2018). Візуальні форми та їх роль у модерністському романі «Чотири шаблі» Юрія Яновського. Слово і час, № 11 (695). С. 88-96.
- Наєнко, М. (2008). Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ: ВЦ «Просвіта».
- Починок, Л. (2012). Проблема добра і зла у драмі В. Винниченка «Чорна Пантера

- і Білий Медвідь». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Вип. 31. С. 324 – 326.
- Свербілова, Т. (2018) Елементи синтезу мистецтв у ранньорадянській драматургії і у німому кіно. *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України*. Київ. С. 477 – 528.
- Сиваченко, Г.(2018). Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». *Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України*. С. 445 – 477.
- Соколюк, Л. (2018). Михайло Жук: мистець-літератор. Монографія. Харків: Видавець Олександр Савчук.
- Соколюк, Л. (2015). Михайло Жук: Шляхом модернізму (Перший чернігівський період. 1905–1916). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Збірник наукових праць*. Харків. № 9-10. С. 79 – 95.
- Тичина, П. (2011) Вибрані твори у двох томах. Том перший. Вірші. Поєми. Київ: Всеукраїнське державне спеціалізоване видавництво «Українська енциклопедія» імені М.П. Бажана.
- Циховська, Е. (2014) Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*, № 11. С. 49 – 59.
- Ясь, О. (2003) Винниченко Володимир Кирилович. *Енциклопедія історії України : у 10 т. Інститут історії України НАН України*. Київ: Наукова думка. Т. 1. А – В. / Редколегія: В. А. Смолій (голова) та ін.
- Hosejko, L. (2001). Histoire du cinéma ukrainien, 1896-1995. Chiré-en-Montreuil: A Dié (French).
- Müller, J. E. (1996). Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus.
- Perez, G. (2011). Dovzhenko: Folk Tale and Revolution. University of California Press Journals. Film Quarterly, Summer , 64/ 4.
- Wolf, W. (2005). Intermediality. The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory [ed. David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan]. London: Routledge. p. 252–256.
- Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. Purdue University

Press. Comparative Literature and Culture. 13/ 3.

Received: 30.08.2021

Accepted: 10.10.2021

Cite this article as:

Pogrebnyak, O. (2021). The of «white and black» motif in Ukrainian literature and art of the early twentieth century. Astraea, 2(2), 71 -89, doi: <https://doi.org/10.34142/astreaa.2021.2.2.04>

