

ГЕОМЕТРІЯ ПРОСТОРУ У ТВОРІ МИСТЕЦТВА

Процеси трансформації

МАРИНА ЮР

Постановка проблеми. Мистецтво є тим середовищем, в якому раніше від інших форм світогляду виникла тенденція до цілісного сприйняття навколишнього простору [1, с. 3]. У сприйнятті та художньому перетворенні навколишньої дійсності людина розвивала власне світорозуміння, чуття та мислення. У цьому перетворенні ключову роль відіграло зорове сприйняття об'єктивного світу, яке надавало людині до 80 % інформації, що позначилося на процесах його пізнання, а відтак і відображення. Сприйняття, відчуття (перцепція), асоціація визначали основи творення людиною художніх образів видимого або породженого фантазією світу. Типізація образів, символів та знаків виявляла основи художньої картини світу, яка змінювалася у контексті історико-культурних процесів.

Простір твору мистецтва є основним у структурі художнього зображення, з одного боку, він має власні прийоми геометричної будови, а з іншого, є часо-просторовим континуумом, в якому у певному ритмі співіснують візуалізовані у художній формі образи та культурні смисли. Тому геометрія простору взаємопов'язана з його художньою сутністю або «художнім простором» як духовною складовою, в якій поєдналися «світвідчуття і світорозуміння епохи, світоглядна система і художнє мислення митця» [2, с. 196]. Як зазначає М. Римарь, проблема художнього

простору, якщо розглядати її у зв'язку зі специфікою творчого акту в мистецтві, це, перш за все, проблема створення особливого простору, відокремленого від всіх інших просторів культури [3, с. 90]. Виходячи з цього, «художній простір», опираючись на геометрію, вибудовує смислові зв'язки, обумовлені загальним і конкретним у творі — художньою картиною світу та авторською картиною митця. Правила геометричної будови простору твору підпорядковані ідеї відображення реального (фізичного) чи перцептуального (відображеного у свідомості митця, а відтак втіленого в ілюзорній формі) еволюціонували у різних культурах, набуваючи власної специфіки, задля репрезентації художньої картини світу конкретного етносу. Тому геометрія простору і художній простір взаємопов'язані у творі, оскільки вони візуалізують та репрезентують безліч співіснуючих художніх явищ і соціокультурних процесів. В історії мистецтва досить ґрунтовно досліджено принципи побудови простору у творах, починаючи зі стереометрії у єгипетському мистецтві й закінчуючи лінійною та світлоповітряною перспективою у епоху Відродження. Натомість зміни, до яких призвели творчі інтенції художників-імпресіоністів, експресіоністів, абстракціоністів та інших, приналежних до модерністських та авангардистських течій і напрямків, на

сьогодні мало досліджена, що визначає актуальність роботи. Для аналізу особливостей побудови простору звернемося до творів живопису, в яких більш явними є зміни у його геометрії чи її відсутності, як такої, що ґрунтується на способах та закономірностях просторового мислення та бачення митця кінця XIX — першої третини XX століття.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Дослідження особливостей просторової побудови у творах мистецтва, зокрема живопису, здійснювалося ученими та художниками неодноразово. Важливими у цьому плані є книги І. Данилової «Від Середніх віків до Відродження. Складення художньої системи картини кватроченто» (1975), Б. Раушенбаха «Просторова побудова у древньоруському живопису» (1975), його ж «Просторові побудови у живопису» (1980), «Системи перспективи в образотворчому мистецтві: загальна теорія перспективи» (1986), М. Волкова «Композиція у живопису» (1977), Л. Мочалова «Простір світу і простір картини: Нариси про мову живопису» (1983), Б. Віппера «Введення в історичне вивчення мистецтва» (1985), А. Волошина «Математика і мистецтво» (1986), збірники праць «Ритм, простір і час у літературі та мистецтві» (1974), «Ритм, простір і час у художньому творі» (1984), «Простір і час в мистецтві» (1988), статті Ю. Мартиненка «"Час-простір" у живопису та кіно» (1968), Б. Мейлаха «Проблеми ритму, простору та часу у комплексному вивчення творчості» (1974), В. Глазичева «Образи простору: проблема вивчення» (1978), Л. Мочалова «Про систематику типів просторової будови картини» (1979), П. Флоренського «Аналіз просторовості в художньо-образотворчих творах» (1982), А. Якимовича «Про побудову простору у сучасній картині» (1989) та ін. Усі вони торкалися тих чи інших аспектів в осмисленні та будові простору у живопису, натомість практики імпресіоністів — торкалися Б. Раушенбах, Б. Віппер, а художників другої половини XX ст. — А. Якимович. Таким чином, нове просторове мислення, інкорпороване у нову систему художнього виразу, а відтак

геометричної будови простору у живопису, починаючи з імпресіонізму й до абстракціонізму потребує ґрунтовного дослідження.

Ціль статті. Охарактеризувати геометрію простору та його трансформацію у творах живопису модерністських та авангардистських течій і напрямків, спираючись на особливості художнього бачення та мислення митців у даний період, художні процеси у мистецтві та історико-культурну ситуацію. Для більш ґрунтовного аналізу розглянемо, як еволюціонував простір у творах мистецтва, починаючи від найдавніших часів до середини XIX століття.

Викладення основного матеріалу дослідження. Перш ніж розглядати зміни у побудові простору у живопису зазначеного періоду, визначимо критерії, за якими оцінюватимемо ці трансформації. Сприйняття, розуміння і диференціація простору людиною здійснюється за певними параметрами. Природньою є його глибина і обшир, далі об'єкти чи суб'єкти (або ті та інші разом), що містяться в ньому. Далі диференціація відбувається за асоціативним мисленням (пізнаваністю), що дозволяє розрізнити форми та зміст предметів, формуючи в уяві їх просторові співвідношення в межах даного простору, а також їх зовнішні зв'язки (походження, динаміка переміщення, інверсія смислу тощо). У сприйнятті простору картини відбувається приблизно така ж послідовність прочитання і розуміння зображуваного. Але тут варто зауважити, що фізичний (реальний), видимий нами і зображений на площині ілюзорний простір мають різні методи оцінки; останні два обумовлені механізмом перцепції, що ґрунтується на монокулярних і бінокулярних просторових ознаках [4]. Вони дають зоровій системі інформацію про глибину і віддаленість предметів та об'єктів, зокрема й зображених на площині, і є образотворчими [5]. Ці просторові ознаки допоможуть охарактеризувати твір мистецтва, зокрема у тих випадках, коли відсутня широко вживана лінійна перспектива, в основі якої лежить передача видимого простору на двомірній площині картини.

Здійснимо короткий експурс в історію, звернувшись до перших наскельних малюнків, в яких «глибина простору» вибудовувалася не за рахунок геометрії, а просторових відношень суб'єктів і об'єктів, обумовлених певною дією чи простою фіксацією буття первісних людей, їх мікрокосму. Малюнки на стінах були свідченням прагнення людей до розуміння і пізнання навколишнього світу. Зображення мали реалістичний чи схематичний характер, або форму знаку, виконувалися, здебільшого, на фронтальному плані. У цих перших малюнках наявні такі монокулярні ознаки глибини, як інтерпозиція, елевація, відносний розмір. Цивілізаційний розвиток розширював просторові уявлення людини, а відтак і фіксацію нею не видимого простору, а макрокосмосу, що представляв собою модель розвитку конкретного суспільства, етносу, народу. Прикладом цього є розписи або ритування на стінах храмів, колон, поховальних камер, творів декоративно-прикладного характеру в Єгипті. У цих композиціях також немає геометрично вибудованої «глибини простору», оскільки завданням майстрів була фіксація давньоєгипетської картини світу, що відображувала ієрархічну владну вертикаль. Відповідно застосовувався синтез прийомів задія найбільш повної за формою і змістом передачі зображуваного на основі ортогональної проекції, аксонометрії, аспективи, з урахуванням різних точок зору, превалюванням метричного ритму, динаміки різнонаправленого руху, різномасштабності, маркування лінією поверхні землі, на якій фіксувалися процесії, сцени з життя чи позаземного світу, узагальнення, уніфікація і кодування інформації у знаках, площинності у трактуванні форми, монохромності тощо. Просторові відношення візуалізують історію конкретного періоду давньої епохи, в якій основною віссю було земне і потойбічне життя фараона. На цьому вибудовувалася просторова модель зображень та «геометричні методи передачі об'єктивного простору на площині» [6, с. 204]. У ньому спостерігаємо наявність таких монокулярних ознак глибини, як елевація і відносний розмір.

Взаємовплив єгипетського та античного мистецтва позначилися на просторовому мисленні митців обох культур у певний проміжок часу, що відбилося на художній інтерпретації об'єктивного світу. Античні майстри на ранніх етапах слідували принципам у будові простору, виробленим єгипетськими майстрами, що можна побачити у фресках крито-мінойської культури, де ще присутня площинність у трактуванні фігур людей, флори та фауни, ортогональна проекція у передачі ландшафту (землі, води тощо), а також фронтальність у розгортанні сцени чи зображенні образу. Тут глибина простору визначалася різними за масштабом та пропорціями формами, а також їх перекриттям, що є монокулярними ознаками глибини — відносним розміром, інтерпозицією, а також наявна елевація. Художня картина світу античності репрезентувала не ієрархічну (вертикальну) модель, а космополітичну — з людиною (духовно і фізично розвиненою) як центром Всесвіту. Якщо у єгипетському мистецтві превалювала ритмічна організація простору, то у античному на перший план виходила людина і культурний простір її буття. Це зумовлювало не площинне, а наближене до реалістичного трактування (у часи Римської імперії стане провідним), відповідно змінювалася передача форми (об'ємність якої моделювалася завдяки світлотіні, контрасту, градації тону) та об'єктивного простору у живопису, насамперед фресок і мозаїк, якими прикрашали стіни інтер'єрів тогочасної житлової архітектури (палаців та віл). Геометрія простору таких зображень вибудовувалася спочатку завдяки аспективі — художньому прийому, в основі якого застосовувалися різні точки зору для передачі, наприклад, багатофігурної композиції (фризового характеру), що, як правило, займала фронтальний план, відповідно зблизька сприймалася не цілісно, а фрагментарно, це уможливило розгляд окремих аспектів її художніх форм. У живопису втілювалися розмаїті сцени з життя суспільства, історії чи грецької мі-

фології, вони підпорядковувалися художньому оформленню внутрішнього простору архітектури, конструкції якої часто зображували у таких композиціях. Отже, зароджувалася система лінійної перспективи, яка певним чином виявляла «глибину простору» у античному живопису, хоч здебільшого художники застосовували нейтральний фон, що окреслювали лінійно, формуючи раму на тонованій поверхні стіни. З цього часу рама відігравала важливу роль у сприйнятті зображеного художнього образу, що був специфічним віддзеркаленням культури і самовиразом художника.

У середньовіччі художня картина світу ґрунтувалася на християнській ідеї, а відтак ієрархічності, божественному порядку як універсальному, цілісності, символізму. Сакралізація божественного у мистецтві під впливом християнства позначилася на художній інтерпретації біблійних тем і мотивів, образному вирішенні, просторових співвідношеннях. Це особливо проявилася у сакральному живопису (фресках, мозаїках, іконопису), де увага приділялася виразу сакрального сенсу у просторово-часовому континуумі твору, площина якого була полем, де розгорталася взаємодія суб'єктів у трансцендентному світі. Як зазначав Б. Раушенбах, перед середньовічним художником виникала задача передачі доволі великого простору, і, володіючи лише аксонометричним методом зображення, він був вимушений користуватися ним для того, щоб правильно показати образ кожного окремого предмета, кожного — у своїй власній аксонометрії [6, с. 164]. Цим зумовлювалося застосування різних точок зору у передачі різних ракурсів предметів у композиції, що не узгоджувалися між собою, формуючи таким чином різні перспективні ефекти для передачі більшої інформативності об'єктів. Тому внутрішня глибина простору формувалася завдяки сукупності точок зору, які вибудовували своєрідний ракурс погляду, актуалізуючи динаміку розвитку художнього змісту. У геометрії простору середньовічного живопису наявні прийоми давньоєгипетського та античного мистецтва — фронтальність, ієрархічність, різномасштабність, сукупність точок зору, узагальненість форми, локальність кольору; разом з тим новим була обернена перспектива, що формувала не об'єктивний, а символічний простір, який О. Лосев вважав ідеографічним, ексцентрично орієнтованим, а значить таким, що розгортається зсередини назовні, у напрямку глядача [7, с. 485]. Ексцентричний простір відкривав глядачеві трансцендентне буття. Тому здебільшого тло зображеної сцени чи образу було нейтральним, можна сказати, безмежним, а земне — умовно виділялося смугою в нижній частині композиції або втілювалося у стилізованій формі елементів об'єктивного простору. Ця вертикаль, що означувала перехід земного у неземне, нівелювала обмеження у сприйнятті і розумінні безкінечного і нематеріального простору, оскільки зображені сакральні образи були поза умовами нашого буття. Серед монокулярних ознак глибини у середньовічному живописі можна відзначити інтерпозицію, елевацію, відносний розмір і оптичний градієнт. У XIII столітті Чимабуе і Дуччо привносять у релігійний живопис реалістичне трактування видимого світу, чим започаткують традицію реалізму у європейському мистецтві.

Їх послідовники на шляху до створення ілюзії реальності у картині чи фресці вирішували складні завдання: побудова засобами геометрії замкнуто-концентричного простору, що «згортався в глибину, оскільки був як би підпорядкований активному проникненню погляду глядача в споглядаючий ним зовнішній світ» [7, с. 485], передача живописними методами тілесності за різних умов освітлення, фізіономічної подібності людини, об'ємності тощо. Це була стереоскопічна (об'ємна) картина, що відтворювала глибину реального простору на двомірній площині. Відчуття «глибини простору» природне для людини завдяки стереоскопічному зору, який, опираючись на механізм біокулярного зору, дає їй можливість достовірно визначити віддаленість предмета і його розташування у просторі щодо

петського та античного мистецтва — фронтальність, ієрархічність, різномасштабність, сукупність точок зору, узагальненість форми, локальність кольору; разом з тим новим була обернена перспектива, що формувала не об'єктивний, а символічний простір, який О. Лосев вважав ідеографічним, ексцентрично орієнтованим, а значить таким, що розгортається зсередини назовні, у напрямку глядача [7, с. 485]. Ексцентричний простір відкривав глядачеві трансцендентне буття. Тому здебільшого тло зображеної сцени чи образу було нейтральним, можна сказати, безмежним, а земне — умовно виділялося смугою в нижній частині композиції або втілювалося у стилізованій формі елементів об'єктивного простору. Ця вертикаль, що означувала перехід земного у неземне, нівелювала обмеження у сприйнятті і розумінні безкінечного і нематеріального простору, оскільки зображені сакральні образи були поза умовами нашого буття. Серед монокулярних ознак глибини у середньовічному живописі можна відзначити інтерпозицію, елевацію, відносний розмір і оптичний градієнт. У XIII столітті Чимабуе і Дуччо привносять у релігійний живопис реалістичне трактування видимого світу, чим започаткують традицію реалізму у європейському мистецтві.

інших предметів, їхній розмір, об'єм. Таким чином, об'єктивний простір, даний у свідомості людини, трансформується, набуваючи ознак перцептуального, обумовленого її індивідуальними психофізіологічними особливостями. Як наслідок, формується авторська картина світу. Індивідуалізм художника, його мислення і просторове бачення було одним із важливих складових художньої картини світу епохи Відродження. Поєднання зорового сприйняття і геометрії лінійної перспективи, що здобула розвиток і наукове обґрунтування в цей час, дозволяло художникам здійснювати не лише перетворення реального, видимого світу на ілюзорний у картинах, зберігаючи всі ознаки, а й привносити своє бачення простору культури, репрезентуючи його художній та естетичний контекст. Стереоскопічна картина визначила розвиток мистецтва епохи Відродження, вона активізувалась як у релігійній, так і світській тематиці, а також визначила тенденції наступних періодів включно до початку XXI століття. Стереоскопічна подача сцен, подій, образів зумовлювала поглиблене психофізіологічне характеротворення, підтвердження чому є визначні пам'ятки ренесансного стилю, зокрема у живописі Мазаччо, Джотто ді Бодоне, Ботічеллі, Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті, Мікеланджело Буонаротті та ін. Стереоскопічність зображення та центральна перспектива в ренесансних картинах диктуються пантеїстичною природою ідеалу Відродження, саме цим пояснюється особливе одухотворення живописного простору ренесансних картин [8, с. 321]. Як вважає Т. Смирнова, «простір пантеїстично сприйнятого світу розуміється як рівномірний, безперервний, нескінченний. Такий простір дуже часто позбавлений єдиної точки сходу, його неможливо охопити в цілому, він має дискретний характер, подається фрагментарно» [9, с. 9]. Це зумовлено й зміною нейтрального гла, властивого античності та середньовіччю, на іманентне реальному, якими здебільшого стають пейзаж чи інтер'єр. Зображення сцени або портретованої особистості на їх тлі означало

дискретність, а відтак динамічність живописного простору, в якому поєдналися просторові системи різних жанрів (портрету чи жанрової композиції на тлі пейзажу чи інтер'єру), таким чином активізуючи фронтальний план зі своєю точкою сприйняття та дальній план зі своїм фокусом огляду, що дає уявлення про віддаленість предметів та глибину простору відносно лінії горизонту (від низької до високої; реально означеної або уявної; візуалізованої у різних просторових формах — відкритому вікні, арках архітектури, фрагменті природи тощо). Ці протиріччя у просторо-часовому континуумі ренесансної картини зумовлені протиріччям самої епохи — абсолютністю уявного ідеалу людини та відносністю безмежного розвитку людських здібностей. Хоча ідея єдності законів розвитку людини і природи формувала погляд на живопис, здатний увібрати в себе максимум реалій навколишнього світу, все ж людина була осердям зв'язку між всіма явищами земного, духовного, космологічного і міфологічного світу. Тому художники прагнули створити багатомірний образ зримого світу, цілісний в своїй основі, активно використовуючи при цьому прийоми лінійної, світло-повітряної перспективи, світлотіньове моделювання форм, різні ракурси тощо. Як вважає А. Волошинов, «ренесансна перспектива, як і вся філософія епохи Відродження, відкрила перед людиною “вікно у Природу”, без обмежень розширила горизонти людського світовідчуття» [10, с. 296].

Геометрія у будові простору картини увійшла в культуру наступних художніх стилів та напрямів (включно до початку XXI ст.), але тут варто зауважити, що художники не завжди нею послуговувалися, особливо у зображенні біблійних сцен на стінах, зводах чи інших частинах архітектурної конструкції храмів, соборів і т. д., що мала різний рівень кривизни поверхні. Враховуючи це, художники часто деформували зображення, яке набувало правильної форми у певній точці його споглядання. Відтак прийом живопису анаморфізм, що означає повер-

нення до початкової форми, заснований на геометрії, а саме попередньо розроблений сітці зображення, що уможлиблює передачу цілісного з правильними пропорціями образу на поверхні стін будь-якої кривизни [11]. При такому прийомі просторові відношення визначалися не перспективно твореною глибиною, а змістовними зв'язками, підпорядкованими загальній ідеї композиції фрески та ритму, де нейтральне тло посилювало цей ефект.

Простір твору є найбільш гносеологічною частиною, адже саме він «здатний виражати основні уявлення епохи і культури» [12, с. 6], тенденції та кризи у мистецтві, що позначилося на його художньому, естетичному і змістовному виразі. Просторове мислення художників, зумовлене історичними і культурно-соціальними процесами епох чи певних періодів, у яких вони творили, виявляло і увиразнювало найскрапші художньо-стилістичні риси. У цьому важливу роль відігравав їх світогляд, світовідчуття, індивідуальне бачення, що по особливому проявилось в епоху модернізму, час новаторства. Ці експерименти призвели до переоцінки звичних уявлень про простір, оскільки були орієнтовані на творення іншої реальності — суб'єктивної — перцептивного простору. Однією з головних причин, що викликала підвищений інтерес до нового моделювання простору, стало відкриття виставки імпресіоністів, які не лінією, а мазками фіксували на полотні «чисті відчуття» об'єктивного світу. П. Флоренський вважав імпресіоністичний простір простором Декарта, вщент заповненого численними частинами матерії, з якою він уособлюється [13, с. 29]. Світ поставав у художньому мисленні та світогляді митців, як нескінченна зміна вражень, тому константність, статичність, центральна точка зору у сприйнятті реального світу, що притаманна минулим вікам, змінилася нерівноваженістю, хиткістю, нестабільністю, швидкоплинністю, що зумовило нові підходи та засоби виразу суб'єктивного у мистецтві. Суб'єктивне бачення і «тактильне» відчут-

тя об'єктивного світу було покладено в основу організації простору картин імпресіоністів, ознаки глибини якого здебільшого виявлялись через складні ракурси, асиметричні композиції, ритм, світло, а також монокулярні ознаки — паралакс руху, оптичний градієнт, інтерпозицію, відносний розмір, елевацію, розподіл тіней, повітряну перспективу.

Якщо імпресіоністи, яких вважають останніми «реалістами», шукали метод виразу миті, створюючи при цьому оптичну єдність простору, то постімпресіоністів цікавив глибший контекст буття у довшому проміжку часу, вони прагнули пізнати суть речей, яка прихована за їхньою зовнішністю, тому творили іншу живописну реальність, в якій простір, форма і колір були одним цілим. Зрозумілим стає, що простір у таких експериментах не завжди виражав свою «глибинну» ознаку, він, скоріше, мав символічне значення, оскільки підлягав декоративній стилізації. Тому у нових художніх течіях і напрямках, для яких постімпресіонізм відкрив простір експерименту, сама ця категорія більш активно проявляється у поєднанні з часом та ритмом, які визначають тривалість руху і напрям художніх форм у моделюванні простору, який будується не на оптичних властивостях, а змістовних і символічних зв'язках. Художник мислив свою картину як символ, ідею, спрямовану не на сприйняття ілюзії простору, а переживання специфічного змісту, емоційного тону часу та ірреального простору, в якому на протиріччі точок зору поєдналися факт і символ. Основний показник часу в мистецтві є рух, тому він проявляється в напрямку і темпі ліній, ритмі пластичних форм та площин, властивостях динамічної композиції, фактурі та характеру мазків, контрастах світла й тіні тощо. Відчуття часу посилювало симультанне, миттєве сприйняття зображення, що було притаманне живопису імпресіоністів, для яких «швидкість та одночасність сприйняття слугували гарантією оптичної єдності картини» [14, с. 198]. Плавність, текучість часу властива творам фовістів, які експре-

сію виражали через ритм і відкритість кольору пластичних мас, але це буйство врівноважувалося чітко визначеною конструктивною ідеєю і жанром (пейзаж, портрет, натюрморт). Свого апогею культ часу досягає у концепції футуристів. Своєрідними рисами вирізняється простір, який вони творили у живописі, «це простір, який водночас хоче бути і часом, подібно до чотирьохмірного простору новішого природознавства, що розвивається у зв'язку з принципом відносності, — пише О.Лосєв, — це гіпер-простір» [7, с. 486]. Зображені тут образи ніби існують поза умовами нашого існування, що виявляє трансгресію творчих експериментів даного напрямку. Трансгресія виводить думку за межі можливого чуттєвого досвіду у сферу надчуттєвого, виявляє досвід неможливого, який не підлягає опису [15, с. 51]. Футуристи хотіли виражати рух об'єкта чи предмету у просторі, фіксуєчи усі його фази, а відтак і час, що їх означає. Завдяки цьому руху форми у просторі утворювалися своєрідні силові або енергетичні поля, які у природі проявляються при паралаксії руху. Це монокулярна ознака глибини простору, яка найбільше виявляла специфіку футуристичного живопису, водночас тут є й інші ознаки — інтерпозиція, відносний розмір, елевация. Усі вони допомагали в реалізації іншого завдання — ввести у образотворчу площину звук засобами мистецтва. Захоплені технічним прогресом, різноманітними шумами від нової техніки, митці хотіли передати фази руху і звук у своїх творах, які так і називалися — «Гудок», «Сигнал», «Швидкість» тощо. Це була своєрідна синестезія — чути звук при спогляданні візуалізованого у картині рухомого об'єкта чи предмета.

Подальший розвиток цієї практики продовжили кубісти, нагхнені спробою П. Сезана створити об'ємну структуру на полотні: вони прагнули виявити саму структуру об'єму, його внутрішню суть, а значить, показати предмет одночасно з усіх його сторін, в усіх його проявах. Як говорив один із засновників напрямку Пабло Пікассо, художник відтворює світ не та-

ким, яким він його бачить, а таким, яким він його мислить. Тому митці уможгадно та естетично «дробили» цілісну об'ємну одиницю, тобто розкладали предмет на стереометричні або іншої конфігурації фігури, показуючи його у розгорнутій формі, що створювало враження конструкції, яка обертається у просторі. Важливо зазначити, що кожен предмет у композиції мав свою інерційність руху, графічне і колористичне вирішення, навіть автономне джерело світла, тому тут явною ставала живописна поліфонія, підпорядкована головній ідеї — репрезентації багатогранного світу, в якому перетинаються індивідуальне і загальнолюдське, авторська, художня і наукова картина світу. Таким чином кубісти сподівалися прийти до створення інтелектуального живопису (синтетичний, аналітичний кубізм), який змінив уявлення про простір та способи передачі об'єму, фактури. Митці у твореній ними «новій реальності» відмовилися від тривимірного простору, вважаючи, що пізнання дійсності можливе через вияв сутності об'єктів — уможгадне розкладання на площини та їх нове поєднання у геометризовану форму з явними зміщеннями площин, зображених з різних точок зору, а відтак ритмічними дисонансами. Такі просторові образи втрачали зв'язок з реальним прототипом, хоча його образи частково зберігали у зображенні, при цьому внутрішня суть змінювалася під впливом загального ладу (накладання, перетікання, взаємоперекриття форм), перетворюючи його на геометризований абстрактний символ. У будові просторових образів та просторових співвідношень форм митці не послуговуються лінійною перспективою, але тут мають прояви прийоми аксонометрії (один і той самий предмет зображувався одночасно з кількох точок зору) паралельної проекції, а монокулярною ознакою глибини є інтерпозиція.

Художня картина світу експресіоністів основана на загостреному суб'єктивному світовідчутті людини, зумовленому катаклізмами світового масштабу на початку ХХ ст., що призвело до

її знеособлення, знедуховлення, втрати зв'язку зі світом, «серце людини роздерте байдужістю і бездушністю світу, контрастами матеріального і духовного» [16]. Ця антигуманна дійсність з її трагізмом, конфліктністю, деградацією, спустошенням, утопічністю особливо яскраво відображена експресіоністами, які більше уваги приділяли категорії часу, аніж простору, адже фіксували сучасну їм картину світу. Тому у живопису моделювали простір з урахуванням часової координати (четвертого виміру), в ньому предмети абсолютно вільні від будь-яких умов та кордонів, це простір не сприйняття, а представлення епохи [7, с. 487]. У цьому представленні виявлявся індивідуальний протест митців проти деформованого у своїй суті людського існування, відчуження людини, почуття втрати тих ціннісних основ, на яких функціонувала культура. Усе це обумовлювало художнє начало у живописі експресіоністів, передане через емоційну тональність та внутрішнє відчуття епохи. Їх художня мова стала виразником гіпертрофованого авторського «я», яке в творах одних митців проявлялося у надзвичайно трагічному світосприйнятті, а відтак у естетизації потворного, що опосередковано виявляла його інтуїтивно-примітивну безпосередність, в інших — у художній утопії, що була останнім контрапостом у збереженні духовних та гуманістичних цінностей. Умоглядні образи, створені на синтезі реального та ірреального, розкривали свою сутність через експресивну, часто доведену до гротеска форму або узагальнено-площинну, гіперболізовану, інколи з чорним контуром, що посилювало психологічно складні структури композиції. У цьому важливу роль відігравав дискретний ритм, зображення форм з різних точок зору, колірний контраст, а ознаками глибини простору були інтерпозиція, елевація, відносний розмір, у деяких випадках часткове застосування лінійної перспективи. Відмовляючись від ілюзорності простору, експресіоністи виробили свою художню систему для виразу у живописі різноманітних смислів, емоційнос-

ті, протиріч сучасного життя, позначеного апокаліптичними настроями.

Остаточний перехід від зображення реального простору у живописі в ірреальний демонструє В. Кандинський, хоча основою його стилізацій, а згодом абстрагування все ж був об'єктивний світ. Перехід цих форм він вважав боротьбою духовності людини. У його картинах, як зауважив О. Лосев, простір остаточно дематеріалізується, представляючи своєрідний «докосмічний хаос», що є своєрідним протестом проти будь-якої «гармонії» сучасної цивілізації [7, с. 487]. Але митець писав так: «Ось саме цей перехід до “що” та пошук “як” не лише безцільно, але зі свідомою ціллю знайти “як”, щоб виразити через нього “що” і є той момент, в якому ми живемо нині.<...> ця “що” <...> витончена матерія або як її називають частіше духовність, <...> яка не може бути виражена надто матеріальною формою» [17, с. 13–14]. Він вважав, що виникла необхідність знайти «нові форми» — «чисті» форми мистецтва, чисту мову. Ними були першоеlementи, які мали ще не розкриті можливості, для прикладу художник, прагнучи візуалізувати музику на полотні, кодував її звуки у геометричні форми та знаки, створюючи таким чином своєрідні абстракції-симфонії, позначені синестезією. Такий підхід зумовлював будову простору твору, що змінював свої властивості, в одних випадках був нейтральним, ізотропним, без ознак глибини, в інших глибина виявлялася завдяки дифузії форм, варіюванню їх розмірів, перекриванню (інтерпозиції), оптичним ілюзіям, а значить анізотропним. У деяких творах ці властивості проявлялися одночасно, формуючи багатовимірний безмежний простір, близький космічному. Експерименти та нове просторове мислення В. Кандинського, якого вважають першим абстракціоністом, уможливило появу нового напрямку, що протистояв логіці класичного мистецтва, натомість сприяв прояву несвідомого творчого начала через свободу самовиразу.

Відмова від імітації об'єктивної дійсності, натомість втілення суб'єктивних вражень і фан-

такій у геометричних, абстрагованих чи аморфних формах стало творчим методом абстракціоністів, що творили нову реальність, у якій «просторові поняття минулих епох зазнають радикальної трансформації у зв'язку зі зміною екзистенціальних параметрів існування людини» [18, с. 57]. Це було суголосно з революційними реформуваннями в науці та культурі початку ХХ ст., а також появою новітніх філософських теорій, естетичних ідеалів, зміною параметрів естетичного і художнього в мистецтві. Абстракціоністи не відмовилися від досвіду митців минулих епох, але виробили власну мову для виразу внутрішнього світу, яка підпорядкована геометризму, тобто поєднання різних геометричних чи геометризованих форм у певному гармонійному кольоровому сполученні. Застосування формальних елементів для виразу ідеї було новацією у конструктивній ідеї живопису, але такі картини більшою мірою були діалогом зі свідомістю людини, адже пошук модерністів, зокрема й абстракціоністів, був спрямований «углиб людини», що зумовлювало інтроверсію — особисті відчуття, викликані внаслідок цього діалогу. Це і було однією з цілей даного різновиду мистецтва: через нашарування смислів, виражених різними, але гармонійними просторовими співвідношеннями та комбінацією формальних елементів, викликати у глядача різні асоціації. Геометрія простору у абстрактному живописі, як і в експериментах В. Кандинського, не має науково визначених підходів (перспективи), а лише виявляє свої властивості однорідного (ізотропного) чи неоднорідного (анізотропного) поля, останнє через різну тональність та барвність уможливає відчуття глибини, сформоване кольором. Хоча на локальному рівні просторових співвідношеннях форм явними є монокулярні ознаки глибини — інтерпозиція, оптичний градієнт, елевація, відносний розмір, паралакс руху, але вони не впливають на загальний простір, що «вміщує макрокосм» — образ світу, втілений різними формальними засобами. Ними митці прагнули виразити вну-

трішні закономірності та інтуїтивно осягнути його сутність. Ідеолог супрематизму К. Малевич писав, що простір є вмістилище без виміру, в якому розум ставить свою творчість, але ми тільки тоді можемо відчутти простір, коли відірвемося від землі, коли зникне точка опори [19, с. 27]. Тому, за його словами, безпредметність мистецтва є мистецтво чистих відчуттів [20, с. 107], його чорний квадрат у білому обрамленні був першою формою безпредметного відчуття, а білі поля є відчуттям небуття [20, с. 109]. Як говорив митець, у цій практиці від дійшов до нуля форми і вийшов за нього [19, с. 4], щоб досягти абсолютної чистоти художнього відчуття, чистоти двох начал супрематизму — форми і кольору. Цим започатковано експерименти з формою і кольором не на площині, а, як він вважав, у пустому просторі, білий колір якого давав відчуття глибини, але нівелював відчуття часу. Ймовірно, у безпредметному живописі категорія часу була «зведена» до нуля, а дискретний чи метричний ритм у просторових співвідношеннях форм не був їх темпоральною характеристикою, оскільки ці просторові моделі не залежали від умов фізичного світу. Це означає, що супрематизм не переймав досвід минулого і не транслював його у майбутнє, що обумовлює його позачасовий контекст. Як говорив В. Кандинський, «мистецтво нічого “не повинно”», тому воно вічне і вільне. У інших напрямках абстрактного мистецтва, зокрема неопластицизму, конструктивізму, кубофутуризму, лучизму, темпоральна складова також була відсутня, що давало можливість відчутти рух живописної форми у просторі, її енергію, внутрішню сутність.

Геометрія є наукою, що визначає властивості простору синтетично і, тим не менше, а priori [21, с. 132]. Але у подальшому розвитку напрямів модернізму і постмодернізму вона буде відігравати все меншу роль, оскільки об'єктивний світ у живописі набуватиме фрагментарного, а не цілісного виразу, що змінюватиме повноту зорового сприйняття простору, в якому відобража-

тимуть багатовимірні події та явища, пройняті динамікою часу.

Висновки. Із здійсненого аналізу пам'яток і творів мистецтва можна зробити висновок, що принципи просторового бачення та мислення людини в її еволюційному розвитку змінювалися, що позначилося на зображенні об'єктивного й суб'єктивного (перцептуального) простору. Його ілюзорність у картині чи фресці, чи наскельних зображеннях передавалася за певними методами побудови, що трансформувалися — від просторових співвідношень у давні часи до застосування різних проекцій (єгипетське, античне мистецтво), оберненої (середньовіччя) та лінійної (Відродження і наступні сти-

лі) перспективи, і знову до просторових співвідношень (модернізм, авангард). Відтак зрозумілим є, що не в усі періоди розвитку художніх епох, стилів та напрямів людина застосовувала засоби лінійної перспективи у побудові простору, а просторові відношення зображувала із врахуванням інтервалу (елевації), перекриття (інтерпозиції), різної величини форм та інших прийомів, що виявляють ознаки глибини простору, основані на монокулярних і біокулярних способах зорового сприйняття. Таким чином, визначено особливості трансформації простору у живописі модерністичних та авангардних напрямів і течій з урахуванням еволюційних процесів у його будові.

1. *Полторацкая Л. А.* Искусство в пространстве художественной картины мира [Текст]: автореферат на соиск. уч. степ. канд. культурологии. — Краснодар, 2009. — 30 с.
2. *Юр М.* Еволюція поняття «художній простір» у мистецтві [Текст] / Марина Юр // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: А. В. Чебикин (голова редкол.), О. К. Федорук (голов. ред.), М. І. Яковлев (заст. гол. редкол.) та ін. — К.: Фенікс, 2015. — Вип. 15. — 200 с.: іл.
3. *Рымарь Н.* Границы художественного пространства: рама и материал [Текст] / Николай Рымарь // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». — 2012. — № 1(11). — С. 90–100.
4. *Грегори Р.* Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия [Текст] / Р. Л. Грегори; отв. ред. А. И. Лурия. — М.: Прогресс, 1970. — 271 с.; Гибсон Дж. Экологический поход к зрительному восприятию [Текст] / Джером Гибсон; отв. ред. О. И. Логвиненко. — М.: Прогресс, 1988. — 461 с.
5. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов [Текст] / Б. В. Раушенбах. — М.: Изд-во «Наука», 1980. — 289 с.: илл.
6. *Раушенбах Б. В.* Геометрия картины и зрительное восприятие [Текст] / Б. В. Раушенбах. — СПб.: Азбука-классика, 2002. — 320 с.: илл.
7. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа [Текст] / Алексей Федорович Лосев // Лосев А. Из ранних произведений / отв. ред. А. А. Тахо-Годи. — М.: Правда, 1990. — С. 393–599.
8. *Бранский В.* Искусство и философия: Роль философии и восприятия художественного произведения на примере истории живописи [Текст] / В. Бранский. — Калининград: Янтарный сказ, 1999. — 704 с.: илл.
9. *Смирнова Т.* Становлення пейзажного жанру в німецькому живопису та графіці першої третини XVI століття в контексті ренесансної картини світу [Текст]: автореферат дис... канд. мистецтв: 17.00.05. — К., 2000. — 12 с.
10. *Волошинов А.* Математика и искусство: Кн. для тех, кто не только любит математику и искусство, но и желает задуматься о природе прекрасного и красоте науки [Текст] / А. Волошинов. — М.: Просвещение, 2000. — 399 с.: илл.
11. *Юр М.* Анаморфизм: умови існування у живопису України [Текст] / Марина Юр // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мист-ва Нац. акад. мист-в України; редкол. В. Сидоренко (голова) та ін. — К.: Фенікс, 2010. — Вип. 7. — С. 309–324.

12. Якимович А. О построении пространства в современной картине [Текст] / А. Якимович // Пространство картины: Сб. статей; сост. Н. О. Тамручи. — М.: Сов. художник, 1989. — С. 6–28.
13. Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях [Текст] / Павел Флоренский // Декоративное искусство СССР. — 1982. — № 1. — С. 25–29.
14. Виппер Б. Живопись [Текст] / Борис Виппер // Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 288 с.
15. Сухина О. Трансгресивні виміри соціокультурної буттєвості: Апологія маски [Текст] / О. В. Сухина // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2013. — № 3. — С. 49–52.
16. Модернизм — культурный феномен XX века [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://allr.genskov.ru>.
17. Кандинский В. О духовном в искусстве: живопись / Василий Кандинский. — Ленинград, 1989. — 68 с.: илл.
18. Юр М. Трансформація простору у живопису початку і кінця XX століття [Текст] / Марина Юр // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України; редкол.: В. Сидоренко (голова), О. Федорук (гол. ред.), І. Безгін та ін. — К.: ХІМДЖЕСТ, 2010. — Вип. 7. — С. 56–65.
19. Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм [Текст] / Казимир Малевич // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. — Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929 / Авт. вст. ст., ред. А. С. Шатских и др. — М.: Гилея, 1995. — С. 27–34.
20. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность [Текст] / Казимир Малевич // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. — Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930 / Авт. вст. ст., ред. Г. Л. Демосфенова и др. — М.: Гилея, 1998. — С. 105–123.
21. Кант И. Трансцендентальное истолкование понятия о пространстве [Текст] / Иммануил Кант // Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 3 / Под. общ. ред. В. Ф. Асмуса и др. — М.: Мысль, 1964. — С. 131–134.

Юр М. В. Геометрія простору у творі мистецтва: процеси трансформації

Анотація. У статті розглядаються особливості геометрії простору у живописі модерністичних та авангардних напрямів і течій з урахуванням процесів еволюції та змін у його будові. Зазначено, що принципи просторового бачення та мислення людини змінювалися протягом її еволюції, що позначилося на формуванні прийомів зображення видимого світу на площині. Вказано, що не в усі періоди розвитку художніх епох, стилів та напрямів застосовувалися засоби лінійної перспективи у побудові простору, а просторові відношення зображувалися із врахуванням інтервалу (елевациї), перекриття (інтерпозиції), різної величини форм та інших прийомів, що виявляють ознаки глибини простору, основані на монокулярних і бінокулярних способах зорового сприйняття. Таким чином, охарактеризовано процеси трансформації простору у живопису від найдавніших часів до першої третини XX століття.

Ключові слова: зорове сприйняття, ознаки глибини простору, геометрія, перспектива, живопис, модернізм, авангард.

Юр М. В. Геометрия пространства в произведении искусства: процессы трансформации

Аннотация. В статье рассматриваются особенности геометрии пространства в живописи модернистских и авангардных направлений и течений с учетом процессов эволюции и изменений в его строении. Отмечено, что принципы пространственного видения и мышления человека менялись на протяжении его эволюции, что сказалось на формировании приемов изображения видимого мира на плоскости. Определено, что не во все периоды развития художественных эпох, стилей и направлений применялись средства линейной перспективы в построении пространства, а пространственные отношения изображались с учетом интервала (элевации), перекрытия (интерпозиции), величины форм и других приемов, что

обнаруживают признаки глубины пространства, основанные на монокулярных и бинокулярных способах зрительного восприятия. Таким образом, охарактеризованы процессы трансформации пространства в живописи от древнейших времен до первой трети XX века.

Ключевые слова: зрительное восприятие, признаки глубины пространства, геометрия, перспектива, живопись, модернизм, авангард.

Yur Maryna. Geometry of Space In Works of Art: Transformation Processes

Summary. The article discusses the features of the geometry of space in the painting of modernism and avant-garde trends and movements, taking into account the processes of evolution and change in its structure. It is noted that the principles of spatial vision and human thinking were changing, which affected the reflection of the visible world on canvas. Linear perspective was not used in all the artistic epochs, styles and trends as well as the construction of space was not always done taking into account the interval (elevation), the overlap (interposition), the size of forms and other techniques that show signs of deep space on the basis of the methods of binocular and monocular characteristics of visual perception. Thus, the processes of transformation of space in painting from ancient times to the first third of the XX century have been described.

Keywords: visual perception, the signs of the depth of space, geometry, perspective, painting, modernism, avantgarde