

Марина ЮР

УКРАЇНСЬКІ СЕЛЯНСЬКІ РОЗПИСИ І БЕЗПРЕДМЕТНИЙ ЖИВОПИС 1910–1920-х **Діалог пластичних мов**

Мистецтво українського авангарду активно вивчається вітчизняними [1] і зарубіжними ученими [2] останні десятиліття ХХ і на початку ХХІ ст. У цих працях відмічено, що український авангард є самостійним художнім явищем, яке розвивалося на ґрунті національних традицій, образотворчого фольклору, тенденцій російського і європейського мистецтв. Синтез мистецтв у полотнах художників авангарду виявляв нову якість художньої цілісності, створював нову образну систему, пластичну мову, стиль. Нове просторове мислення спонукало митців звертатися до різних форм художньої практики. Українське селянське мистецтво серед цих форм було одним з джерел розвитку авангарду, про що зазначають як самі художники в автобіографічних нарисах та теоретичних трактатах [3], так і дослідники їх творчості, у публікаціях яких звертається увага на взаємовплив обох видів мистецтва на основі співпраці народних майстрів та митців у артілях, кустарних товариствах, спільній виставковій діяльності і, як результат, створення нових у ідейному, змістовному та художньо-стилістичному плані творів [4].

Авангард в Україні, як вважає Б. Лобановський, не був відірваний від національного ґрунту і джерелами його розвитку ставали давні пам'ятки, мозаїки та фрески Київської Русі, українські та російські ікони, народна картинка [5]. В іконописі та «глибинній народній традиції» також вбачає джерела українського авангарду О. Нога [6], цю думку підтверджує О. Лагутенко, вивчаючи твори Г. Нарбути та його послідовників, зазначаючи, що художники прагнучи оволодіти основами національної образотворчості у підході до переосмислення традицій книжкової графіки звертались до іконопису, старої гравюри, вибійки, лубка [7]. Перелік джерел можна легко розширити, знайшовши стилістичні та інші відповідники серед таких жанрів і видів, як народна картинка, гравюра, пластика з каменю, дерева та інших матеріалів, розпис керамічного посуду і кахель, різьблення і малювання на дереві, витинанка і т. д., вважає М. Станкевич [8].

Разом з тим, у цих дослідженнях менше уваги приділялося формально-аналітичному аналізу художньо-стилістичних особливостей творів даних видів мистецтва, який підтвердив або спростував ці тези. Дослідження даних гіпотез є завданням, що потребує комплексного підходу: аналіз історичної ситуації, особливостей розвитку культури цього періоду та, власне, обох цих явищ в Україні, творів художників на предмет виявлення рівня, на якому відбувався діалог між народним мистецтвом і мистецтвом авангарду в Україні, обґрунтування результату діалогу.

В Україні та за її межами на рубежі століть відбулося ряд концептуальних виставок, на яких представлені твори художників українського авангарду [9]. Серед них є композиції з явними цитатами оригіналу — українського селянського мистецтва, або з трансформацією принципів будови орнаментальної системи, стилістики, засобів вираження тощо. У світовій художній практиці співставлення, пошук спільного і відмінного, визначення передуючої ролі народного і професійного мистецтв здійснювалося неодноразово протягом останнього століття, про що свідчать ряд праць [10] та концептуальних виставок [11]. Своєї участі у цьому процесі потребує і українське мистецтво, оскільки участь українських митців у художніх процесах Росії, країнах Європи чи Америки у різні часові проміжки, дає підстави говорити про певний рівень їх впливу на розвиток тих чи інших напрямків мистецтва, зокрема й авангарду.

Актуальність даного дослідження обумовлена недостатнім вивченням підґрунтя розвитку українського авангарду та різних його напрямків, не здійсненим сьогодні науково-практичним обґрунтуванням його ролі у розвитку російського і європейського авангарду та художніх процесів загалом, відсутністю порівняльного аналізу творів українського селянського мистецтва, як вияву національного у мистецтві авангарду, зокрема безпредметного живопису 1910–1920-х, як складової європейської і світової культури. Серед визначених завдань у даному дослідженні буде здійснено порівняльний аналіз творів українських селянських розписів (стінописів і розписів на дереві) і безпредметного живопису 1910–1920-х митців, що безпосередньо були знайомі з українською селянською культурою — Казимиром Малевичем і Олександром Екстер, для встановлення рівня на якому був можливий діалог пластичних мов селянського і професійного мистецтва.

Зацікавлення народною культурою виникло в Європі наприкінці XVIII — першій половині XIX ст. На рубежі віків ці тенденції у Європі набували розвитку у творчості Гогена, Модільяні, Пікассо та багатьох інших, які вказали шлях, яким може йти мистецтво, узявши за ідеал твори народних майстрів. Це були принципові зміни в естетичних установах мистецтва. У Росії та Україні звернення до образотворчого фольклору відбувалося в другій половині XIX —

на початку ХХ ст. Це був період, коли в суспільній свідомості пошук народних витоків в усьому ставав домінуючим. Це був період активізації інтелігенції, художників, меценатів для збереження і відродження народної матеріальної культури, а відтак формування перших колекцій і музеїв [12], виставок [13] і публікацій [14]. Збирання колекцій призвело до необхідності знайомства з селянським мистецтвом на місцях, тому художники почали їздити до осередків, брати участь у роботі артілей, співпрацювати з народними майстрами. Але у деяких митців контакти з селянським мистецтвом були обумовлені життєвим середовищем, враженнями дитинства і юності, що залишили глибокий слід у їхньому житті та творчості. Народне мистецтво було реальним середовищем, у якому ріс і формувался К. Малевич. Він писав, згадуючи своє дитинство проведене у селах Поділля та Слобожанщини на Україні, що з ним пов'язані образи коників, квіточок, півників примітивних розписів і різьблення на дереві [15].

Російський авангард, як і український, за своєю природою був переважно селянським і це пояснює звернення художників до селянських сюжетів і мотивів, які своєрідно інтерпретувалися художниками фігуративної (Н. Гончарова, М. Ларіонов, М. Шагал, К. Малевич, П. Філонов) та абстрактної лінії (В. Кандинський, К. Малевич, О. Екстер, О. Розанова Л. Попова). Для митців зацікавлення селянським мистецтвом було важливе як з точки зору його естетики та національних витоків, так і з формальної точки зору. Вони шукали композиційні ходи, вивчали орнаменти, декоративні прийоми. Пошуки у цьому ключі сприяли розвитку абстрактної лінії, програмно репрезентованої В.Кандинським. Він звертався саме до принципів народного мистецтва, а не його зовнішнім формам зазначаючи, що часто замальовував орнаменти, які ніколи не розпливалися у деталях і були написані з такою силою, що сам предмет у них розчинявся. Але його не цікавив орнаментальний рапорт, осягаючи сутність орнаменту він ішов до своєї власної цілі у живописі, усвідомлюючи небезпеку орнаментальності у мертвому житті стилізованих форм. Художник писав, що через багато років наполегливої праці, багаточисельних обережних підходів, усе нових позасвідомих, напівсвідомих і все більш ясних і бажаних переживань, при все більшій здатності внутрішньо переживати художні форми в їхній усе більшій чистоті, абстрагованості форми, прийшов до тих художніх форм, над якими і якими він тепер працював. Він не застосовував форми, що виникали у нього шляхом логічних роздумів, а лише шляхом відчуття. Таким чином, талант Кандинського дозволив йому підчинити собі впливи народного мистецтва, тому його твори не несуть у собі його візуальних рис, хіба у декоративності колірних сполучень [16].

Загальне захоплення абстракцією у цей період сприяло розвитку різних напрямків, серед них супрематизм К. Малевича, який був сходинкою на шляху граничного вияву безпредметності. Новаторські ідеї супрематизму Малевича

поєднували наднаціональну узагальненість культури і національну замкнутість, «чистоту», вважає А. Наков, і ці новації пов'язані, насамперед зі новими параметрами просторового мислення [17]. Певну роль у формуванні пластичної мови та побудови простору у безпредметних композиціях відіграло селянське мистецтво. Г. Скляренко відмічає, що відкриття художньої вартості фольклору в кінці XIX ст. сприяло розвитку нових образно-пластичних засад у мистецтві авангарду та модернізму [18]. Українські авангардисти, шукаючи глибинні художні «архетипи», охоче перетворювалися на «неопримітивістів», набираючи переживань із надр колективної свідомості, підсвідомості, над свідомості. <...> саме своїм пошуком гармонійних відносин з природою та космосом [19]. Український образотворчий фольклор у творах митців виявлявся через внутрішню єдність художньої мови, оскільки селянське мистецтво було камертеном, що задавало чистоту звуку, кольору, тону, лінії, ритму у мистецтві авангарду. Тому, художники різних напрямків шукали і знаходили для себе у селянському мистецтві різні орієнтири. Одні — тематичні і сюжетні зв'язки, інші — стилістичні основи, треті — більш загальні творчі принципи і формальні прийоми, здатні збагатити власні пошуки нових шляхів у мистецтві. І саме третій напрям характерний був для усіх представників авангарду, оскільки у їх творчості є приклади близькі до першоджерел і більш опосередкованого впливу селянського мистецтва. Але, орієнтуючись, у тому числі і на народні традиції, художники модернізму і авангарду були абсолютно сучасні своїй епосі, співзвучні їй енергією створених творів.

Різноманітні види освоєння та інтерпретації народних джерел отримали широке розповсюдження у безпредметному живописі, де селянська творчість стала своєрідним модулем. Одним із основних засобів художньої виразності селянського мистецтва є орнаментальне начало, яке об'єднує усі його види. Маючи свої суттєві особливості орнамент стоїть на першому місці у здатності трансформуватися у різні види образотворчої діяльності. «Орнамент у більшій мірі, ніж будь-який інший вид образної творчості живе умовними, а не натуральними формами, які давно втративши семантичний смисл, репрезентують декоративну сутність», пише Сараб'янов [20]. Сутність образотворчого мистецтва і орнаменту пов'язана з об'єктивним і суб'єктивним відображенням світу. Їх співмірність у творах різних історичних епох визначалася естетичними та художніми канонами. Разом з тим, у творах українських художників модернізму та авангарду можна прослідкувати емансипацію образотворчого фольклору, зокрема орнаменту, на рівні композиції, іконографії мотивів та елементів, колористики та техніки. У сюжетній лінії картин М. Синякової, В. Єрмилова, Б. Косарева, В. Пальмова, М. Андрієнко-Нечитайло, М. Бутовича, А. Петрицького, Г. Нарбута можна бачити органічно вплетені цитати оригіналу — натурні

чи стилізовані зображення квітки селянського мистецтва. В полотнах В. Бурлюка «Квіти» (1912) і О. Богомазова «Натюрморт» (1914) стилістична єдність з орнаментом проявляється на рівні ритмічної організації пластичних форм у просторі, натомість у безпредметних композиціях О. Екстер, К. Малевича, С. Делоне, Б. Косарева, Н. Генке-Меллер та ін. простежується зв'язок з селянським мистецтвом через архітектоніку орнаменту, культуру кольору, художню образність мотиву.

Селянські розписи були невіддільною частиною побутово-обрядового життя українців майже до середини ХХ ст. Ними прикрашали піч, стіни в середині хати і зовні, часто розписували і господарські споруди. Яскравими квітковими мотивами розписували меблі (мисники, полиці, божниці, весільні скрині, бамбетлі), дерев'яний (пасківники, тарелі, миски, весільні ложки), скляний та керамічний посуд, вироби з металу. Мальовками оздоблювали стіни, а писанки дарували на свято. За спільними технічними засобами вираження, вільним заповненням площини, принципами побудови зображення, колористичними сполученнями розписи на виробах з дерева і стінописи було взято за основу у вивченні особливостей пластичної мови у відповідності до безпредметних композицій. Зрозуміло такі співставлення не означають буквальных, прямих аналогій, мова йде про опосередковані зв'язки, джерела, що були у полі зору художників. Але для виявлення спільних і відмінних рис у пластичній мові обох видів живопису варто звернутися до композиційних законів, прийомів і правил академічного мистецтва, оскільки безпредметному живопису і селянським розписам характерні його принципи будови творів, але адаптовані до власної ідеї твору. Якщо у академічному живописі традиційною є побудова зображення за допомогою систем перспективи, то у даних видах глибину простору визначає перцептивність, а у передачі форм у першому випадку наявна світлоповітряна та колірна перспектива, то у другому лише колірна, яка обумовлена розташуванням площинних форм і т. д. Тому, побудова простору, форма і колір є основними параметри аналізу селянських розписів і безпредметного живопису, оскільки зміни на цих рівнях сприятимуть встановленню рівня на якому здійснювався діалог пластичних мов.

Найбільш близькими до принципів українського селянського мистецтва були пошуки К. Малевича. Ікони, саморобні тканинні ляльки, вирізьблені з дерева фігурки, орнаменти вишивок та розписів легко прочитуються то в основах форм, то в колористичному або декоративному вирішенні його різночасових творів. Сам художник у автобіографії писав: «Я не пішов ані шляхом античності, ані відродження, ані передвижництва. Я залишився на боці мистецтва селянського і почав писати картини у примітивному дусі» [21]. Але основний зв'язок Малевича з селянським мистецтвом виявлявся не стільки у мотивах, скільки

у кольорі та формі, зміні відношення до просторовості у картині. Як вважають Б. Лобановський та Д. Горбачов, витоки безпредметних композицій Малевича пов'язані з селянськими настінними розписами [22]. Свій творчий шлях художник починав розвивати безпосередньо у селянському середовищі з його фольклорно-образною культурою і не лише пасивно сприймав всі художні особливості селянського мистецтва, але і сам приймав участь у його втіленні — вишмащував глиною долівку хати й робив візерунки на печач [23]. У своїй автобіографії Малевич писав, що він свідомо прагнув наслідувати «життю селян і їх багатогранному мистецтву, маючи на увазі, що форма і колір були створені ними на суто емоційному сприйнятті теми» [24]. «Саме українська селянська хата, білостінна мазанка, з якою “спілкувався” Малевич <...> відіграла помітну роль в його супрематичній і посткубістичній творчості, а найближчою аналогією до його безпредметних композицій був геометричний розпис подільських хат, писанок з їхніми астральними знаками, візерунки плахт» [25].

«Провідною ідеєю» художників супрематизму є ідеальна *конструкція* з геометричних і хроматичних правильних елементів, універсальних у точних живописних формулах і композиціях. Будова орнаменту також вирізняється власною конструкцією, де розташування мотивів та елементів визначено канонами та традиціями. Спільним у обох видах мистецтв є те, що конструктивна ідея відображена в абстрактних та абстрагованих формах. Конструктивна ідея є складовою закону цілісності, який полягає у неподільності композиції, неможливості сприйняття її як суми декількох, у меншій мірі самостійних частин. У процесі її формування здійснюється співставлення частин живописної площини за масами, тоном, кольором і формою, виділяється центр, контрасти, встановлюється наявність зв'язку і взаємного узгодження всіх елементів композиції через організацію плоского поля картини.

Аналіз селянських стінописів на предмет знаходження конструктивної ідеї показує, що композиція розписів має стійку організацію плоского декорованого поля, зумовлену співпадінням композиційного центру розпису з геометричним центром площини стіни не залежно від конфігурації «рами» (прямокутник, квадрат, трапеція, овал і т. д.) і її розмірів. Стійка організація поля розпису формується завдяки ряду чинників, як правило, симетричного зображення мотивного орнаменту з врівноваженими за масами, тоном, кольором і формою елементами відносно вертикалі (мотиви) або горизонталі (фризи). Рух, динаміка, експресія передаються через наповнення мотиву різномасштабними елементами та особливістю пластичних форм власне самих елементів.

Принцип організації плоского декорованого поля, при якому співпадають композиційний центр зображення з геометричним центром площини був використаний Казимиром Малевичем у творах «Чорний квадрат» (1915, п. о., ДТГ,

Москва), «Чотири квадрати» (1915, п., о., ДХМ ім. О. Радищева, Саратов) та ін., першого періоду супрематизму. Організація плоского поля картини «Червоний квадрат (живописний реалізм селянки в двох вимірах)» (1915, п. о., ДРМ СПб.) характеризується нестійкістю, оскільки художник один з верхніх кутів квадрата більше наблизив до краю площини, при цьому композиційний центр змістився відносно геометричного центру. Зміщення центрів надало зображенню більшої динаміки у обрисах фігури. Цей принцип використовувався у побудові творів багатофігурних композицій двох наступних етапів «Кольорового» і «Білого» супрематизму.

У композиціях стінописів динаміка зумовлена кольірним контрастом, який базується на сполученні двох-п'яти кольорів: білий-чорний, білий-червоний, жовтий-синій, зелений-червоний, жовтий-червоний-зелений, червоний-зелений-чорний, оранжевий-зелений-чорний і т. д. Особливості кольірного контрасту активно використовував Малевич у творах перших двох супрематичних періодів. Колорит полотен цих періодів побудований також на двох-п'яти кольорах: білому-чорному («Чорний квадрат»), білому-червоному («Червоний квадрат») і білому-жовтому-червоному-зеленому-чорному («Супрематизм (живописний реалізм футболіста)», 1915, п., о., Музей Стейделік, Амстердам).

Колірний контраст у розписах є ступенем передачі відчуття простору, де він набуває ознак перцептуальності. Ця властивість простору по різному проявляється у орнаментальних композиціях і залежала від традиції розпису менших і більших розмірів поверхні. На Поділлі розписи були монументальними і одночасно архаїчними, оскільки крім крупного «мотивного» орнаменту (вазон, гілка, квітка), де цілу стіну могла займати одна квітка, височина якої сягала 70 см — 1,25 м [25], малювали найархаїчні форми — різнобарвні широкі смуги, цятки («горішок»). А на Харківщині, здебільшого рисували різнобарвні смуги, плями, зубчики [26]. Зумовлений локальними традиціями у передачі складових орнаментів, прийом укрупнення форми, при якому майстриня збільшувала до незвичайних розмірів, наприклад, квітку (як зазначено вище), призводив до більшої її виразності на площині, тоді як зменшення елементів, нівелювало цю особливість. Варто зазначити, що у першому і другому випадку відбувається більший або менший рух погляду в глибину, простір набуває ознак перцептуальності.

Створюючи безпредметні композиції Малевич, звичайно, керувався основами академічного живопису. Насамперед зміни були привнесені у формування простору, де відсутність класичної перспективи надавала йому чуттєвого осягнення, перцептуальності, завдяки кольірному співвідношенню і площинності абстрактних форм. Однорідне тоноване поле картини не дає відчуття 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 при застосуванні перспективи. Тому уявна глибина ставала тлом у безпредметному живописі. Але відчуття глибини простору Малевич пов'язував з білим кольором. Він писав: «Супрематичне полотно зображує білий простір, а не синій. Причина ясна: синє не вдає реального уявлення безконечності» [27]. Але якщо звернутися до українських селянських стінописів, то ми побачимо, що тлом для його розписів завжди було біле тло тонованої поверхні, яке формувало зовнішній простір композиції. Безкінечність і космізм у селянських розписах проявлялись у взаємодії орнаменту і білої, шерехатої поверхні стіни.

Ритм виконує організаційну і естетичну роль в композиції, а його дія основана на контрастах. У орнаменті розписів ритм проявляється у рапорті композиційних модулів, повторюваності елементів у побудові мотиву та їх направленості від центра в сторони, діагонально вгору і вниз. Статика і динаміка є невід'ємними характеристиками конструктивної ідеї стінописів, а взаємне узгодження елементів і їх змістовний зв'язок з центром є необхідною умовою цілісної і гармонійної композиції.

Безпредметним композиціям Малевича, особливо «Кольорового» і «Білого» періодів властива нестійка організація живописного поля, яка виявляється не лише через зміщення композиційного відносно геометричного центра площини, а і через наявність різнонаправлених пластичних форм, що взаємодіють з вертикалями і горизонталями. Художник вводить у живописну композицію окремі конструкції, побудовані на протиставленні крупної і ряду дрібних форм. Таких конструкцій в одній композиції, зазвичай, одна або три, для них притаманний і напрям руху пластичних форм, які не співпадають з іншими конструкціями. У розписах також спостерігається багатовекторність елементів: конструкція композиційного модуля орієнтована на діагоналі, вертикалі і горизонталі, тоді як напрям складових не збігається з геометричним центром площини.

Іконографія і колорит складових орнаменту стінописів обумовлені специфікою матеріалу, який впливає на стилістичні особливості передачі зображення абстрагованих, геометричних і близьких до натурних рослинних елементів стінописів характеризується площинним лінійно-графічним (гілки, стебла, пагони) і декоративно-живописним (квіти, листки, плоди, птахи) трактуванням. Площинність композиції обумовлена особливостями колірного контрасту, контрасту форм, які утворюють орнаментовану площину стіни. Ця умова є визначальною у розписах, оскільки відповідає ознакам фронтальної композиції, з характерною для неї двомірністю. Двомірність площини у стінописах виявля-

ється через взаємодію лінії і плями, які стають самостійними елементами при їх протиставленні, а при поєднанні лінія як контур плями, виявляє її пластичні особливості, створюючи враження чіткої конструкції і одночасно пластичної ажурності [28].

Звернення до фронтальної композиції характерно для безпредметних композицій Казимира Малевича. У полотнах першого циклу супрематизму, зокрема, «Чорний квадрат» (1914–1915, п., о., ДТГ), «Червоний квадрат (живописний реалізм селянки в двох вимірах)» (1915, п., о., ДРМ СПб.), художник застосовує збільшення розміру геометричної форми у відповідності до «рами», таким чином, чітко читається силует квадрату. При зменшенні квадрату, він би сприймався як пляма і погляд рухався більше у глибину. У наступному періоді, що має назву «Кольоровий супрематизм» Малевич експериментує з крупною формою, залишаючи або змінюючи місце її розташування (ближче до краю «рами»), напрям, конфігурацію, щоб підкреслити її динаміку і вводить менші за розміром геометричні фігури, які «покривають» цю форму, розташовуються під нею або на вільній площі («Супрематизм. Безпредметна композиція» (1915, п., о., КОМОМ), «Супрематизм: жовте і чорне. (Супремус № 58)», 1916, п., о., ДРМ СПб). Таким чином, обриси самої форми дещо нівелюються, оскільки вступають у взаємодію з меншими, зміщуючи їх на перший план або поза себе у глибину. У останній період супрематизму «Білий», художник знову змінює задачу застосувавши лише тоновий контраст. Наприклад у роботі «Білий квадрат на білому» (1918, п., о., Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк) забарвлення геометричної форми збігається з однорідним полем, при цьому основним засобом виразності стає лінія. Контурна лінія виявляє форму, підсилює її тон, пластичні якості. Лінія «утримує» зображення в межах формату підкреслюючи двохмірність площини. Це явище характерне і для стінописів, як було зазначено вище, відмінність полягає у тому, що у розписах задіяний колірний контраст.

Олександра Екстер, творчість якої тісно переплітається з українським образотворчим фольклором, також залучала до створення нової пластичної мови безпредметного живопису формотворчі і колористичні принципи селянського мистецтва. З Україною та, зокрема, з Києвом її пов'язували роки дитинства, молодості, у різні роки вона тут жила і працювала. Цікавою у творчій практиці художниці була співпраця з майстринями у артілях сіл Скопці та Вербівка, де вона безпосередньо знайомила з специфікою різних видів творчості, вивчала орнамент вишивки, гобелену, розписів виробів з дерева тощо. Мисткиню цікавили у народному мистецтві з одного боку іконографія квітів та їх окремі сполучення, оскільки квітка була знаком у її експерименті, композиція, форма і лінія, з іншого — колір, його чистота, яскравість, контрастність поєднання і гармонія, декоративні можливості, глибина і тон. Народна орнаментика у ряді

безпредметних композицій художниці проявляється певною мірою через принцип побудови живописного твору, де сам орнамент або його елементи перетворюються у частини композиції. Іншими словами, орнаментальна структура наповнювалася новими пластичними формами, підпорядковуючись законам композиції у живописі.

Весільні скрині на Київщині у середині XIX — початок XX ст. розписували, здебільшого, мотивами «вазон», який був і композиційним центром фронтальної площини виробу. Найбільш поширений пірамідальний тип мотиву komponувався за схемою трикутника — над посудиною малювали три однотипні великі квітки, які обабіч доповнювали меншими, розмаїтими за конфігурацією та забарвленням. Симетрія у мотиві визначалася вертикаллю, асиметрія — горизонталлю. Чітко вираженим центром композиції «вазону» була округла квітка, від якої по осьовим та діагоналям розміщували інші квіти.

Саме такий принцип побудови твору прочитується у «Безпредметній композиції» (1917–1918, п., о., ДРМ) О. Екстер — яскраво виражений центр, що не співпадає з геометричним центром площини, оскільки зміщений дещо вправо. Чорна і блакитна площини формують вертикаль, що уособлюється з вертикальною віссю у селянських розписах, але у композиції вона зміщена дещо вліво. Ці зміщення утворюють рух пластичних форм на площині, хоча зорозво своєї середньої окружності, вертикаллю та кутом сірого трикутника на чорному тлі, місцем сходження осей та діагоналей, формується статична конструкція. Крупні пластичні форми подібні, здебільшого до витягнутого прямокутника, «рухаються» від центра в сторони, вгору і вниз по діагоналі. «Движение масс по поверхности в стороны, вверх и вниз, характерно для восприятия орнамента», пише Д. Сарабьянов [20, 224]. Цікаво заповнений правий нижній кут картини. По діагоналі від центра, вершиною до краю, розміщений вигнутий трикутник яскравого червоного кольору, вузька сторона якого «напливає» на прямокутник холодного червоного відтінку. Цей прийом нагадує традиційне у розписах скринь Київщини заповнення нижньої частини «вазона», де по обидва боки посудини малювали гроно винограду або квітку з листком. Дані елементи мотиву вписуються у трикутник за формою, подібною до фігури у картині О. Екстер. Тут можна говорити про трансформацію орнаментальної форми у геометризовану форму в безпредметному живописі. Форма яскраво-червоного з вигином трикутника використовувалася художницею і в інших роботах. У «Кольоровій динаміці» (1917–1918, п., о., кол. збір. Курта Бенедикта) червоний трикутник є одним із основних елементів у композиційному рішенні правого нижнього кута, що характерно «Безпредметній композиції» (1917–1918) і мотиву «вазон».

Колорит мотиву та живописного полотна побудований на поєднанні контрастних відтінків зеленого, червоного, оранжевого, жовтого, синього,

а також чорного і білого. Співвідношення пластичних форм червоного і зеленого кольорів у картині відповідає у селянських розписах зеленій тонованій поверхні скрині і червоного кольору орнаментациї. Умовність, декоративність кольорової плями в орнаментациї розписів наповнюється змістом, станом напруги або спокою у безпредметних композиціях. Тут можна говорити про трансформацію традиційного у розписах колористичного сполучення кольору тла і орнаменту в елементи композиції живописного твору. У роботі О. Екстер монохроматичні поєднання плям контрастують і посилюються ахроматичними, з перевагою чорного кольору геометричних фігур. У «вазоні» й орнаментациї розписів у цілому, чорний колір присутній у кожному з елементів композиції, підкреслюючи конфігурацію та деталі їх внутрішнього рисунка.

В образному вирішенні полотна «Синє-біле-червоне біле-синє-червоне» (1916–1918, п., о., Мюнхен, пр. к.) художниця звернулася до контрасту форм (коло, вигнуті прямокутники) і кольоротонових сполучень (зелений і червоний, жовтий і синій, чорний і білий), руху як фактору виразності пластичних форм, новизни мотиву, що є властивими образотворчими засобами селянського мистецтва. Формотворчі принципи даної композиції визначаються конструкцією подібною до конструкції мотиву квітки зображеної у профіль характерної розписам весільних скринь, але підпорядкованої ідеї твору. В безпредметній композиції умовно виділений центр — округла пластична форма зеленого кольору з червоною смугою, яка ділить її навпіл, яку «огортають» правильні і вигнуті дугоподібно прямокутники, сегментовидні форми заповнюючи простір полотна, поділений діагонально на білу і чорну частини. Пластичним формам, що обрамовували центр, художниця надала нового імпульсу — вони не мали місця з'єднання з ним і «відриваючись», заповнювали вільний простір площини. Введення нових векторів «руху» форм призвели до «розбалансування» стійкої конструкції мотиву. Вказані чинники сприяли розвитку формотворчих принципів безпредметної композиції, за якими по-новому будувалася конструкція пластичних форм у просторі. Якщо у попередній картині «прочитувалися» загальні обриси конструкції мотиву квітки, то у наступних «Кольоровий динамізм» (1916–1917, п., о., Музей Людвіга, Кельн), «Кольорові ритми» (близько 1918, п., о., пр. кол., Мюнхен) збережена лише конфігурація пластичних форм, які повністю її нівелювали, завдяки новому експерименту — заповненню простору полотна різновекторними елементами без чітко виділеного центра.

У безпредметній композиції «Кольоровий ритм» (1917, п., о.) О. Екстер продовжувала експеримент, у якому форма конструкції, подібною до будови квітки зображеної в анфас, а її пластичні форми майже повністю заповнювали простір. Зміщений до верхнього кута полотна центр — округла пляма, надавала композиції вираженої динаміки. В картинах «Кольорова напруга» (1916–

1918, п., о., Галерея Леонардо Хаттона, Нью-Йорк), «Кольорова динаміка» (1917–1918, п., о., пр. кол., Мюнхен) зміщення центру, напрямку і конфігурації обрмовуючих пластичних форм призвів до нових формотворчих принципів конструктивної ідеї.

У багатьох станкових роботах О. Екстер можна прослідкувати вплив орнаментики українського селянського мистецтва, зауважує Г. Коваленко: «<...> зубчатые фигуры многих абстракций А. Экстер напоминают характерные для крестьянских росписей разрезы чашечек цветка, изгибы узких полос — упругие линии их стеблей; треугольники, трапеции и ромбы, их углы и соотношения сторон, их пропорции и пространственные ритмы — здесь переключки с украинскими орнаментами очевидны; ну, и, конечно, жизнь цвета — полнокровная, раскованная, звонкая — как будто сам строй души народного мастера был унаследован склонным все проверять алгеброй художником XX века» [29].

Отже, традиції орнаментальної системи українських селянських розписів були предметом уваги та вивчення з боку К. Малевича та О. Екстер, завдяки чому пластична лексика їх безпредметного живопису збагатилася новими композиційними прийомами, колористичними співвідношеннями, технікою виконання. Окрім розглянутих полотен О. Екстер, К. Малевича потребують подальшого вивчення їхні інші твори, а також картини художників, у творчості яких мали місце програмні експерименти у безпредметному (абстрактному) живописі, це зокрема Б. Косарев, А. Петрицький, Н. Генке-Меллер, В. Баранов-Россіне, С. Делоне, В. Меллер, К. Редько, В. Єрмилов, М. Андрієнко-Нечитайло та інші. Складовими безпредметних композицій цих художників є різні абстрактні форми [30]. Звичайно, що митці не завжди зверталися до творчості українських селянських майстрів у пошуку нової пластичної мови безпредметного живопису, але в ряді їх картин, де до програмних експериментів залучався український образотворчий фольклор, можна простежити формотворчі принципи мотивів орнаменту. Художники, що репрезентували різні творчі індивідуальності, напрямки, групування та об'єднання мистецтв модернізму та авангарду звертаючись до народних витоків черпали з цього джерела те, що було їм ближче і зрозуміле, оскільки селянське мистецтво давало можливість вільного творчого вияву.

1. «Він та я були українці»: Малевич та Україна / Уклад. Д. Горбачов. — К., 2006.; *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини ХХ століття. — К., 2006.; *Нога О.* Малярство українського авангарду 1905–1918 роки. — Львів, 1999–2000.; *Соколюк Л.* Графіка бойчукістів. — Харків-Нью-Йорк, 2002.; *Тарасенко О. А.* Проблема національного стиля в живописи модерна і авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX — начала XX вв.): Дис... д-ра искусствоведения: 17.00.05 / Южноукр.

гос. педагогический ун-т им. К.Д. Ушинского. — Одесса, 1996.; *Федорук О.* Український авангард // Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / Ін-т проблем сучас. мистец. АМУ. — Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. — К., 2006. — С. 9–68; Український авангард 1910–1930-х років: Альбом / Авт. вступ. ст. та упоряд. Д. О. Горбачов. — К., 1996., та ін.

2. *Коваленко Г.Ф.* Александра Экстер: Путь художника. Художник и время. Автор-сост. Г.Ф. Коваленко. — М., 1993.; *Mudrak Myroslava.* The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine (Studies in the fine arts / The avant-garde; no 50). — UMI Pesearch Press. — Ann. Arbor. Michigan. — 1986.; *Андрей Наков.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша. — М., 1997.

3. *Богомазов О.* Живопис та елементи / Упоряд. Тетяна та Сашко Попови, авт. вст. ст. Д. Горбачов. — К., 1996; *Кандинский В.* Ступени. Текст художника. — М., 1918; *Малевич К.* От кубизма и футуризма у супрематизму. Изд. 3-е. — М., 1916; *Розанова О.* Основы Нового Творчества и причины его непонимания // Союз молодежи. — СПб., 1913. — № 3, та ін.

4. *Кафа-Васильєва Т.В.* Мастера Авангарда и народное искусство Украины 1900–1910 гг. // Пути и перепутья: Материалы и исслед. по отеч. искусству XX века. — М., 1995. — С. 59–60; *Кафа-Васильєва Т.В.* Народне мистецтво і художники авангарду // Народне мистец. — 2001. — № 3–4 (15–16). — С. 14–17; *Лагутенко О.* На перехресті традицій та авангарду: Книжкова графіка «нарбутівців» // Родовід. — 1994. — Ч. 7. — С. 9–24; *Манець В.* Українське селянське мистецтво як одне з джерел сценографії Олександри Екстер 1916–1924 рр. // Регрес і регенерація в народному мистецтві: Колективне дослід. за матеріалами Третіх Гончарівських читань / Відп. ред. М. Селівачов. — К., 1998. — С. 289–300; *Шестаков С.* Взаємовплив професійного та народного мистецтва на прикладі творчості Ганни Собачко, Василя Довгошії та Євмена Пшеченка // 100 років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: Зб. наук. пр. / Відп. ред. М. Селівачов. — К., 2001. — С. 171–180 та ін.

4. *Лобановський Б.* Авангардизм // Мистецтво України. — К., 1995. — Т. 1. — С. 9.

6. *Нога О.* Теорія мистецтва // *Бойцов Д., Шмагалю Р., Колдубай І., Нога О.* На перехресті Європи і віку. — Львів, 1996. — С. 186.

7. *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини XX століття. — К., 2006. — С. 109.

8. *Станкевич М.* Проблема етномистецької традиції в модерні й авангарді // Автентичність мистецтва = Authenticity of Art: Питання теорії пластичних мистецтв: Вибрані праці. — Львів, 2004. — С. 96.

9. Avantgarde & Ukraine. Katalog. 6.Mai — 11.Juli 1993 (Villa Stuck, Munchen). — Klinkhardt&Bierman, 1993; Вчера и сегодня отечественного авангарда: Лит.-худож. выставка: Каталог / Обл. универсальная науч. библиотека им. М.Горького {Херсон} / Сост. И. Калиниченко, Г. Бахматова. — Херсон, 1993; Український класичний авангард і сучасне мистецтво = Ukrainian Avantgarde & Contemporary Art: Міжнародний ART фес-

тиваль, Київ, 1–4 черв. 1996 Центр «Український Дім»; Odense, 21. October — 10. November 1996 Museum of Funen Art: Каталог / Уклад. В. Хаматов. — К., 1996; The Phenomen of the Ukrainian Avant-garde 1910–1935. 19 Oct. 2001 — 13 Jan. 2002 (Winnipeg Art Gallery). Katalog. — Winnipeg Art Gallery, 2001, та ін.

10. *Маркаде В.* Селянська тематика в творчості Казіміра Севериновича Малевича (1878–1935) // Сучасність. — 1979. — № 2. — С. 65–76; Взаємопроникнення: Митці українського походження у модерному мистецтві Франції 1900–1960-х. — Париж, 2000; *Петрова Е.* Народные источники и русское искусство начала XX века // Авангард и его русские источники. — Баден-Баден, 1993. — С. 9–13.

11. Авангард и его русские источники. — Баден-Баден, 1993; Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, modern and contemporary Art. Catalogue / Edited by M. Bruderlin. — Germany, 2001.

12. Музейна справа та музейна політика в Україні ХХ століття. Зб. наук. пр. / За ред. М. Селівачова. — К., 2004; Музеї України ХІХ — початку ХХ століть: Зб. наук. пр. — К., 2005; Перші читання пам'яті М. Ф. Біляшівського: Матеріали наук. конф. 22 черв. 2005 р. — К., 2006.

13. Всероссийская кустарно-промышленная выставка. — СПб., 1902; Каталог выставки современного декоративного искусства. — М., 1915; Каталог выставки народно-го творчества в залах Гос. Третьяковской галереи. — М.; Л., 1937.

14. *Сумцов Н. Ф.* Писанки. — К., 1891.; *Шухевич В.* Гуцульщина, т. 1–4. — Львів, 1899–1904; *Щербаківський В.* Українське мистецтво. Ч. I: Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. — Львів; К., 1913, та ін.

15. Цит. за: *Богуславская И. Я.* Народное искусство // Авангард и его русские источники. — Баден-Баден, 1993. — С. 33–34.

16. Там само. — С. 34.

17. *Наков А. Б.* Беспредметный мир: Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша. — М., 1997. — С. 13.

18. *Скляренко Г. Я.* Фольклор в українському мистецтві // На берегах: Нотатки до українського мистецтва ХХ ст.: Зб. ст. / Передм. М. Р. Селівачова. — К., 2007. — С. 27.

19. *Канішина Н. М.* Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ століття: Автореф. ... канд. філос. наук. — К., 1999. — С. 9.

20. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. — М., 1989. — С. 219.

21. Цит за: *Петрова Е.* Народные источники и русское искусство начала XX века // Авангард и его русские источники. — С. 12.

22. *Горбачов Д., Найден О.* Малевич мужицький // Хроніка '2000. — 1993. — № 3–4 (5–6). — С. 210–231; *Лобановський Б.* Авангардизм // Мистецтво України. — К., 1995. — Т. 1. — С. 9.

23. *Харджиев Н., Матюшин М., Малевич К.* К истории русского авангарда. — Стокгольм, 1976. — С. 107.

24. The Russian Avant Garde. — Stokgolm, 1976.
25. *Бутник-Сіверський Б. С.* Українське радянське народне мистецтво (1917–1941). — К., 1966. — С. 121–122.
26. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. — Х., 1898. — С. 178.
27. *Малевич К.* Супрематизм. — Витебск, 1920. — С. 2.
28. *Юр М.* Мотив «вазон» у іконографії творів народного і професійного мистецтв // Матеріали до українського мистецтвознавства: Пам'яті академіка О.Г. Костюка. Зб. наук. пр. — К., 2003. — Вип. 2. — С. 271.
29. *Коваленко Г. Ф.* «Цветовая динамика» Александры Экстер (из бывшего собрания Курта бенедикта) // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник '1994. — М., 1996. — С. 363.
30. *Юр М. В.* Програмні експерименти у безпредметному живописі 1910–1920-х рр.: роль абстрактної форми // Мистецтвознав. України: Зб. наук. пр.; ІПСМ АМУ. — К., 2007. — Вип. 8. — С. 31–38.