

## АВАНГАРД ТА ОРНАМЕНТ: ВЗАЄМОВПЛИВ ПЛАСТИЧНИХ РІШЕНЬ

УДК 7.016.4 «19»

**Наталія ЯНІШЕВСЬКА,**  
аспірантка ЛНАМ

**Анотація.** У статті розглядається взаємовплив орнаментального мистецтва та авангарду на поч. ХХ ст. Проаналізовано причини впливу теорії та практики орнаменту на абстрактне мистецтво, формально-пластичні та стилістичні рішення взаємодії цих мистецтв.

**Ключові слова:** орнамент, авангард, абстрактне мистецтво.

Геометричний орнамент через абстрактність та чистоту форм стає предметом зацікавлення митців та теоретиків початку ХХ ст. Як надзвичайно стійкий елемент культури, орнамент отримує своє нове життя в авангарді. Вийшовши з тіні образотворчих виражальних засобів, він активно використовується у практиці та теорії безпредметного мистецтва, абстракціонізму, кубізму та супрематизму.

У дослідженні взаємовпливу орнаментального мистецтва та авангардизму цінними вважаємо праці Девіда Моргана [6], Маркуса Брудерліна [13], В. Tin Mikkel [14], Надії Злидневої [15], Сергія Папети [8], Галини Скляренко [11], Марини Юр [12], О. Карпенко [5]. Питання, підняті цими та іншими мистецтвознавцями, мають місце у сучасному мистецькому дискурсі й все частіше піднімаються у нових аспектах.

У той час, коли факт впливу теорій орнаменту на становлення європейського абстрактного мистецтва є загально визнаним, в українському авангарді взаємозв'язок між цими мистецтвами вповні не досліджено.

Метою нашої статті є висвітлити взаємовплив формально-пластичних рішень орнаментального та авангардного мистецтв, проаналізувати відношення між категоріями абстракції та орнаменту, причини входження орнаменту у живописне мистецтво. Мистецтво авангарду розглядатимемо як цілісний феномен, не виокремлюючи при цьому стилістичні та національні його грані.

Революційне новаторство митців початку ХХ ст. визрівало на основі теоретичних поглядів авторитетних вчених, філософів. Правила живопису не узгоджувалися із правилами життя та негайною потребою новацій. На зміну їм приходять теорії формотворення та заклики до очищення високого мистецтва від заскорублених правил та «пристойностей».

Поява абстракції як опозиції до реалістичного відображення у мистецтві є характерною рисою того часу. У прагненні виявити небачене та зобразити незображуване митці зверталися до простих геометричних форм, що надавало їхнім картинам абсолютно нових якостей – декоративності, орнаментальності та, звичайно, абстрактності.

Геометричний орнамент із народного декору органічно переходить у авангардну мистецьку практику 1910 – 1930-х рр., а митці-авангардисти охоче експериментують з орнаментальними формами у власній творчості. Тому відношення між орнаментом та авангардом слід називати не інакше, як взаємовпливом.

Увага до орнаменту зі сторони представників мистецтва авангарду не має відповідників у всій історії мистецтва, адже тисячоліттями людина намагалася схопити дійсність без похибок, для чого винайшла перспективу, закони світло-тіні, пропорції тощо. Підтвердженням цьому є слова Олександра Богомазова: «Ми просто без особливих зусиль можемо вірно зобразити предмет, нітрохи не думаючи про його живописні цінності – наслідок технічних завоювань. І якщо тепер нас приємно хвилює примітивний орнамент або рисунок тварини, то це тільки тому, що в цих роботах збереглося те несвідомо-творче ставлення до живописних цінностей, які потім були забуті» [2, 13-14].

У картинах О. Богомазова стилістична єдність із 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 інших митців простежуються зв'язок із народною орнаментикою через архітектоніку орнаменту, культуру кольору, художню образність мотиву.

Серед авангардистів повернення до простоти орнаменту не вважалося «поверненням» назад, а радше навпаки, революційним стрибком у майбутнє, у нову еру мистецтва та культури загалом: «Це не повернення до старого, не наслідування, як

кажуть деякі, а свідомий вступ культурного художника на новий шлях», – пише О. Богомазов [2, 71].

Слова геніального художника є яскравим прикладом переосмислення феномену орнаменту і високого його поцінування. Відкидаючи утилітарну функцію орнаменту, теоретики початку ХХ ст. відкрили його непросту структуру і орнамент вже не здавався їм таким примітивним, як вважалося раніше.

Повернення геометричного орнаменту у мистецтво не є випадковим. І надто банальним було б пояснення цього процесу історичною періодичністю, якою користувалися для пояснення тих чи інших явищ у радянські часи. Часто висловлювалася думка, що натуралізм форм вітали в античності, ренесансі та класицизмі, а спрощені форми характерні для середньовіччя та модернізму. Подібно говорилося, що в історії філософії з певною періодичністю чергувалися матеріалізм та ідеалізм, які впливали на загальне світобачення, зокрема у мистецтві.

Однак такий підхід лише провокує негативне та осудливе ставлення до нього як до редукціоністського, такого, при якому під загальні ідеологічні схеми підтасовуються факти, а оригінальні феномени мистецтва та культури розглядаються як частинки великого механізму історичного розвитку або гегелівської чи марксистської діалектики.

Простота та лаконічність форм, якими найчастіше характеризується творчість авангардистів, відсилає нас до мистецтва давнього, народного, і саме таке пояснення має свої підстави та аргументацію. Інтерес до давнього мистецтва, що уникло нашарувань правил, канонів та образності, стає особливо сильним.

Феномен орнаменту приваблював також своєю специфічною структурою. Побудова простору у будь-якому мистецькому творі безпосередньо пов'язана з вибором точки зору. Характерною для системи передачі простору в орнаментальних побудовах є абстрактна точка зору. На відміну від живопису, орнамент не визнає характерних для перспективи точок сходження. Усі зображальні можливості орнаменту зосереджено на складній мисленнєвій операції зведення об'ємного образу до плоского чи лінійного орнаментального ряду [1].

Очевидно, що привабливість і вплив орнаменту виявлявся значною мірою саме у відсутності простору та перспективи. Власне, цікавою з цього приводу якраз є думка Вільгельма Воррінгера, який казав, що «в основі потягу до абстракції ле-

жить почуття страху перед простором – це змушувало первісну людину в якості психологічного захисту створювати світ форм, які б підкорялися законам геометрії. Він здавався прекрасним тому, що у ньому не відчувалося життя, страху перед ним; воно було замінене деяким геометризаним порядком форм» [3, 253].



В. Кандинський. Тридцять. 1937

Особливу роль у теоретичному обґрунтуванні радикальних змін у мистецтві, що відбулися в кін. ХІХ – на поч. ХХ ст., відіграв Василь Кандинський. Його трактат «Про духовне в мистецтві» цікавий для нас насамперед теоретизуванням автора про орнамент. В. Кандинський доволі обережно оцінював орнамент, не вдаючись до похвальних од і не підносячи його над ін-

шими видами мистецтва. На його думку, орнамент відіграв певну роль, та все ж не міг бути зразком того мистецтва, про яке мріяв художник. Там, де були б спроби чистих композицій та момент повторення (ритму), результатом стало би декоративне мистецтво, а це не відповідало б революційній величині, якої Кандинський сподівався від живопису [6, 257].

В. Кандинський для себе визначив, що руйнація орнаменту як такого і було одним із завдань абстракціонізму. Він шукав пластичну мову, яка б не містила ознак орнаменту, хоч відштовхуючись саме від нього, він формував свою абстрактну мову: «Я часто замальовував ці орнаменти, що ніколи не розчинялися у дрібницях і були писані з такою силою, що сам предмет у них розчинявся» [4, 37].

Якщо завдання художника – розкрити таємничу сторону речей, то йому не потрібно звертатися до реальних зображень. Кандинський відкидає форми «in concreto» за рахунок форм «in abstracto», які і призначені, за його словами, більше для душі, аніж для ока [9, 140].

Досвід декоративно-прикладного мистецтва дає нам розуміння процесу створення абстрактних форм. С. Рапопорт виділяє 4 етапи створення абстрактних форм, що включають розробку елементів форми, утворення орнаментального ряду,

створення орнаментальної чи архітектонічної речі та, на сам кінець, створення повноцінної абстрактної форми, цілісного художнього образу [9, 85].

С. Раппопорт у абстракціонізмі бачить дві гілки розвитку: родоначальниками першої вважаються Піт Мондріан та Тео Ван-Дусбург, а другої – уже згаданий Василь Кандінський. Гілка Мондріана-Дусбурга характеризується прихильністю до геометричної та конструктивної логіки, а у Кандінського відсутні будь-які правила, окрім його власних, вважає дослідник. Окрім того, важливою для нашого дослідження обставиною є те, що перша використовує досвід орнаментики та розкриття нею можливості абстрактних форм, а друга – пориває усі зв'язки з предметними та непередметними формами (принаймні на рівні маніфестації – у практиці ж по суті ці дві гілки не так кардинально відрізняються, як на рівні маніфестів). Навіть такий противник орнаментики як Кандінський у 1920-х роках прийнявся за ритмічне використання геометричних форм, які він називав «самостійними організмами».

Мистецька практика групи «Де Стіль» здійснювалась шляхом співпраці живопису, архітектури та декоративного мистецтва. В оригінальних просторових композиціях для інтер'єру використовувалися прості геометричні елементи, організовані в чіткому і сухо-раціональному пластичному та кольоровому ритмі.

У контексті вищезгаданого впливу першої лінії авангардизму не можна не згадати про зв'язок Ван-Дусбурга, Мондріана та Малевича, який є очевидним для Раппопорта і на якому той робить вагомий акцент [9, 148].

Роберт Зіммерман стверджує, що такі теоретики і митці як Ван-Дусбург, Мондріан та Макс Біл здійснили свого роду поворот, який можна порівняти з кантівським коперніканським поворотом у філософії. Суть цього повороту полягала в тому, що саме абстрактне мистецтво визнавалось насправді конкретним. Зразки нефігуративного живопису поставали не як абстраговані версії реального світу, але навпаки як конкретні речі мисленнєвих конструкцій. Це надавало нового онтологічного та епістемологічного статусу мистецтву і засвідчувало важливу роль абстракції у мистецьких пошуках художників поч. ХХ ст.

Абстрактно-формальні пошуки митців дуже скоро знайшли прихильників серед митців інших країн, а геометрична аб-

стракція отримала своє найповніше вираження у супрематизмі. Новаторські ідеї геометричного супрематизму Казимира Малевича дослідник А. Наков пов'язує насамперед із новими параметрами просторового мислення, що поєднували у собі наднаціональну узагальненість культури, національну замкнутість, «чистоту» [7, 13]. Особливу роль у формуванні пластичної мови та побудови простору у безпредметних композиціях відіграло народне мистецтво, що характеризується обмеженим просторовим втіленням, проте необмеженим символічним та ідейним змістом, широтою інтерпретації.

«Провідною ідеєю» художників супрематизму є ідеальна конструкція з геометричних і хроматичних правильних елементів, універсальних у точних живописних формулах і композиціях. Власною конструкцією вирізняється також будова орнаменту, де розташування мотивів та елементів визначено канонами і традиціями. Спільним в обох видах мистецтв дослідниця Марина Юр вважає те, що конструктивна ідея була відображена в абстрактних та абстрагованих формах [12, 386]. Тим самим зв'язок орнаменту та авангардизму (в даному випадку супрематизму) позначений не лише спільними впливами та особливою роллю абстракції, але й спільними рисами природи орнаменту та мистецьких задумів супрематистів.

Чимало дослідників вказують на те, що абстракція (умовна форма) уже існувала протягом довгого часу в декоративному мистецтві, окрім того, була серед перших форм мистецтва, і в еволюційний період модернізму орнамент мав особливий вплив на розвиток пластичної лексики безпредметного (абстрактного) живопису.

Аналізуючи орнамент та загалом абстрактні форми, можемо стверджувати, що окремо взятий елемент сам по собі не володіє певним художнім звучанням. Таке звучання виникає при композиційному укладі, ритмічній організації елементів на площині чи у просторі, в орнаментальному ряді.

Абстракції в орнаменті не є засобами до натуралістичного зображення дійсності, до буденного його сприйняття. Однак ці форми не є лише вигадками або голими ідеями, які не мають зв'язку з реальністю, адже здійснюють на реципієнта не менш вагомий вплив, ніж конкретні зображувальні форми. Ось як про це пише С. Раппопорт: «Абстрактні форми не містять прямої інформації про факти дійсності, а тільки через свою здатність збуджувати емоційно-асоціативні життєві зв'язки, оскільки»

ки вони можуть вирішувати і головне завдання художнього пізнання – зафіксувати, осмислювати та передавати глядачам досвід людського відношення до дійсності, облагороджувати своїм естетичним впливом» [9, 259-260].

Ступінь абстрагованості орнаментальних форм та геометричних елементів мав доволі широкий діапазон у декоративному мистецтві, і не міг не вплинути на розвиток лексики мистецтва авангарду. Зокрема, Галина Склярєнко зазначає, що відкриття художньої вартості фольклору (в т. ч. орнаменту) наприкінці ХІХ ст. сприяло розвитку нових образно-пластичних засад у мистецтві авангарду та модернізму. Українські авангардисти, шукаючи глибинні художні «архетипи», охоче перетворювалися на «неопримітивістів», набираючи переживань із надр колективної свідомості, підсвідомості, надсвідомості [11, 319].

Як бачимо, одним із основних засобів художньої виразності декоративного мистецтва є орнаментальне начало, що об'єднує усі його види. «Орнамент більшою мірою, ніж будь-який інший вид образної творчості живе умовними, а не натуральними формами, які, давно втративши семантичний смисл, репрезентують декоративну сутність», — пише теоретик Д. Сараб'янов [10, 219].

Апофеоз орнаментальних (геометричних) форм у образотворчому мистецтві цього періоду вказує на активні взаємовпливи між двома мистецтвами, нерозривний зв'язок у системі формальних та пластичних рішень.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Береснева В., Яглом. Симметрия и искусство // Ритм, пространство и время в искусстве. – Л., 1974. – 299 с.
2. Богомазов О. / A. Bogomazov. Живопис та Елементи / The Art and the Elements. Упор., пер. укр. Т. Попова. – К.: Задумливий страус, 1996. – 176 с.; іл.
3. Западное искусствознание XX века. – М.: Академический проект; Традиция, 2005. – 864 с.
4. Кандинский В. Текст художника. Ступени // К. В. Точка и линия на плоскости – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 236 с.
5. Карпенко О. Використання геометричних знаків-символів у народному декоративному та класичному авангардному мистецтві – Мистецтвознавство України, № 9, 2008. – с. 58.
6. Морган Д. Ідея абстракції у німецьких теоріях орнаменту від Канта до Кандінського. Пер. з англ.. Н.Янішевської / Мистецтвознавство – Львів, 2010. – с. 242-262.

7. *Наков А. Б.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша. – М., Искусство, 1997. – 416 с.: ил.
8. *Панета, Сергій.* Синтез авангарду і народного мистецтва в діяльності селянських артільей Скопців і Вербівки / Мистецтвознавство України – Випуск 6-7 – 2006. - С .433-458
9. *Раппопорт С. Х.* Неизобразительные формы в декоративном искусстве. – М.: Советский художник, 1964. – 272 с.; ил.
10. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. – М., 1989. – 294 с.
11. *Склярченко Г.* Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. — Вип. 9. - с.318-322.
12. *Юр М.* Українські селянські розписи і безпредметний живопис 1910-1920-х рр. Діалог пластичних мов. – [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mist/2008\\_4-5/PDF%5CMIST-4\\_2008\\_p-383-394\\_Jur.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mist/2008_4-5/PDF%5CMIST-4_2008_p-383-394_Jur.pdf).
13. *Bruderlin M.* Ornament and Abstraction. – Dumont Buchverlag, 2002. – 256 с.
14. *Mikkel B. Tin.* De Første formene. Folkekunstens abstrakte formspråk. - Oslo, 2007 – 326с.
15. *Zlydneva N. V.* Метафизика орнамента и супрематизм // Russian Literature XXXVI (1994). North-Holland. – P. 123-130.

## **FOREFRONT AND ORNAMENTS: INTERACTION OF PLASTIC SOLUTIONS**

**Natalie JANISZEWSKI,**  
*postgraduate LNAM*

**Annotation.** *The article considers the interplay of ornamental art and the Avant-Garde in the beginning of XX-th century. Reasons of influence of ornament theory and practice on abstract art, formal-plastic, and stylistic decisions of interaction of these arts are analyzed.*

**Keywords:** *ornament, Avant-Garde, abstract art.*