

(«маневр Духу» – багатівікова й унікальна пригода (нічого «випадкового», як відомо, не буває)) української державності й спромоглися створити вже новому поколінню умови для боротьби за українську історію в нових – як завжди плінних і непередбачуваних – як сама Історія – часах.

І наш «Звір» [7] ще не сказав свого останнього слова, оскільки це не просто мистецтво – це *магія раси* [8].

1. Наводимо в рос. перекладі (Д. Гайдук, 1998).
2. Див.: Шпенглер О. Закат Європы. – Ростов н / Д.: Феникс, 1998. – С. 362.
3. Там само.
4. Там само. – С. 364.
5. Там само. – С. 362.
6. Див., напр.: Українська радянська енциклопедія. – Т. 3. – К., 1979. – С. 162.
7. Всі розглянуті нами твори можна побачити у кольорі й належній друкарській якості – див.: Марія Примаченко (Приймаченко): Мистецький альбом / Автори-упоряд.: Шевченко Є. І., Шестакова О. І. – К.: Народні джерела, 2009. – 288 с.: іл.
8. Раса = силове ядро етносу (О.Шпенглер).

Марина ЮР

кандидат мистецтвознавства, науковий  
співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

## ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР У БЕЗПРЕДМЕТНОМУ ЖИВОПИСУ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Убезпредметному живопису художників модернізму і постмодернізму простір, як естетична категорія, мав різні прояви. Художники у своїх програмних експериментах засвідчували, що простір набував або втрачав свою сутність і, як зауважив Мерло Понті, він не був середовищем, у якому предмети поширювалися, але був умовою, внаслідок якої те чи інше їх положення ставало можливим [1].

Категорія простору досліджувалася рядом визначних вчених філософів, психологів, мистецтвознавців і самих художників протягом ХХ століття. Першими підвалини цього поняття у мистецтві модернізму заклали власне самі художники у своїх практичних і теоретичних роботах [2]. Вони прагнули віднайти співвідношення пластики форм і кольору, детримірний простір, який у академічному живопису відображався за допомогою лінійної, світлоповітряної, колірної перспективи [3], набув ознак перцептуальності, об'єктивності при «умовному», «ніби спресованому» просторі, або взагалі без будь-якого вираження.

Завданням пропонованої увазі читачів наукової розвідки є визначення критеріїв і формотворчої структури художнього простору безпредметного живопису українських художників ХХ століття.

Креативна ідея безпредметного живопису мала інші, порівняно з академічним, фундаментальні поняття про місце людини у всесвіті: людина відтворює космос, і зміна її ролі у цьому новому космосі є першочерговим і неминучим наслідком створення нової космогонії [4]. У зв'язку з цим простором уявлення набули нових параметрів, а нове просторове мислення, характерне для творчості К. Малевича, П. Модриана, В. Кандинського, В. Татліна та інших, формувало складну для сприйняття пластичну умову геометричних форм із включенням псевдопластичних метафор з їх оповідальною ілюзорністю і літературним вимислом.

Пластична мова безпредметного живопису характеризується як геометрична абстракція

йоснована на різних методах: скажімо, у К. Малевича на раціоналістичному (супрематизм), у В. Кандинського на вивільненні духовної енергії кольору через експресіоністичний пейзажний живопис (абстрактний експресіонізм). Якими ж тоді є критерії відображення у них простору? Для цього звернемося до тих основ композиції академічного живопису, у яких категорія простору (образотворчого поля картини) набуває чітких ознак. Це, насамперед, закон впливу «рами» на композицію зображення на площині, закон контрасту, прийоми і види композиції. Основи композиції були то жими у роботі живописців різних художніх напрямів і стилів, але залежали від ідеї твору й особливостей художнього образу.

Вакадемічному живопису розташування предмета на будь-якому з планів картини за допомогою перспективи формує лінійну горизонталь, викликає у глядача відчуття глибини. У безпредметному образотворчому полі картини здебільшого є плоским, однорідним, чистим, яке лише завдяки наявності «рами» вже стає простором, своєрідною «печерою», перспективно і метрично ще не визначеною [5]. Будь-які зображення на цій площині порушують цю однорідність. Наприклад, зображення прямої лінії ділить поле картини на дві частини, а лінійна фігура стає ущільненою, "матеріальною" і набуває нового образотворчого значення.

Рух погляду, в такому випадку, фіксує неоднорідність (анізотропію) образотворчого поля картини, де у незаповненому полі вже існує уявний зображений простір, заглиблений до центра поля, а фігура взаємодіє з ним через змістовий зв'язок.

Простір образотворчого поля у безпредметному живописі утворюється на основі групування, розташування, конфігурацією, характером зображення абстрагованих форм і завжди будується для цих форм. Зображувана форма (фігура) завжди прямо або опосередковано пов'язана з предметом, а предмет з простором, тому безпредметний живопис природно переходить у живопис з наявною багатопросторовістю. Ця тенденція простежується також у орнаменті, де «узор» має чітке поєднання геометричних або геометризаних фігур, декоративна цінність яких полягає у формуванні просторової системи на рівні елемента, орнаментального ряду і композиції загалом.

Як зауважив М. Волков, навіть сама «ілюзорна» картина – це зображення, завершене у «рами», яка є невід'ємною складовою композиції [6]. «Рама» – це композиційний елемент, визначений усією будовою зображення, який встановлює «краї картини», а не власне її оформлення. Аналогічний за назвою постулат «Вплив «рами» на композицію зображення на площині» розкриває принципи побудови неоднорідного образотворчого поля, зумовленого місцем розташування предмета у просторі, окресленого форматом.

Простір, як і час, лише за певних умов відображається у сприйнятті, зауважив Р. Арнхейм [7]. При розгляді простору у безпредметному живописі можна усвідомити, що художник керується, насамперед, чистим однорідним образотворчим полем картини, окресленим формою «рами». Завдяки цьому простір втрачає ілюзорну глибину, створену за рахунок світлоповітряної перспективи і набуває ознак перцептуальності, відчуття глибини, викликаного зіставленням кольору угла (однорідне поле) й абстрагованої чи абстрагованих кольорових форм. Тобто, яким би чином не розташовувалися форми в образотворчому однорідному полі, чи це одна форма (наприклад «Чорний квадрат» К. Малевича), чи їх група («Трамвай №6» М. Менькова), простір існує перцептуально, без визначення перспективи і є «зовнішнім». Ця умова стала основним критерієм художнього простору у безпредметному живописі.

Оскільки простір у безпредметному живописі передається перцептуально, то у розкритті конструктивної ідеї твору, передачі особливостей композиції головну роль набувають абстраговані форми та їх розмаїтий характер. Найбільш явний він у фронтальній композиції з властивою їй площинністю і двомірністю. Фронтальна композиція менше залежить від конфігурації «рами», а більше від тонувого і колірнього контрасту пластичних форм, їх іконографії, ліній і фактур, які, взаємодіючи, утворюють цілісність площини або руйнують її, поділяючи на окремі частини.

Тональні колірні контрасти можуть створювати «ущільнення» фронтальної композиції

або «розрідження» з більшим чи меншим рухом погляду у глибину, що призводить до структуризації художнього простору на менші просторові системи. Це означає, що сполучення ряду пластичних форм на основі динамічного ритму, переплетіння, перекриття, контрасту розмірів, їх конфігурації сприяють рухові погляду в глибину або «ковзанню» його по поверхні, формуючи автономні групи, властивості яких підпорядковані креативній ідеї твору. Таким є «образотворчий» простір.

Останній, «внутрішній», простір, зумовлений тональними колірними контрастами, належить до існування простору в середині кольорової форми, яка характеризується силою звучання, щільністю і масою, фактурністю і навіть рельєфністю, напруженою кольору, пустотами, а також рухом і нерухомістю. Сама сукупність форм, їх об'єктивні властивості визначають ознаки і характеристики результируючих груп. Отже, наступним критерієм простору у безпредметному живописі є поліпросторність, яка включає окремі просторові системи і простір в середині кольорової форми.

Р. Арнхейм говорив, що лише аналізуючи усю структуру образу в цілому, можна визначити місце і функцію кожної його частини, а також зрозуміти природу відношень між частинами [8]. Тому, як було зазначено вище, у безпредметному живопису «зовнішній» простір залежить від уміння згрупувати «образотворчий» і «внутрішні» простори в єдине ціле, від контексту, задуму і технічного вирішення твору художника, а також його психолого-фізіологічних особливостей. Внутрішні простори виступають щодо зовнішнього як мікрокосм у макрокосмі, але останнє не є абсолютом.

Для аналізу категорії простору у безпредметному живописі звернемося до творів відомих українських художників ХХ століття – К. Малевича («Чорний квадрат», 1914–1915, п., о., 79,5x79,5, ДТГ), О. Екстер («Венеція», 1918/?, п., зміш., техн., 268x639, ДТГ), О. Дубовика («Фантоми», 1990, папір, гуаш, 120x120, ПК), О. Миловзорова («Струнний концерт», 1990, п., о., триптих, ПК).

К. Малевич вважав, що «простір є місткістю без виміру, у якій розум зоставляє свою творчість» [9], і «Чорний квадрат» став першою творчою першою формою у першому просторі. Нова пластична мова безпредметного живопису К. Малевича базувалася на граничній економії і універсалізації нової знакової системи і «не належала землі виключно». У «Чорному квадраті», як і в наступних супрематичних композиціях, немає земної перспективи, горизонту, не діють закони земного тягіння. Принципово змінюється не лише предмет, а й простір, у якому він існує. Білий колір є мова, метафоричне позначення безкінечного космічного простору, тому що білий колір не зупиняє наше око, несе у собі ідею безкінечності. Водночас відомо, що білий колір приховує у собі всі кольори спектру. Таким чином, його чистота і прозора ясність є втіленням прихованої вищої складності [10].

Щодо картини «Чорний квадрат» – важко сказати, чи є білий колір фоном, а квадрат вираженням простору, чи, навпаки, існує певне «матеріальне тіло», за яким простягається безкінечний білий простір. Таким чином, даний експеримент К. Малевича формує нову структуру простору у безпредметному живопису, в якій елементи конструктивної ідеї володіють властивостями категорії простору.

Образотворчий простір декоративно-живописного панно О. Екстер «Венеція» – одноплановий, тобто має розвиток по горизонталі, але обумовлений ритмічним повторенням різноспрямованих порожнин, виконаних чорним кольором переплетених і піднесеними над «карнавальним походом» архітектурними формами. Внутрішні простори об'єднуються складними, побудованими з елементів найрізноманітнішого походження, живописними конструкціями, які існують ніби у «чорному кабінеті» – зовнішньому просторі. Як пише Г. Коваленко, простежуються ремінісценції виставки камерного театру скрізь: у багатьох деталях, часом просто вавтоцитах, а головне – у принципі організації простору, який не приховує свою театральну природу, активним компонентом простору виступає колір, «сповнений своєї і розкутості, переможної і радісної енергії» [11].

Його синтез із формою геометричного напрямку створює мозаїчність, певне дроблення простору першого плану, на противагу другому і третьому, де форми мають яскраво виражені архітектурні форми замків, мостів. Внутрішній простір картини «недвоячно нагадує композицію театральних лаштунків, практикаблів, ширм і екранів. Причому таку, яка у театрі буває експозиції вистави: коли разом і поряд, коли всеніби демонструє набір розпізнавальних знаків майбутніх місць подій і ситуацій» [12]. Отож простір панно О. Екстер «Венеція» підпорядковане розгорнутій структурі, у якій зовнішній, образотворчий і внутрішній простір виражають цілісний художній образ міського святкування карнавалу.

О. Дубовик у своїй композиції «Фантоми» застосував формат квадрата, образотворча площа якого поділяється горизонтально-вертикально на чотири рівнозначні форми, подібні до хреста. У даному випадку єдність зовнішнього простору становлять об'єднані одночасно самотійні образотворчі простори, живописний шар яких має чітко виражені характеристики форми й кольору.

Внутрішній простір кожного з виділених поділом квадратів об'єднує елементи різної фактури, насиченості, характеру форм, спрямованих по діагоналі до осьового центру картинної площини. Посилення руху пластичних форм до центру передається також із врахування контрастного зіставлення світлих (охристо-жовтих) і темних (синіх, червоних, чорних) відтінків. Світлі формують навколишнє поле вздовж рами картини, насичені – переплітаючись, вибудовують композицію центру.

У зовнішньому просторі – замкнений зміст твору, зоровий образ якого формується із співіснуючих внутрішніх просторів, об'єднання котрих створює враження двох фігур «фантомів», що воюють між собою. Рух пластичних кольорових форм, яку зовнішньому, так і у внутрішньому просторі твору безперервний, тому білі «фантоми», зафіксований у певний час просторі, немає певного начала і завершення дії. Визначальною особливістю безпредметного твору О. Дубовика «Фантоми» можна вважати поліпросторовість, де категорія часу відображає даний момент дії і його позачасовий контекст.

Безпредметна композиція О. Миловзорова «Струнний концерт» виконана за названими вище принципами побудови простору, де елементи навколишньої природи, народного орнаменту, міської архітектури, храмових інтер'єрів набувають ознак геометричної абстракції. Вертикально симетрична композиція статичного характеру включає ритмічно розташовані пластичні форми на білому тлі. Образотворчий ряд будується на поєднанні двох видів фігур: плоских (прямокутники, трикутники, кола) та об'ємних (піраміди, багатокутники, призми), які, групуючись, утворюють ілюзорне відчуття простору. Внутрішній простір різних за конфігурацією та засобами вираження елементів посилюється в одних формах групуванням фігур зовні більших, всередині менших, або принципом «розтягування» тону за допомогою накреслених від сторони чи кута з певним ритмом різної товщини та кольору (білі, сині, сірі) ліній.

Таким чином можна аналізувати і ряд інших прикладів, враховуючи, що у творах безпредметного живопису простір формується об'єднанням або групуванням різних компонентів внутрішнього простору, що контролюється і керується спільною структурою зовнішнього. Та для того, щоб забезпечити єдність усіх частин твору, повна структура повинна контролювати місце і функцію кожної частини. Правила групування – це не просто правила, нав'язані хаотичною сукупністю форм, що мають довільний характер. Радше навпаки, сама сукупність форм, їх об'єктивні властивості визначають ознаки і характеристики результуючих груп, створюваних розумом спостерігача [13].

Отже, можна зробити висновок, що художній простір безпредметного живопису українських художників ХХ століття – О. Малевича, О. Екстер, О. Дубовика, О. Миловзорова є комплексним компонентом, оскільки складається з внутрішнього простору, котрий утворюється самими об'єктами образотворчого простору – сіткою одиниць та інтервалів, які переплітаються один з одним, займають відповідне місце в одній, цілісній, всеохоплюючій системі і пов'язані разом з внутрішнім простором. Невід'ємним є зовнішній перцептуальний простір

–найближчийдооб'єктивногоабоабсолютногопросторуНьютонівськоїфізики.Вінявляє собою вичерпну, всеохоплюючу систему, куди включені окремі просторові системи.

1. Merelau-Ponty M. *Phénoménologie de la perception*. – Paris: Gallimard, 1945. – P. 470.
2. О. Богомазов. Живопис та елементи / Авт. вст. ст. Д. Горбачов. Упоряд. Т. Попова. – К.: «Задумливий страус», 1996. – 152 с.; Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму: Новый живописный реализм. – М., 1916; Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука, 2003. – 240 с.; Дубовик О. Палімпсести // Хроніка 2000.– К.: Фірма «Довіра», 1992. – Вип.2. – С. 159–191.
3. Алпатов М. Композиция в живописи. – М., 1940; Волков Н. Композиция в живописи. – М., 1977 – 263 с.; Григорьев С. О композиции в живописи // Школа изобразительного искусства. – М., 1963. – Вып. 4.; Шорохов Е. Композиция. – М.: Просвещение, 1986. – 286 с.
4. Наков А. Беспредметный мир: Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша. – М.: Искусство, 1997. – С. 15.
5. Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1977. – С. 51
6. Там само. – С. 232.
7. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – С. 95.
8. Там само. – С. 45–46.
9. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму: Новый живописный реализм. – М., 1916.
10. Егоров И.М. Казимир Малевич. – М.: Знание, 1990. – С.23 [Новое в науке и технике. Сер.»Искусство»; №7].
11. Коваленко Г. Образы Венеции // Русская галерея. – 1999. – №1. – С. 58.
12. Там само. – С.58.
13. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – С. 45.