

## ВИКОРИСТАННЯ ГЕОМЕТРИЧНИХ ЗНАКІВ-СИМВОЛІВ У НАРОДНОМУ ДЕКОРАТИВНОМУ ТА КЛАСИЧНОМУ АВАНГАРДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Як усе розмаїття форм життя вмістити у певні межі, у конкретну форму? З давніх часів це питання хвилювало людство і відповідь було знайдено: проста геометрична форма – коло, квадрат, хрест, трикутник використовувалися як графічний знак, що символізував природні явища, стихії, людину у світі.

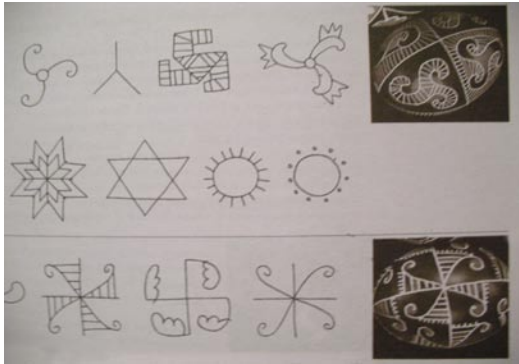


Рис. 1. В. Манько. Українська народна писанка.

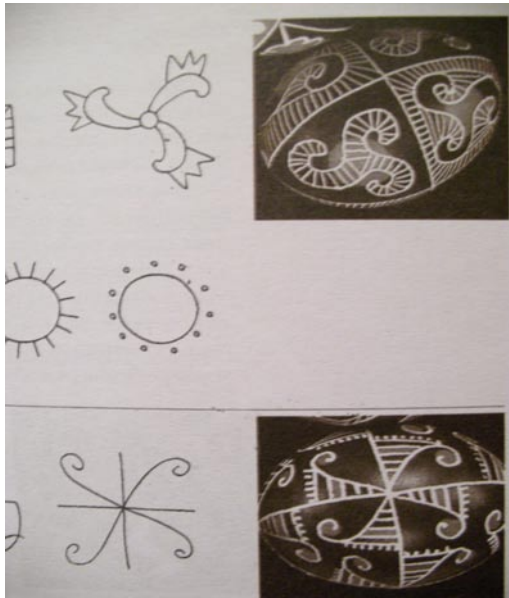


Рис. 2. В. Манько. Українська народна писанка.

Магічним значенням наділяли кожен геометричну форму, графічний знак-символ застосовували як оберіг від злих духів, як втілення космічного порядку і гармонії. Наприклад, коло було символом небесного бога Сварога, що живе у зоряному царстві дванадцяти зодій (коло Свароже). Як пише у своїй книзі про українську міфологію Валерій Войнович: «Трикутник завжди символізує три стихії – воду, повітря й вогонь, а ще матір, батька і дитину». Заштрихований квадрат та ромб символізували засіяне поле та родючість землі. Сакральне значення мав хрест, один із найдавніших символів, «культовий предмет, знак сонця і вогню, <...> символ вічного життя. Вертикаль орійського хреста означала батьківське начало, горизонталь – материнське, а сам хрест з колом-сонцем утворював третю силу – синівську» (іл. 1, 2) [1].

Прикладом використання таких графічних знаків може бути наша писанка, що збереглася майже незмінною з трипільських часів. Віра Манько у книзі «Українська народна писанка» пише:

«Корінням своїм писанка сягає дохристиянських часів, коли на півдні Східної Європи (нинішній Україні) мешкали суспільства із землеробською основою культури. Про те, що писанка належить до цієї культури, свідчить її знаковий код, себто орнамент... На Великдень святкували перемогу сонця над темнотою, життя над смертю, весни над зимою і як сонячний символ дарували «красні яєчка...» давні зори – це графічний запис молитви-прохання: про дощ, врожай, про жіночу плідність... (іл. 3). Орнамент української писанки



Рис. 3. В. Манько. Українська народна писанка.

загалом перегукується з орнаментом посуду Трипільської культури» [2].

З давніх-давен народні майстри розписували графічними знаками-орнаментами посуд, житло, вишивали на одязі. Головний зміст таких знаків був космогонічний, а вже потім декоративний, оздоблювальний. Геометрія форми найбільше проявила себе в архітектурі, ужитковому мистецтві та одязі. В образотворчому ж мистецтві до ХХ ст. геометричну складову можна спостерігати в іконописі, де форма знову-таки носила семантичний характер і використовувалась як символ надземного, божественного. Символічним було також і застосування кольору. Доба Відродження дала «друге дихання» античним канонам, принципу пропорційності та «золотого перетину», винайшла перспективу та нарисну геометрію. Проте ніколи ще так відверто не заявляла про себе геометрична форма в образотворчому мистецтві, як на початку ХХ ст. З доби імпресіонізму предмет поступово почав «розгерметизовуватися». Сезанн своєю творчістю підготував ґрунт для виникнення найреволюційнішого напрямку – кубізму. А від кубізму залишався лише один крок до безпредметності. Його зробив Василь Кандинський, якого вважають родоначальником експресіоністичного абстракціонізму, та Казимир Малевич – батько супрематизму, напрямку, що належить до геометричного абстракціонізму.

Супрематизм виявився одним із найбільш цілісних та стилістично довершених напрямів світового модернізму. Прості геометричні форми, кольорові площини, що блукають у білій безконечності... (іл. 4, 5, 6, 7). І. Вакар у статті «Проблема живописного пространства: от символізму к авангарду» наводить слова Ель Лисицького про супрематизм: «... как только единственная форма квадрата и круга была рассечена и на холсте рядом легло множество форм, и как только это плоскостное множество стало носителем цветового множества, в этот момент начала складываться новая система. Эта система построила для своего действия соответствующее место. Оно построило свое пространство, бесконечное – белое. В разных глубинах его плавают, как планеты в космосе, цветочные массы. Этот путь к бесконечности заложен давно. Синий и золотой фон византийской и готической живописи был первым шагом введения глаза в глубину... Супрематизм... открыл дорогу к бесконечности» [3].

Сам Малевич пише про супрематизм так: «Супрематичні три квадрати є затверджен-

ням певних світоглядів та світобудов. Білий квадрат, окрім суто економічного руху форми усієї нової білої світобудови, є ще поштовхом до обґрунтування світобудови як «чистої дії», як самопізнання себе в суто утилітарній досконалості «вселюдини». У загальному вжитку він отримав ще значення: чорний як знак економії, червоний як сигнал революції і білий як чиста дія. <...> три квадрати вказують шлях, а білий квадрат несе білий світ (світобудову), стверджуючи знак чистоти людського творчого життя. Яку важливу роль мають кольори як сигнали, що вказують шлях» [4].

Поштовхом до виникнення супрематизму стало створення ескізів декорацій та костюмів до футуристичної опери «Перемога над сонцем». Ця постановка виявилася своєрідним маніфестом нового мистецтва. Як пише Г. Губанова у своїй статті «Дети солнца и дети дохлой луны», – перемога над сонцем – це перемога внутрішнього, інтуїтивного, підсвідомого над розумом, здоровим глуздом, що уособлює в собі сонце. «Полемизую с символизмом в своем знаменитом спектакле-декларации, футуристы избирают полем битвы непосредственно территорию своего противника, и сама полемика с символизмом становится кодирующей информацией и превращается в мифологему след. содержания: поэты-будетляне воюют с солнцем старой культуры, побеждают «Нерона и Калигулу в одном лице», как собирательный образ античности, выдвигают новые принципы искусства» [5]. Автор статті аналізує головні тези вистави «Перемога над сонцем», що виявилися знаковими для авангарду – знищення сонця старої культури та повернення у часи до створення світу; нема сонця, нема звичайного зору, відкривається внутрішній зір, яким користується художник нового часу. Затемнення сонця і затемнення розуму дозволяє вихід у підсвідоме, у сферу сновидінь, у химерний світ. За словами Г. Губанової, «явление во тьме цветных плоскостей в футуристическом спектакле 1913 г. заметно повлияло на искусство XX в.» <...> Вплинуло це і на творчість автора декорацій та костюмів Казимира



Рис. 4. К. Малевич. Супрематизм. 1921–1927. Полотно, олія. 84x69,5.

Малевича. «Площина, що утворила квадрат, стала початком супрематизму, нового кольорового реалізму як безпредметної творчості» (іл. 8, 9) [4].

Як уже зазначалося, супрематизм був сміливим кроком у безпредметність. Та якщо простежити біографію Малевича, то чи буде таким уже й відірваним цей мистецький напрям від традицій, від народного мистецтва? Відомо, що дитинство Малевича пройшло в Україні. У своїй автобіографії він із захопленням описує чисті, соковиті кольори української природи, барвистість селянського одягу, романтизує сільський побут, спосіб життя. У передмові до книги Д. Горбачова «Малевич та Україна» С. Папета пише: «Цікаво реконструювати, які саме «негативи» фіксувала свідо-

мість майбутнього художника, що вони згодом почали проявлятися у вигляді ультрасучасних полотен. Передусім це функціональний лаконізм відшліфованих тисячоліттями форм селянського побуту. Простота і геометрична ясність предметного оточення сформувала смак до шляхетної стриманості і монументальної значущості фігуративних і абстрактних образів. Разом з тим колорит селянського життя сповна компенсував аскетизм предметних форм. Білі стіни мазанок на тлі різнобарвних смуг ланів, також білі в місячному сяйві на тлі чорної ночі, а ще біле на білому – на тлі снігу. В інтер'єрі хати найактивнішою кольоровою плямою була біла піч з барвистими розписами, що, за спогадами самого художника, так зачаровували його. Тим часом згадаємо, що всі супрематичні композиції створені Малевичем саме на білому. Колористичні враження доповнювали святкові селянські строї, зокрема плахти з вишуканим геометрич-

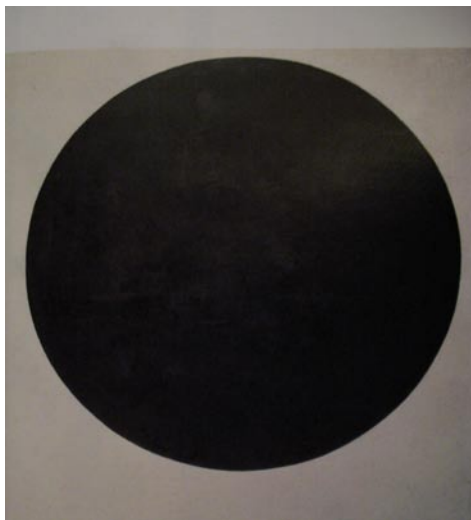


Рис. 6. К. Малевич. Чорне коло. Початок 1920-х рр. Полотно, олія. 105x105.



Рис. 5. К. Малевич. Супрематизм. 1921–1927. Полотно, олія. 100,5x60.

ним малюнком, смугасті різнобарвні рядна на долівках хат, кубічні розмальовані скрині. Сам Малевич генеалогію власного кольоровідчуження, безперечно, виводив із сільської культури» [6].

У безпредметному мистецтві, а в супрематизмі особливо, відчувається «очищення» живописної мови від нашарувань і впливів інших мистецтв, – зокрема літератури. Авангард висунув на перший план суто пластичні поняття, виокремив живописні елементи – точка, лінія, площина, колір, рух, статика, динаміка, ритм. Художники намагалися звільнити образотворче мистецтво від сюжетності і в першу чергу вирішувати проблеми форми і кольору.

Малевич говорить про супрематизм так: «Проблема форми у супрематичному мистецтві відіграє й відіграла величезну роль.

Без цієї проблеми не можна виявляти якісь елементи відчуття світу: кольорові, динамічні, статичні, механічні, рух і т. ін.» [7].

Геометричні фігури є найбільш абстрактними і несхожими на предмети з навколишнього світу. За допомогою їх використання художник не ілюструє дійсність, а вирішує безпосередньо мистецькі проблеми. Це спроба очищення живописної мови і наближення до ще невітлених ідей, які вирують у космічній сфері, шукаючи свого матеріального прояву. «В духословии первоначалья, т. е. первых шести дней творения в вечном ожидании Седьмого дня» [8].

Та, незважаючи на те, що пластичні, формальні проблеми визначали характер творчості мистців-новаторів, український авангард (певною мірою і російський) головною своєю метою вважав філософські питання загальнолюдського масштабу. Вітчизняний авангард був ме-

сіанським за своєю суттю. Від символізму він успадкував ідеї космізму та соборності, визначав пріоритет інтуїтивного начала, підсвідомого. На противагу західноєвропейському модернізму, що, здебільшого, обмежувався розв'язанням суто пластичних, формально-стилістичних питань, українські авангардисти за допомогою мистецтва намагалися вирішити філософсько-релігійні, етичні питання. В цьому, на мій погляд, полягає істотна різниця між українським авангардом та західноєвропейським модернізмом.

За словами Катерини Дьоготь, «высочайшей амбицией русского авангарда было абсолютно непосредственное, почти чудесное, мгновенное воплощение мира – прежде всего мира идей и сущностей, а не мира видимостей – во всей его полноте. Западный модернизм, в частности кубизм, осуждался за его негативный, расчленяющий характер» [9].

Художники-теоретики новітніх спрямувань відчували себе майже пророками, котрим дано віщувати, нести високу ідею у маси. Навколо таких месій утворювалася певна секта – учнів-адептів нової віри, завданням якої було поширення одкровення свого учителя. Не дарма Малевича та його учнів називали релігійною сектою. Частково це стосувалося і Бойчука, Кандинського, Екстер, Родченка, Філонова та багатьох інших авангардистів. Доказом такої думки може слугувати цитата з трактату В. Кандинського «О духовном в искусстве», яка схематично зображує місце творчої особистості у світі, застосовуючи символічно форму трикутника: «Большой остроконечный треугольник, разделенный на неравные части с самой маленькой и острой частью, обращенной кверху – вот каков вид духовной жизни, представленный в верхней схеме. Чем ниже, тем больше, шире, объемистее и



Рис. 7. К. Малевич. Супрематизм. 1921–1927.  
Полотно, олія. 72,5x51.

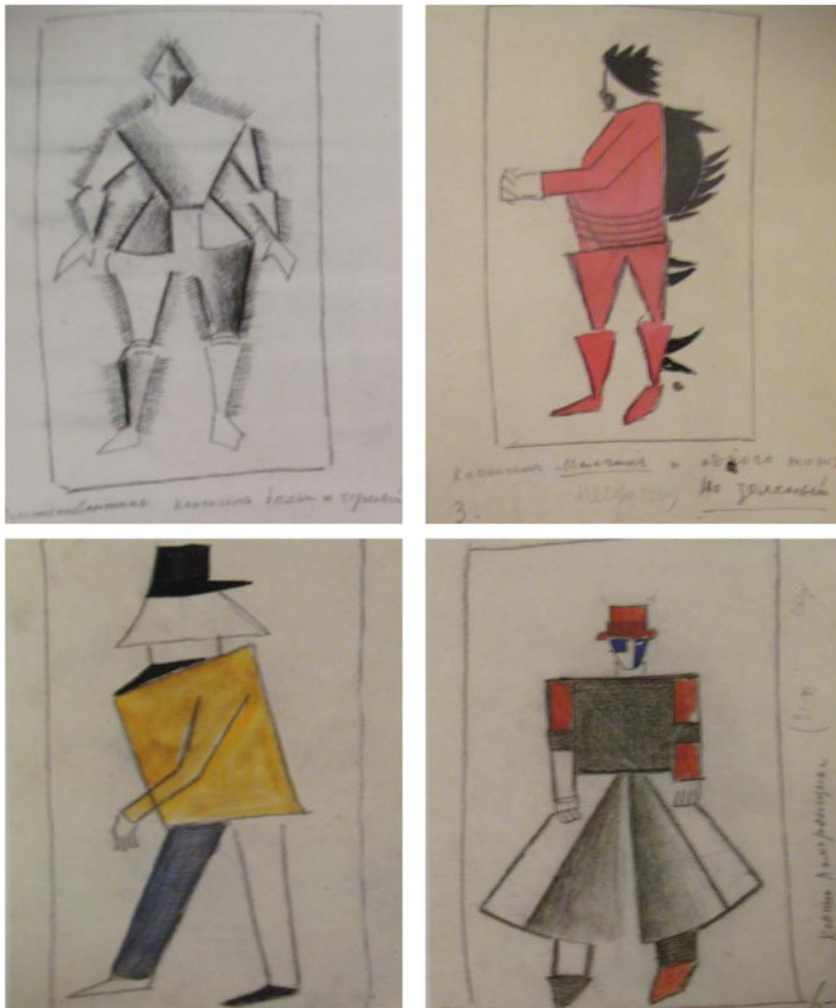


Рис. 8. Ескізи костюмів до опери «Перемога над сонцем». 1913. Папір, італійський олівець.

выше делаются части треугольника.

Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх и там, где «сегодня» было его острие, «завтра» оказывается уже следующая часть, т.е. то, что сегодня было доступно только высшей вершине, что всем другим частям казалось бессмысленной болтовней, становится завтра полным смысла и чувства содержанием жизни второй части.

В самом острие верхнего острия стоит иногда совершенно один человек. Его радостное узрение подобно внутренней безграничной печали. И те, что стоят всех ближе к нему, его не понимают. В возмущении они зовут его обманщиком и кандидатом в желтый дом. Так стоял осыпaeмый бранью в дни своей жизни одинокий Бетховен. Да и один ли он?

Сколько понадобилось лет, чтобы одна из более многочисленных частей треугольника

дошла до того места, где он когда-то стоял одиноко. И вопреки всем памятникам, многие ли действительно дошли до этого места?» [10]. Так окреслював Кандинський місце мистця-пророка у світі.

К. Дьоготь пише: «Как и Кандинский, Малевич видел в искусстве психотехнику – систему внушения... Малевичевский автор после 1919 года – это машина, проецирующая образы «на негатив» (выражение Малевича) чужого подсознания; беспредметность является своего рода религией, художники организованы как секта с учителем во главе, и последний вкладывает в головы своих последователей знаки-образы новой веры».

Супрематизм був передусім філософським ученням, а вже потім оригінальним стилістичним напрямом, головною метою якого є трансляція надреального, космічного, божественного змісту, що проявляє себе через мистецьке відчуття і втілюється в досконалих і максимально очищених від земного, реального змісту геометричних формах, що виникають, пульсують, рухаються у силовому, інформативному полі – білому тлі. В такому сенсі цілком доречно можна навести паралель між супрематизмом та іконою – таке ж умовне тло, лише не біле, а золоте, умовність виявлення божественного в образі, символізм значення кольору і форми.

Чорний квадрат Малевича можна також назвати своєрідною іконою – образом нового

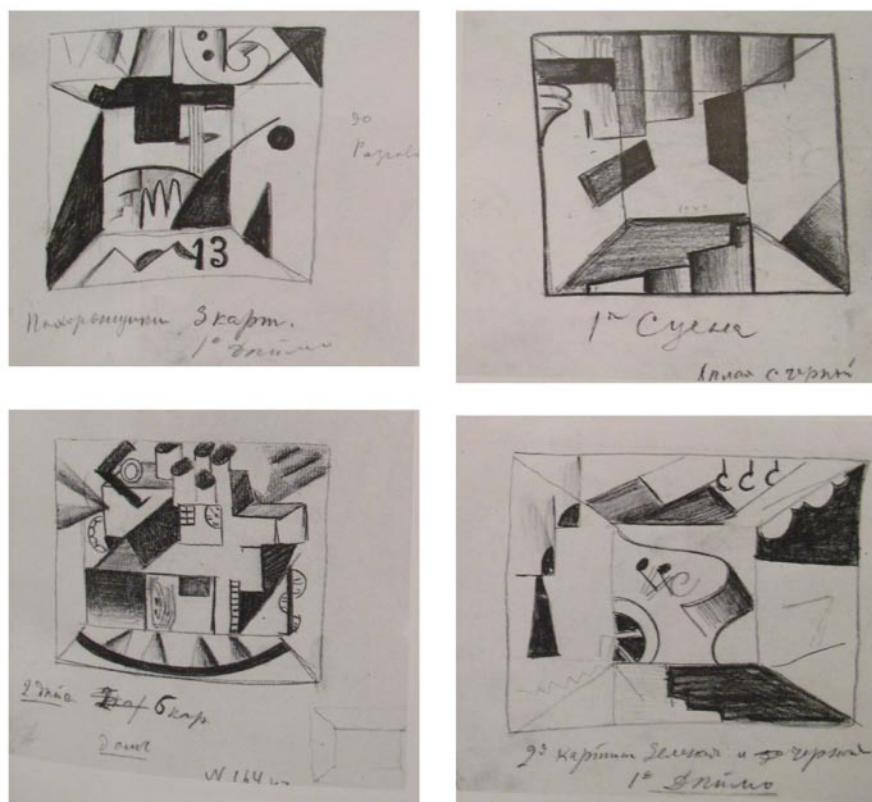


Рис. 9. Ескізи декорацій до опери «Перемога над сонцем». 1913. Папір, італійський олівець.



Рис. 10. К. Малевич. Чорний супрематичний квадрат. 1914–1915. Полотно, олія. 79,5x79,5.

трактаті «Бога не скинуто» виводить перший закон причин – ритм, на якому базується ритм усіх людських явищ. «Без цього ритму ніщо не може рухатися і створюватися, але ритм не вважаю за музику, бо музика, як і все, засновується на цьому законі. Музика, як і все, обмежена, але ритм не обмежений», – вважає Малевич. О. Найден зближує філософську концепцію ніщо Малевича (осмислення сутності, яка є водночас і породженням і альтернативою ніщо – «ніщо як реаліяорефлексована залишається субстанцією ніщо») з мотивно-ритмічним орнаментом, «ритміка якого є контрастом між сутністю і ніщо...

Уже в давньоєгипетських розписах орнамент становить систему елементів, що вза-

мистецтва. Адже сам Малевич розташував свою картину на першій супрематичній виставці 0,10 (нуль-десять), що відкрилася 17 грудня 1915 року в Петрограді, як точку відліку супрематизму у священному місці будь-якої оселі, де споконвіку віруючі розвішували ікони (іл. 10, 11).

Малевич казав: «Увічнювати на стіні те, що завтра застаріє, помилково» і віддавав перевагу у своїх ескізах настінних розписів безсюжетності та геометричній орнаментиці [7].

Світоглядна концепція Малевича знаходить свій прояв у геометричних, майже орнаментальних формах завдяки дуже важливому спільному закону – закону ритму. За словами О. Найдена, Малевич у своєму

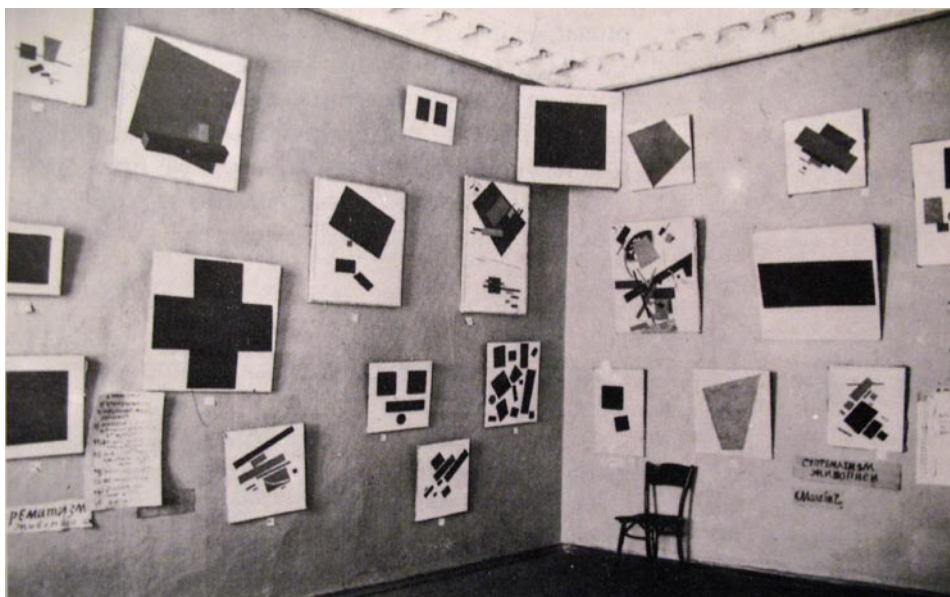


Рис. 11. Картини К. Малевича на виставці. Петроград, 1915.



емодіють між собою через паузи з'єднань і відштовхувань. Такий орнамент в ідеалі не має початку і кінця, позбавлений факторів часовості і просторовості. Реально існує у ньому лише енергія ритму. Багатство і складність ритмічного рисунка визначає онтологічно-ціннісний характер творів не тільки образотворчого, а й словесного і музичного мистецтва. ...За Малевичем, ритм збудження диктує форми в мистецтві» [11]. Подібними ритмічними сплесками можна пояснити і появу мистецьких стилів.

У своїх теоретичних розробках Малевич знаходить дуже важливу складову будь-якого стилю, його формулу, знак-символ. Він називає його головним формуючим елементом художнього стилю. На прикладі ретельного аналізу творів мистецтва будь-якого напрямку – кубізму, футуризму, супрематизму Малевич виокремлює цей головний формуючий елемент, наявність якого обумовлює приналежність даного твору до того чи іншого художнього стилю. «Насамперед треба виробити один об'єктивний елемент форми, з допомогою якого можна було б, змінюючи його співвідношення одного до одного, виявляти якесь нове відчуття.

Отже, в супрематизмі існує елемент, що має різні назви залежно від обставин. Наприклад: формуючий – незмінний, додатковий або деформуючий. Деформуючим називається в такому разі, коли одні відносини елементів кубізму перебудовуються щодо супрематизму. Кожен такий термін означає якусь дію.

Об'єктивний незмінний формуючий елемент набуває величезного значення в колективному розвитку супрематичної форми. Над цією формою може працювати кілька індивідуальностей, які можуть виявляти своє загострене відчуття останнім і утворювати ти

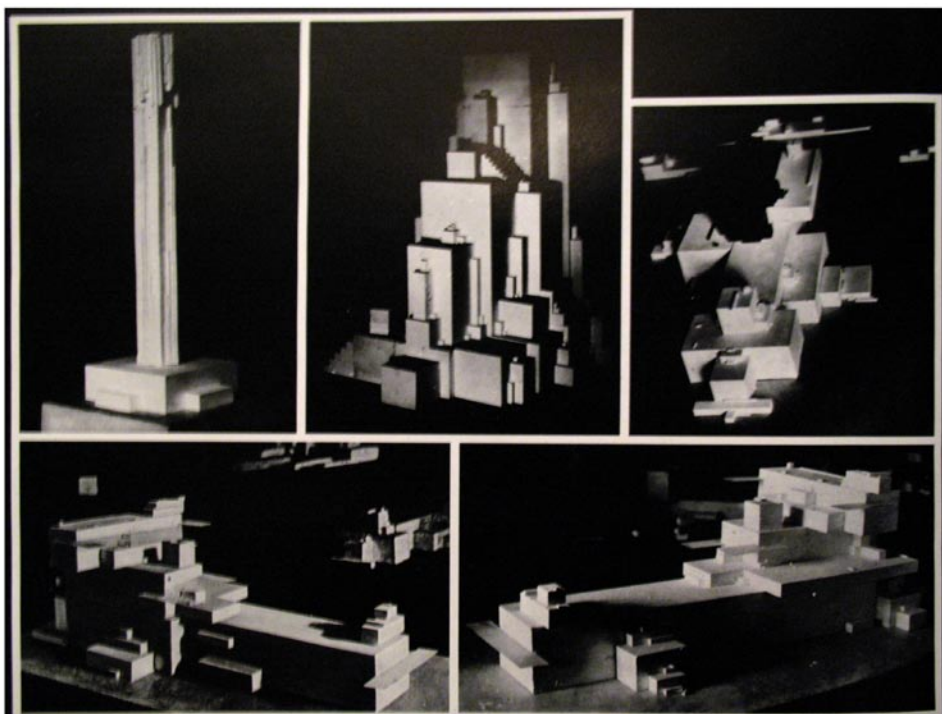


Рис. 12. К. Малевич. Архітектони. 1923–1927. Вапно.

різномірність форми, що властива певній індивідуальності, не порушуючи супрематичного стилю. В розумінні архітектурного лиця часу, мені здається, без такого незмінного елементу обійтися не можна, коли мова йде про форму часу; всі епохи якоїсь архітектурної форми обов'язково мали «незмінний формуючий елемент» світовідчуження й архітектурної форми, що їх і виявляли багато будівничих, зберігаючи лише індивідуальний нюанс у різниці зіставлення незмінного формуючого елементу.

Течія у якомусь мистецтві, що має «формуючий елемент», може утворити школу, стиль часу. Але такі школи, напрями не можуть залежати від якоїсь особи, а також функціональної ролі життя.

Навпаки, функціональний бік у кращому разі, зв'язуючись з якимсь таким напрямом, стає формою останнього. Зв'язуючись з супрематизмом, стає своєю формою супрематичною, або античною, романською, готичною та ін.» [12].

На основі формуючого елементу супрематизму Малевич починає будувати просторові конструкції. Так, із двомірної площини картини супрематичний елемент трансформується в архітектурний. На його основі Малевич наводить приклади різних пластичних поєднань. Аналізуючи тогочасну архітектуру Заходу, Малевич визначає, що вона увібрала в себе той самий принцип, що є в образотворчому мистецтві, тобто принцип площинності. Малевич наводить приклади творів таких архітекторів, як Тео ван Десбурга, Ле Корбюз'є, Густава Рітвальда, Вальтера Гропіуса, Артура Корна. Малевич зазначає: «Нова архітектура» ще на шляху до установаження ордера або мотиву, який у своїй розробці може розвинути у добу нової класичної архітектури» [12].

За одиницю виміру нового ордера Малевич пропонує взяти супрематичний архітектон – «Альфу» горизонтальної побудови» і «Готу» вертикальної» (іл. 12).

У часописі «Нова генерація» надруковано статтю Олексія Гана з московського журналу «Советская архитектура» 1927 року, де він високо оцінює доробок Малевича та його напрям супрематизм: «Супрематизм виник у час незвичайного загострення між старими й новими майстрами малярства та їх шляхами. Коротко це загострення можна визначити рішучою боротьбою абстракціонізму з натуралізмом... Формальна школа, що на чолі її стоїть архітектор Ладовський (Аснова), у принципі заперечує архаїку в архітектурі. Наслідувати стилі минулого, хоч і класичні, не можна, це не відповідає сучасності. Але сучасна архітектура мусить мати свій стиль. Щоб утворити цей новий стиль, треба до архітектурних завдань підходити раціонально. «Треба створити раціо-архітектуру». Що таке супрематична архітектура? Це – первенство обсягових мас і їх просторове розв'язання на основі обліку швидкості й напрямку руху. Супрематична виробнича практика дала б нам не малу користь, як би її запроваджено до програм занять на основному відділі ВХУТЕМАСу, як паралельний курс до тих занять, які проводять там під впливом Тарвадської лабораторії і психолога Мюнстенберга, прищиплюючи студентам основи раціоналістичної естетики і навчаючи законів рівноваги простих форм, нерівного поділу тощо. Новизна, чистота й оригінальність абстрактних супрематичних композицій, безумовно, зможе виховати нову психіку сприймання обсягово-просторових мас» [13].

З образотворчого мистецтва художники йшли у прикладну сферу. Авангард прагнув підкорити собі й повсякденне життя. Конструктивісти йшли на виробництво, освоювали робочі професії. Вони були одержимі ідеєю виготовлення матеріальних речей, функціо-

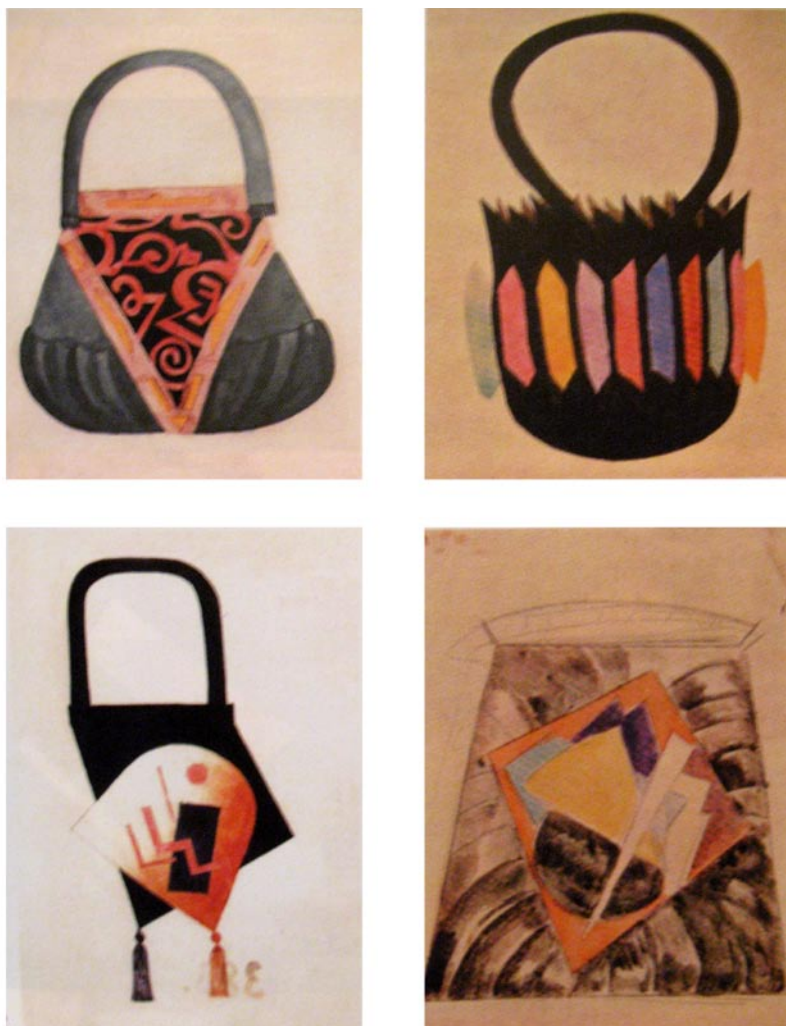


Рис. 13. О. Розанова, Н. Удальцова. Ескізи сумочок. 1916.

нальною роллю мистецтва. Як пише Крістоф Віталі: «Ніколи прежде не возникало такой глобальной претензии – творить и изменять жизнь людей вплоть до быта средствами искусства. Большинство художников использовали поэтому не только традиционные средства живописи, пластики и рисунка, но и занимались архитектурой, театром, фотографией, плакатом, оформлением лозунгов и знамен, дизайном фарфора, текстиля и других предметов повседневной жизни, наконец, оформлением улиц к праздникам революции, т.е. служили пропагандной системе» [14].

Олександра Екстер, наприклад, окрім живописної творчості та сценографії, пробувала себе у дизайні одягу – створювала ескізи суконь у дусі конструктивізму для «Ательє мод». Г. Коваленко відзначає декоративність, емоційність і динамізм у костюмах Екстер, а також «продуману та конструктивно виконану композицію» [15].

Відомо, що за ескізами Малевича та Екстер у селі Вербівка поблизу міста Кам'янка

селянки виконували гобелени та килими. У такій співпраці український авангард живився народним мистецтвом, його чіткою та ясною композицією, яскравими кольорами, а селянське мистецтво, традиційне, набувало нових сучасних форм. Є. Прибильська згадує: «Повернувшись з Парижа, я не схотіла вже робити вишивки виключно під впливом старовини, що дає блеклість, нажиту від часу. У нових своїх композиціях я вирішила базуватися більше на сучасному селянському матеріалі, рушнику, писанці, а не на 18-му сторіччі, і, крім того, залучати до справи компоновання самих вишивальниць. У поглядах на прихилання селян ми зійшлися з художницею Н.М. Давидовою, що керувала кустарною справою в с. Вербівка біля м. Кам'янки, гнізда декабриста Давидова та партизана Давидова. У Давидової почала збиратися чудова колекція селянських малюнків. До компоновання для вишивок вона закликала, крім того, багатьох на той час лівих митців, як-от Любов Попову, Екстер, Ольгу Розанову, Якулова. Шукали колір і динаміку» (іл. 13, 14) [16].



Рис. 14. Н. Генке, Н. Удальцова. Супрематизм. Вишивки. Ескізи для Вербівки. 1916.

С. Білокінь пише: «Доречно згадати, що згодом, у тридцятих роках, ідея співдружності професіональних митців з народними майстрами набула особливо плідного використання. Проекти гобеленів і килимів виконали тоді А. Петрицький, М. Бойчук, В. Седляр, М. Рокицький, Г. Пустовійт та інші митці».

Василь Ракітін наводить слова Віри Пестель, яка згадує, як їм з Софією Каретніковою, Поповою та Удальцовою сподобалися «радісні і виразні геометричні картинки Малевича». Вони виконували в супрематичному дусі декоративні ескізи для артїлі села Вербівка. А селянки розшивали за їхніми ескізами сумки, шарфи, муфти, килими [17].

Мирослава Мудрак абсолютно однозначно вказує на присутність традицій народного мистецтва в українському авангарді: «Бажання переконати, що український авангардизм є звичайною похідною від західних моделей призводить до того, що не береться до уваги його природний нахил до спрощення і до геометричної форми – рис, притаманних усім формам українського народного мистецтва. Олександра Екстер, наприклад, вважала, що модерністський спосіб висловлювання і насамперед любов авангарду до зведення природи до її основних характеристик, полягає у його дуже великій близькості до української матеріальної культури. Звернення до схематичних форм для відображення космічної експресії є безпосередньо пов'язаним з абстрактними мотивами, що зустрічаються у місцевому шитві і в народних звичаях. Екстер вважала, що яскраві, вишиті хрестиком візерунки виконували таку саму функцію, як і прості форми іберійських артефактів, що надихали Пікассо. Але тоді, як кубісти та експресіоністи розшукували мінімалізм у трибальному мистецтві інших культур, Екстер та її сучасники, особливо Казимир Малевич, знаходили його у себе вдома – у сільських вишивках, у витворах ткацтва, в яскравому селянському одязі. Сміливо змішуючи образотворче і народне мистецтво в атмосфері, що склалася в мистецтві у міжвоєнний період, абстрактні геометричні твори Екстер та її товаришок, малярок Марії Васильєвої та Ніни Генке, постачали модерністські шаблони для вишивок на шарфах, подушках та іншій художній продукції, що виготовлялася у сільських художніх майстернях неподалік від Києва. Ці предмети, зроблені руками селян з Вербівки, потім продавалися у магазинах Полтави, Києва, Москви та Берліна. Взаємодоповнюваність між пишними композиціями Екстер і виром яскравих кольорів наївних картин Ганни Собачко-Шостак визначає тісну взаємопов'язаність обох цих сфер мистецької продукції і вказує на їхню сумісність із модерністським контекстом» [18].

Усвідомлюючи своє покликання, свою роль співтворця Всесвіту, авангардисти намагалися переробити навколишню дійсність у співвідношенні зі своїм ідеалом. Тому вони так охоче йшли до виробництва предметних речей, функціональних речей, несли у предметний світ знахідки високого композиційного устрою, вищого закону, що відкрили в образотворчому мистецтві. Їх переповнювало бажання творити Нову Дійсність, Новий Матеріальний світ за законами щойно відкритого Мистецтва Нового Реалізму. Узагальнюючи все це Малевич зазначає: «... я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т.е. к Супрематизму, к новому живописному реализму – беспредметному творчеству. Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства!» [19].

Таким чином, художники вийшли до створення продуктів матеріальної культури, тобто безпосередньо до дизайну. Т.В. Ніколаєва у книзі «Тектоніка формоутворення костю-

ма» [20] згадує, яку важливу роль відігравав ВХУТЕМАС у розвитку художньої промисловості у СРСР: «Для успішної роботи художньо-промислових майстерень були створені спеціальні комісії, до складу яких увійшли фахівці в галузі архітектури, ткацтва, набойки, кераміки, обробки дерева, металу, каменю, шкіри та кістки. Важливою історичною подією в розвитку і підвищенні художньої культури в промисловості стало створення у 1920 році Московських вищих державних технічних майстерень (ВХУТЕМАС). В перші роки існування Радянської республіки набув поширення рух «виробничників», що розглядали мистецтво, насамперед, як виробництво корисних речей життєустрою. Цей рух охопив майже всі галузі мистецтва і зробив разючий за новаторством, свіжістю та цілісністю внесок у його розвиток. Представники руху виробничників ясно бачили кінцеву мету перебудови життя за законами краси: жадали від мистецтва не прикрашення, а дійсно перетворення оточуючого середовища.» Далі Ніколасва відзначає, що віяння напрямків «промислового мистецтва» відобразились на діяльності АРМУ – Асоціації Працівників Мистецтв України, яка займалась питаннями дизайну промислових виробів.

М. Яковлев у книзі «Композиція + геометрія» пише про значення графічної формалізації у процесі формування і згадує, яку важливу роль мали пропедевтичні дисципліни з нарисної геометрії, основ проектування, прикладної графіки, що їх викладали більш як півстоліття тому «в стінах Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та Харківському художньо-прикладному інституті в 20-х роках ХХ ст. на зразок Баухаузу і ВХУТЕМАСу – перших дизайнерських шкіл ХХ ст.

М. Яковлев зазначає, що «абстрактна форма вираження, як найбільш безвідносна до асоціації об'єктів і явищ, іноді виступає найефективнішою у відображенні організаційно-логічних якостей творчого процесу» [21].

Сьогодні ми не уявляємо собі процесу композиційного формування, проектування без використання простих геометричних форм. Наприклад, у дизайні одягу аналіз силуетної форми костюма починається з визначення геометричної фігури, в яку вписується будь-який складний силует; в архітектурі аналіз балансу форм та побудова основного композиційного ядра головного об'єму неможливі без використання простих геометричних форм; при будівництві літаків, пароплавів, залізничного транспорту, автомобілів, механізмів та інших промислових виробів і товарів широкого вжитку теж неможливе моделювання без використання все тих же простих геометричних форм.

- 
1. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – С. 568.
  2. Манько В. Українська народна писанка. – Львів. Монастир Монахів Студитського Уставу. Видавничий відділ «Свічадо», 2002.– С. 5–6.
  3. Вакар І. Проблема живописного пространства: от символизма к авангарду // Символизм в авангарде. – Москва: Наука, 2003. – С. 111.
  4. Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Черный квадрат. – СПб.: Азбука-классика, 2003.– С. 79–80.
  5. Губанова Г.І. Дети солнца и дети дохлой луны // Символизм в авангарде. – М.: Наука, 2003.– С. 234.

6. Папета С. Передмова // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна.– Київ.: СІМ студія, 2006. – С. 11.
7. Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна.– Київ.: СІМ студія, 2006. – С. 32.
8. Рабінович В.Л. Семь степеней защиты русского футуризма от русского символизма // Символизм в авангарде. – М.: Наука, 2003.– С. 90.
9. Деготь Е. Русское искусство XX века.– М.: Трилиник, 2000. – 224 с.
10. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1992.
11. Найден О.С. Ритмоорнаментальна філософія буття в теоретичних працях та живописних творах Казимира Малевича // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. – Київ: СІМ студія, 2006.– С. 360.
12. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури // Нова генерація. – Харків.– 1928.– № 2.
13. Ган Олексій. Справка про Казимира Малевича // Оветская архитектура.– . Москва.– 1927.– №3 (Нова генерація. – Харків. – 1928. – № 6. – С. 126–127).
14. Витали К. К выставке // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. – «Бентелли» Берн, «Галарт» Москва.– 1993.
15. Коваленко Г.Ф. Александра Экстер. Путь художника. Художник и время. М.: Галарт, 1993.
16. Прибильська Є.І. Жизнеописание // Білокінь С. Витоки творчості Ганни Собачко.
17. Ракитин Василий. Мастерской и пророк. Заметки на полях двух творческих биографий // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. – «Бентелли» Берн, «Галарт» Москва», 1993.
18. Мудрак Мирослава. Український авангард // Український модернізм 1910–1930: Альбом. – Харків, 2006. – С. 31–32.
19. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Черный квадрат. – СПб.: Азбука-классика, 2003.– С. 53.
20. Ніколаєва Т.В. Тектоніка формування костюма: Навчальний посібник. – К.: Арістей, 2007. – 224 с.
21. Яковлев М.І. Композиція + геометрія.– К.: Каравела, 2007. – С. 13.
22. Карпенко О.В. Новаторство «школи» Екстер // Мистецтвознавство України. – К.: СПД Пугачов О.В., 2007.– С. 39–46.