

## **ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОСТОРУ У ЖИВОПИСУ ПОЧАТКУ І КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Поняття «простору» у мистецтві складне і багатогранне, оскільки відображає різні рівні художнього процесу. Разом з тим, у словниках відсутнє тлумачення терміна і тому у науковій літературі зустрічаємо широко вживані сполучення слів — «художній простір мистецтва», «художній простір твору», «картинний простір», «образний простір картини» і т. п., які часто мають різне лексичне навантаження, аніж змістовне, що призводить до плутанини в осмисленні предмета дослідження. Ці метаморфози пов'язані з недостатнім вивченням категорії простору у мистецтві, типології просторових форм, системі прийомів і засобів побудови зображення на площині, ролі простору у створенні і сприйнятті творів мистецтва тощо. Окремі аспекти проблематики простору обговорювалися у філософії мистецтва ще періоду античності, але саме поняття почало формуватися лише у кінці ХІХ — поч. ХХ ст., де його підвалини закладалися художниками модернізму на основі програмних експериментів у практиці, часто підкріплених власними теоретичними трактатами [1]. Протягом ХХ і на поч. ХХІ ст. категорія простору вивчалася у контексті гуманітарних (мистецтвознавство, естетика, філософія та ін.) і природничих (нарисна геометрія, математика тощо) наук, завдяки чому у публікаціях представлені різні вузькодисциплінарні точки зору з даного питання. У мистецтвознавстві поняття простору досліджувалося відносно перспективної побудови зображення на площині картини чи інших поверхонь [2], натомість робіт, присвячених аналізу просторової будови за відсутності законів перспективи, що на поч. ХХ ст. обумовило генезис абстрактного (безпредметного) живопису, відтак нової лінії у розвитку мистецтва, не значна кількість [3]. Мистецтво ХХ ст. і початку ХХІ ст. надзвичайно багатопланове і поняття простору у ньому набуло нових ознак та характеристик завдяки новаторським ідеям художників, які прагнули до зміни фундаментальних понять про місце людини у всесвіті, пропагуючи наднаціональну узагальненість культури. Ця узагальненість стає сер-

цевиною основоположних постулатів абстрактного мистецтва, вимагаючи певної надособистісної свободи творчості, обумовленої новим способом існування мистецтва [4]. Абстрактне мистецтво стає новаторським етапом, на якому просторові поняття минулих епох зазнають радикальної трансформації у зв'язку зі зміною екзистенціальних параметрів існування людини. Тому на зміну фіксованості та ієрархії у мистецтві прийшли плинність і розмаїтість, які призвели до нівелювання меж його напрямків і жанрів. Це і визначає актуальність даного дослідження, у якому буде здійснена спроба окреслити принципові зміни у побудові простору живописних творів українських художників початку і кінця ХХ ст. Звичайно, спектр питань, пов'язаний з усіма можливими трансформаціями простору у сучасному мистецтві надзвичайно широкий і потребує ґрунтовного вивчення.

Художній простір є інтегральною характеристикою твору мистецтва і пов'язаний не лише з творчим методом та системою світогляду художника, а й особливостями його національної культури, впливом епохи, в якій творив і їх зміною. Зміна культурних епох зумовлювала революційні зміни в інтерпретації художником предметного світу, а відтак «інтуїтивному» конструюванню образного простору у картині. Простір у картині це і місце дії, і суттєвий компонент самої дії, це поле зіткнення фізичних і духовних сил, це середовище, в якому розміщені предмети. У цьому середовищі можна побачити життя або лише його абстрактний образ [5, с. 74].

Різні епохи та культури володіли своїми правилами побудови зображення на площині, які сьогодні визначають історичну типологію просторових форм: у давні часи зображення виконувалося у системі ортогональних проекцій, задля передачі більшої інформативності предмета; у середні віки, особливо в релігійному живописі, культивувалася зворотна перспектива, що призвела до утворення закритого простору, при якому погляд не міг зануритися у глибину і відчутти внутрішній простір як продовження емпіричного простору існування; у Китаї та Японії традиційною стала паралельна перспектива, надаючи можливість художнику для більшої оповідності сюжету; Ренесанс у Європі розвивав принципи прямої перспективи, на основі яких будувався відкритий простір у картинному полі з різною мірою глибини, та які використовували у живописі бароко, класицизму й наступних напрямків і течій, майже до ХІХ ст. Окремі течії, етапи розвитку, великі майстри живопису ХХ ст. постають у нашому розумінні як бурхливий паводок найрізноманітніших практик і експериментів з простором [6]. Тому у мистецтві Нового часу віднайти єдиний принцип просторового мислення, якого би дотримувалися митці, неможливо, оскільки для виразу власного задуму та конструктивної ідеї твору вони застосовують різні з відомих перспектив і типів просторових форм, а на основі їх поєднань і зсувів

виникають небачені трансформації простору у картині. Нове просторове мислення формувало складну для сприйняття пластичну мову часто без псевдопластичних метафор з їх оповідальною ілюзорністю і літературним вимислом, де головним елементом композицій ставала абстрактна форма.

Для того щоб прослідкувати зміни у побудові простору в живописних полотнах на початку і в кінці ХХ ст. необхідно розглянути принципи його «існування» у картинному полі з урахуванням зорового сприйняття людини — монокулярних і бікулярних ознак [7]. Вважається, що будь-яке зображення на площині у тій чи іншій мірі є просторовим, тому перед кожним художником при створенні ним художнього образу постає проблема передачі простору. На початку роботи художник керується білим однорідним полем картини, у якому ми не бачимо глибини, натомість, коли полотно обрамоване «рамою» спостерігається «входження» погляду у центр поля, яке стає заглибленим і гравітаційно неоднорідним. Таким чином, створюються умови для існування *уявної* глибини простору, що набуває ознак перцепції. При зображенні предмета у неоднорідному полі картини утворюється *ілюзорна* глибина, оскільки зображення перетворює для сприйняття площину у трьохмірний простір завдяки різним системам перспектив у відповідності до змін предметів і величин (віддалення, наближення), які ми сприймаємо нашим зором у самому житті. Простір утворюється на площині картини зображуваними предметами, їх розташуванням, характером подачі форм і завжди будується для предметів. Тому відношення художника до предмета є відношенням до простору [5, с. 75]. Взаємозв'язок предмета з простором призводить до його структуризації, оскільки глибина властива не лише простору, в який вписаний предмет, а й самому предмету чи співвідношенню між групою предметів. Побудова зображення на площині пов'язана з сюжетом і змістом картини, ясністю їх художнього вираження. Ними формується *зовнішній* [8, с. 176] простір картини «близький до об'єктивного <...> куди включені окремі, менші просторові системи» [9, с. 98]. Ці просторові системи утворюються формою, місцем розташування і дією компонентів, які поєднані один з одним змістовними зв'язками. Ця сітка одиниць і інтервалів формує власний *образотворчий* простір [8, с. 176], який є змістовною формою, реалізованою на полотні, що обумовлює принципи побудови зовнішнього простору. Змістовна форма за задумом художника втілюється у пластичних (фігуративних) або абстрактних (нефігуративних) формах чи їх поєднанням. Пластичним властиве світлотіньове моделювання, натомість абстрактним — локальне колористичне вирішення. В абстрактних формах локального кольору простір утворюється всередині форми і є *внутрішній* [8, с. 177], оскільки набуває певної глибини завдяки властивостям кольору форми у відповідності до тла. Таким чином у картинному полі *зовнішній, образотворчий і внутрішній*

простори трансформуються відповідно до художньої ідеї твору. Дана класифікація близька до запропонованої Р. Арнхеймом, але він виділяв лише «зовнішній» і «внутрішній» («образотворчий» за нашою термінологією) простори, оскільки орієнтувався у розгляді питання лише на фігуративне мистецтво з його ілюзорною глибиною, яка утворюється при побудові простору на основі законів перспективи.

Способи перспективного зображення глибини не завжди враховують природний процес сприйняття людиною предметів та оточуючого їх середовища, оскільки основані на фіксованій точці зору. Але у попередні часи простір будувалася саме відносно фіксованої позиції глядача перед картиною і був стійкий. Натомість реальне сприйняття предметів людиною здійснюється з різних точок зору, формуючи суму окремих сприйнятих, утворених рухом навколо предмета і рухом самого предмету. Завдяки такій сумі вражень художники могли передавати предмети або їх частини, нехтуючи законами прямої перспективи, оскільки розташовували їх на усій площині картини, вибудовуючи простір на основі уявної глибини, її антиципації. Тому художники ХХ ст. почали експериментувати з нестійкою побудовою простору («нахиляли» його, «ставили» на кут, «закидали» назад, «навалювали» на глядача тощо), тобто змінною точкою зору задля більш повного розкриття характеру зображення, а часто і поєднання різних точок зору, де передавалися різні інформативні частини предмета, об'єкта чи його дії. Саме так виник образ спрямованої у невідомість світобудови, що втратила нерухомість і стійкість [10]. Цей образ трансформувалася до безкінечності у творчості багатьох художників ХХ ст., набуваючи різного за силою емоційного, кольоропластичного звучання та просторового вирішення.

Нове просторове мислення відповідало основоположним принципам безпредметного живопису, оскільки реалістичне відображення дійсності не змінювало естетику художнього образу, як і його будову у трьохмірному просторі завдяки системі перспектив з фіксованою точкою зору. Відтак у розгляді заявленої проблематики звернемося до аналізу безпредметного (абстрактного) живопису українських художників ХХ ст. — де на початку століття його становлення пов'язано з іменами К. Малевича, О. Екстер, В. Меллера, В. Єрмилова, та ін., а в кінці їх набутки розвивали О. Дубовик, Г. Гавриленко, О. Фіщенко, О. Міловзоров, В. Бажай, Т. Сільваши і т. д. Варто зазначити, що абстрактна форма в ХХ ст. не лише була формотворчим елементом безпредметного живопису, її активно залучали і художники фігуративного живопису, чим створювали нове просторове вирішення художнього образу. У цьому напрямку привертають увагу живописні полотна того ж К. Малевича, О. Богомазова, Д. Бурлюка, В. Пальмова, М. Бойчука. С. Делоне та ін., а серед сучасних митців — В. Сидоренка, П. Керестея, В. Агафонова, Л. Медвіда та багатьох інших.

Формальні тенденції у творчості Малевича призвели до створення ним супрематизму. Як зауважує С. Єфремов, з 1913 р. він здебільшого працює над проблемами «чистого» простору, «чистого» руху, «чистої» фарби [11]. Малевич писав, що «простір є місткістю без виміру, у якій розум зоставляє свою творчість» [12] і результатом першопростору став «Чорний квадрат» (1915), який разом з колом та фігурою з двох навхрест розташованих площин визначали три першоелементи. Нова пластична мова базувалася на граничній економії у формотворенні та колористиці, нею досягалася своєрідна «напруга» та відчуття безкінечності простору у картині. Ця безкінечність уособлювалася у білому кольорі, як зауважував художник: «Супрематичне полотно зображує білий простір, а не синій. Причина ясна: синє не вдає реального уявлення безкінечності» [13]. Білий колір є умова, метафоричне позначення безкінечного космічного простору, тому що білий колір не зупиняє наше око, несе у собі ідею безкінечності.

Олександра Екстер прагнула віднайти власне розуміння нового мистецтва, а її програмні експерименти свідчать про високий художній рівень його втілення. У безпредметних композиціях вона вирішувала питання побудови простору на основі метричного чи динамічного ритму абстрактних форм або поєднанні цих станів на одній площині. Для прикладу розглянемо «Безпредметну композицію» (1917–1918 рр.), в якій композиційним центром виступає коло, модельоване з різних фігур, зовні обрисів кола зображено крупні пластичні форми у вигляді видовжених прямокутників різного розміру, спрямованих вгору і вниз по діагоналі від центру. Як зауважував Я. Тугенхольд у цих різного кольору й форми геометричних фігурах, що в'ються як стрічки, парять як аероплани або падають на білому полотні, Екстер цікавить той чи інший статичний або динамічний ритм композиції, та в той же час звучання ... барв [14]. Ця теза розкриває принципи побудови простору у живопису, де образотворчий і внутрішній простори майже не розмежовуються завдяки ритму групування пластичних форм на фронтальному плані, внаслідок зовнішній простір набуває деякої невідзначеності, не організованості.

Окрім К. Малевича та О. Екстер, до експериментів у безпредметному живописі зверталися художники А. Петрицький, Б. Косарев, С. Делоне, В. Єрмілов, К. Редько, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Бурлюк, В. Баранов-Россіне та багато інших, у творчості яких такий досвід був не тривалим. Натомість у цих творах, позначених пошуками співвідношення форми з простором, можна спостерігати досить своєрідні спроби конструювання простору, де створювалися або були відсутні умови його існування.

Натомість художники у кінці ХХ і на початку ХХІ ст., активно експериментуючи з абстрактною формою, її змістовним наповненням, роллю у побудові

простору, співіснуванням із фігуративними формами і т. д., прагнули визначити її місце у просторовій системі. Властивий мистецтву постмодернізму синтетичний підхід у пошуку нової лексики призвів до формування складної, «фактурно-інформаційної» мови, де абстрактна форма набувала нового пластичного вираження, оскільки не була самостійним елементом композиції, а ніби «плавно-перетікала» з одного стану (геометризованого) в інший (аморфний, абстрагований тощо). Це призвело до «ущільненості» просторової побудови в живописних творах, до поліпросторності. Сьогодні мистецтво можна порівняти з кібер-простором: це широка розгалужена мережа, здатна надзвичайно швидко змінюватись, яка не підлягає єдиному визначенню [15].

Творчість О. Дубовика, як яскравого представника другої половини ХХ і початку ХХІ ст. характеризується різними програмними експериментами як у чистій безпредметності, так і в її поєднанні з фігуративністю. Як зазначає Г. Скляренко, обираючи образно-стилістичні спрямування своїх творів, митець обирав творчу долю, місце в суспільстві, добре усвідомлюючи наслідки цього вибору [16]. О. Дубовик при усій ідеологізації художнього процесу в Україні не відмовився від практики у безпредметному живописі, а навпаки ще більше зосередився на пошуку власної знакової системи в абстрактній формі та її виразу у просторі. Сам митець писав: «Мене цікавить, насамперед основна тенденція в розвитку уявлень про простір, чому це відбувається і в чому її вузловий, так би мовити, момент», розвиваючи своє розуміння у теоретичному трактаті «Полімпсести» [17]. У безпредметних композиціях художник розробляє різні схеми побудови простору на основі аналітичного підходу до історичних просторових форм, орнаментальної структури, культури кольору та пластичних образів образотворчого фольклору різних етнокультурних спільностей, а також нового просторового мислення модернізму. Цей синтез творчих прийомів і методів формує три лінії в живописі О. Дубовика символічно-реалістичну, абстрактно-реалістичну, абстрактно-декоративну, що вирізняються схемами просторової побудови.

Найбільш уживаною схемою побудови простору митця є поділ образотворчої площини формату квадрата на чотири рівноцінні форми, за структурою хреста горизонтальною і вертикальною віссю. Дана схема прочитується у роботах «Фантоми» (1989, 1990), «Тріумфатор» (1990), «Метаморфози» (1989, 1990), «Діалог» (1993) та ін., у більш пізніх полотнах превалюючими виступає лише один осьовий поділ. Модифікації даних схем митець втілює у вирішенні різних просторових задач. Але розглянемо одну з перших. У композиції «Фантоми» (1989) митець застосував чотиридільний поділ формату квадрата, чим обумовив зовнішній простір картини, в якому об'єднані чотири самостійні образотворчі простори. Їх виразом стали переплетення елементів різної конфігурації, кольору,

фактури, направлених діагонально до центру картинної площини. Внутрішній простір пластичних форм посилює рух до центру за рахунок контрастного зіставлення світлих (охристо-жовтих, червоних) і темних (синіх, фіолетових, чорних) відтінків. Тут варто зауважити, що О. Дубовик найбільше експериментує саме з внутрішнім простором абстрактної форми, її виразністю. Він поєднує, переплітає, нашаровує чи розмежовує пластичні форми, які активно переміщуються з одного окресленого квадратом образного простору в інший, моделюючи художній образ у зовнішньому просторі. Рух пластичних кольорових форм, як у зовнішньому, образному і внутрішньому просторі твору безперервний, тому «бій» фантомів без певного початку і завершення дії, він у позачасовому контексті. Поліпросторовість, де наявні фіксований момент часу і позачасовий вимір, є визначальною особливістю безпредметного живопису О. Дубовика.

Натомість О. Міловзоров з усіх модерністичних напрямків більше слідує принципам конструктивізму, оскільки у безпредметних композиціях він конструює не лише простір, а й саму пластичну форму, наповнюючи її лінійними обрисами кола, трикутника і т. д. У триптиху «Струнний концерт» (1990) митець звертається до статичної композиції з вираженою вертикальною симетрією. Образотворчий ряд поєднує два види ритмічно розташованих на червоному тлі фігур різних відтінків зеленого, синього, білого, сірого, чорного: плоских (трикутники, чотирикутники) і об'ємних (піраміди, багатокутники, призми), які групуючись, утворюють перцептуальний простір. Внутрішній простір цих фігур різний і, відповідно, в одних наявні ознаки глибини, в інших превалює площинність форми за рахунок «розтяжки» тону чи накреслених з певним ритмом ліній різної товщини та кольору (білі, сині, сірі). Така підкреслена графічність живописного полотна створює враження архітектурних конструкцій у просторі, хоч О. Міловзоров часто звертається у пошуку форм до природи, міської архітектури, храмових інтер'єрів, орнаментальної системи.

Безпредметний живопис є одним з творчих напрямків і О. Фіщенко, в якому він осягав таємниці буття. Просторове вирішення обумовлювалося пластичною лексикою цих творів, яка досить розмаїта як у виражальному, так і естетично-змістовному плані. Митець вибудовує глибокий простір завдяки кольоровому контрасту. Загалом колір у його творах вражає незбагненою емоційною силою, здатністю відтворювати як найтонші порухи душі, так і гнучкі акорди людських переживань. Художник у живописному полотні «Безмежжя дивовижного» (1983) використав принцип побудови простору поділом осьювими на чотири площини з деяким зміщенням донизу горизонтальної. Цим прийомом художник прагнув підкреслити парадність, певну пафосність художнього образу безпредметної композиції. Образний і внутрішній простір картини

набуває більшого змістовного вираження відносно зовнішнього, що, можна сказати, є власним почерком О. Фіщенка.

Таким чином, можна аналізувати і ряд творів інших митців, враховуючи, що у творах безпредметного живопису простір формується об'єднанням або групуванням різних компонентів образного простору та властивостями внутрішнього простору пластичних форм, 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. Скоріше навпаки, сама сукупність форм, їх об'єктивні властивості визначають ознаки і характеристики результируючих груп.

Простір може мати різну міру і характер глибини, зумовлену художніми тенденціями конкретної епохи, стилю, напрямку, течії тощо. З проведеного аналізу можна зробити висновок, що у безпредметному живописі українських художників поч. ХХ ст. О. Малевича, О. Екстер простір був не завершений, неупорядкований, а його трансформація наприкінці ХХ ст. у творах О. Дубовика, О. Міловзорова, О. Фіщенка призвела до того, що він вже стає більш чітким і математично вивіреним, вибудованим, сконструйованим. Але схеми, за якими художники будували зовнішній образний та внутрішній простір — потребують подальшого вивчення.

1. О. Богомазов. Живопис та елементи / Авт. вст. ст. Д. Горбачов. Упоряд. Т. Попова. — К., 1996; Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. — М., 1916; Кандинский В. Точка и линия на плоскости. — СПб, 2003 та ін.

2. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. — М., 1980; Волков Н. Н. Композиция в живописи. — М., 1977; Пространство картины: Сборник статей / Сост. Н. О. Тамручи. — М., 1989; Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. — М., 1983.

3. Крючкова В. А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — М., 1984; Андрей Наков. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша / Пер. с франц. Е. М. Титаренко. — М., 1997.

4. Андрей Наков. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша / Пер. с франц. Е. М. Титаренко. — М., 1997. — С. 13.

5. Волков Н. Н. Композиция в живописи. — М., 1977.

6. Якимович А. О построении пространства в современной картине // Пространство картины: Сборник статей / Сост. Н. О. Тамручи. — М., 1989. — С. 7.

7. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. — М., 1980.



8. Юр М. Художній простір у безпредметному живопису українських художників ХХ століття // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2009. — Вип. 2 (11) / Ін-т пробл. сучасн. мист-ва Акад. мист-в України / Наук. керівник теми і гол. наук. ред. І. Д. Безгін. — К., 2009. — С. 175–179.

9. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. — М., 1994.

10. Прокофьев В. Н. Пространство в живописи Дега // Советское искусствознание. — 1982. — Вып.2. — М., 1984. — С. 112.

11. Виставка художника К. Малевича. Дві рецензії Сергія Єфремова // Горбачов Д. О. «Він та я були українці». Малевич та Україна. — К., 2006. — С. 435.

12. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. — М., 1916.

13. Малевич К. Супрематизм. — Витебск, 1920. — С. 2.

14. Тугенхольд Я. Александра Экстер как живописец и художник сцены. — Берлин, 1922. — С. 13–14.

15. Стивен Генрі Меддоф. Втеча на територію мистецтва // Мистецтво на межі. 17 сучасних американських художників. — Vienna, 2006. — С. 3.

16. Склярєнко Г. «Сугестивний реалізм» Олександра Дубовика. Деякі риси українського мистецтва другої половини ХХ століття // На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття.: Збірник статей / Передмова М. Селівачова. — К., 2007. — С. 254.

17. Дубовик О. Палімпсест. — К., 2004. — С. 31.

*Анотація.* Досліджено особливості побудови простору у живописних творах українських художників початку і кінця ХХ ст. Встановлено, що простір у реалістичному живописі менше схильний до трансформації ніж у безпредметному. Простір у безпредметному живописі є структурованим і утворюється з 1) внутрішнього простору абстрактних форм, 2) образного простору — сітки одиниць та інтервалів, які переплітаються один з одним і займають відповідне місце в одній цілісній, всеохоплюючій системі 3) зовнішнього перцептуального простору — найближчого до об'єктивного або абсолютного простору Ньютонівської фізики. У безпредметному живописі українських художників поч. ХХ ст. К. Малевича, О. Екстер простір ще не визначений, мени упорядкований, а його трансформація наприкінці ХХ ст. у творах О. Дубовика, О. Міловзорова, О. Фіщенко призвела до того, що він вже стає чітким і математично вивіреним, вибудуваним, сконструйованим. Але точні схеми, за якими художники у безпредметному живописі будували зовнішній, образний та внутрішній простір потребують подальшого вивчення.

*Аннотація.* Исследовано особенности построения пространства в живописи украинских художников начала и конца ХХ века. Определено, что пространство в реалистической живописи менее подвержено трансформации нежели в беспредметной. Пространство в беспредметной живописи структурировано и формируется из 1) внутрен-

него пространства абстрактных форм, 2) образного пространства сети единиц и интервалов, которые переплетаются один с другим и занимают соответствующее место в одной целостной, всеобъемлемой системе 3) внешнего перцептивного пространства близкого к объективному или абсолютному пространству Ньютоновской физики. В беспредметной живописи украинских художников нач. ХХ в. К. Малевича, А. Экстер пространство еще не определенное, менее упорядоченное, а его трансформация в конце ХХ в. в произведениях А. Дубовика, А. Миловзорова, А. Фищенко привела к тому, что оно становится более четким и математически проверенным, сконструированным. Но точные схемы, за которыми художники в беспредметной живописи строили внешнее, образное и внутреннее пространство необходимо изучать в дальнейшем.

*Summary. In the article peculiarities of the space construction in the painting of the Ukrainian artists of beginning and end XX of century have been investigated. It has been defined, that the space in the realistic painting is less inclined to transformation, than in the non-objective one. Space in the non-objective painting is structured and formed of 1) the internal space of abstract forms, 2) descriptive space — networks of items and intervals of which are interwoven and occupy the appropriate place within the entity, one comprehensive system, 3) external perceptive space, which is close to the objective or absolute space of Newtonian physics. In the non-objective painting of Ukrainian artists at the beginning of the XXth century like K. Malevicha and A. Ekster space is not yet defined or regulated; its transformation in the end XX of century in the the works of A. Dubovik, A. Milovzorov, A. Fishchenko led it to become more clear and mathematically constructed. Nonetheless, precise diagrams, according to which the artists built external, descriptive and internal space in non-objective paintings needs further investigation.*