

Міністерство освіти і науки України
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ

На правах рукопису

Янішевська Наталія Степанівна

УДК 7.016.4:7.038.1].072(477)«1910/1930»(043.3)

**ГЕОМЕТРИЧНИЙ ОРНАМЕНТ В ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНІЙ МОВІ
УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА 1910–1930 рр.
(КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)**

26.00.01 — теорія та історія культури

Д и с е р т а ц і я
на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник
Голубець Орест Михайлович,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ — 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ	10
1.1. Джерела дослідження	10
1.2. Методологія дослідження.....	29
РОЗДІЛ 2. ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТЕОРІЇ ОРНА-	
МЕНТУ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ.....	37
2.1. Орнамент і абстракція в теорії мистецтва	37
2.1.1. Естетичні теорії орнаменту	38
2.1.2. Орнамент і музика: структурні паралелі та інтерпретації	52
2.2. Міждисциплінарні підходи до аналізу феномену орнаменту	60
2.2.1. Особливості психологічного сприйняття абстрактно-	
го орнаменту	62
2.2.2. Орнамент як мова. Герменевтика орнаменту	69
2.2.3. Філософське трактування орнаменту	73
РОЗДІЛ 3. ГЕОМЕТРИЧНИЙ ОРНАМЕНТ І АВАНГАРДНІ	
ПРИНЦИПИ ФОРМОТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИС-	
ТЕЦТВІ 1910–1930 РР.	79
3.1. Авангард і орнамент: взаємовплив пластичних рішень	79
3.2. Геометризм як один з основних принципів формотворення у тво-	
рчості митців українського авангарду	89
3.3. Композиційні засоби організації форми в авангарді	101
РОЗДІЛ 4. ЗНАЧЕННЯ ТА РОЛЬ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНА-	
МЕНТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ	
1910–1930 РР.	116
4.1. Соціокультурні фактори у формуванні образно-пластичної мови	
українського мистецтва початку 1910–1930 рр.	116
4.2. Геометричний орнамент у формуванні національного стилю	131

4.3. Роль геометричного орнаменту в зародженні дизайну в Україні ..	139
4.4. Застосування геометричного орнаменту в сценографії авангарду.	153
ВИСНОВКИ	166
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	171
ДОДАТКИ	198

ВСТУП

Актуальність теми. На початку XX століття геометричний орнамент стає предметом зацікавлення митців. Активна дискусія про природу й суть орнаментального мистецтва робить другорядною його декоративно-ужиткову функцію, що досі вважалася єдиною.

У мистецтві авангарду геометричний орнамент отримує нове життя. Він активно використовується у практиці й теорії безпредметного мистецтва. Представники абстракціонізму, кубізму, кубофутуризму, супрематизму та конструктивізму відмовляються від реалістичного зображення та звертаються у творчій практиці до простих геометричних форм.

Авангард характеризується запереченням репрезентативного зображення, ілюзорної перспективи, академічних правил живопису, що не узгоджувалися з новими ідеями та необхідністю перетворення дійсності. На зміну класичній естетиці приходять теорії геометричного формотворення та заклики до очищення мистецтва від зашкарублених і неактуальних правил. У цьому контексті появу й розвиток так званого безпредметного мистецтва виводять з народної творчості, що слугувала митцям джерелом для нових колористичних вирішень і універсальних формотворчих засобів.

Феномен геометричного орнаменту в аспекті використання його елементів у художній культурі авангарду досі вивчено недостатньо. Наше дослідження зосереджено на періоді 1910–1930 рр., який в Україні називають класичним авангардом. Надихаючись орнаментом у пошуку власної образно-пластичної мови, митці активно створювали орнаментальні композиції для декорування текстилю, кераміки, оформлення інтер'єру, для театральних костюмів, закладаючи цим основи для розвитку мистецтва дизайну в Україні.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю дослідження формотворчих впливів геометричного орнаменту на образно-пластичну мову українського мистецтва 1910–1930 рр. на підставі розгляду теорії та практики авангарду. Відсутність комплексного підходу та міждисциплінарного аналізу орнаменту потребує залучення культурології, естетики, психології, семіотики, філософії тощо для виявлення типових характеристик геометричного орнаменту. Важливим є зіставлення теорій орнаменту з мистецькою практикою та теоретичними постулатами абстракціонізму в Європі, що дозволяє глибше окреслити аналогічні процеси в українському образотворчому і декоративному мистецтві. Загальноєвропейський контекст розгляду українського авангарду сприятиме новим дослідженням у історії й теорії мистецтва, зокрема мистецтва декоративного.

Велика кількість наукових розвідок, що зачіпають різні аспекти досліджуваної проблематики, усе ж не дає підстав говорити про цілісний і послідовний теоретико-мистецтвознавчий аналіз геометричного орнаменту в образно-пластичній мові українського мистецтва першої третини ХХ ст. Досліджуючи вплив народного мистецтва, зокрема орнаменту, на авангард, науковці найчастіше виокремлюють народний розпис (Д. Горбачов, С. Папета, М. Юр) — рослинні орнаменти, вказують на орнаментику рушників, килимів і писанок як джерело інспірації митців-авангардистів, рідко конкретизуючи їхнє локальне походження чи видову належність (Д. Горбачов). Аналіз геометричного орнаменту як мистецького феномену, що справив чи не найбільший вплив на авангард загалом та абстрактне мистецтво зокрема, не отримав досі належного висвітлення.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до наукового плану роботи кафедри історії та теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Мета дослідження — визначити особливості функціонування геометричного орнаменту в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930 рр.

Для досягнення поставленої мети поставлені такі **завдання**:

- визначити теоретико-методологічні засади дослідження;
- проаналізувати співвідношення категорій орнаменту й абстракції в теорії мистецтва та філософських дисциплінах;
- з’ясувати формальні та концептуальні взаємовпливи орнаментального мистецтва й авангарду та їхні вияви в мистецтві 1910–1930 рр.;
- розкрити суть геометризму як одного з основних принципів формотворення у творчості митців авангарду;
- порівняти основні композиційні засоби організації форми, що застосовувалися в авангарді та в геометричному орнаменті;
- окреслити роль соціокультурних факторів у формуванні образно-пластичної мови українського мистецтва 1910–1930 рр. і пошуку «національного стилю»;
- охарактеризувати роль геометричного орнаменту в зародженні дизайну;
- простежити використання геометричного орнаменту в сценографії 1910–1930 рр.;

Об’єкт дослідження — мистецька практика українського авангарду 1910–1930 рр.

Предмет дослідження — особливості геометричного орнаменту в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930-х.

Методи дослідження. У дисертації використано такі основні методи: *мистецтвознавчий аналіз* — для вивчення мистецьких явищ; *порівняльний аналіз* — для розгляду феномену геометричного орнаменту в контексті вивчення його іншими гуманітарними науками; *метод інтерпретації* — для введення предмету дослідження в нові смислові контексти та виявлення додаткових значень; *аналіз і синтез* — для дослідження мистецької теорії та практики початку XX ст.; *метод формалізації* — для аналізу структури орнаменту; *екстраполяція* — для вивчення естетичних теорій різних шкіл за-

хідного мистецтвознавства та застосування їх до процесів відповідного історичного періоду у вітчизняному мистецтві.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що *вперше*:

- застосовано теорії західних науковців (теорії формалізму, психологічної естетики, гештальтпсихології тощо) для аналізу використання геометричного орнаменту в українському мистецтві 1910–1930 рр.;

- зміщено акценти в трактуванні орнаменту — від декоративно-прикладної практики до розуміння його як системного мистецького феномена з властивими йому формальними рисами, естетичними та філософськими характеристиками, пізнавальними та комунікативними функціями;

- проведено комплексний теоретичний аналіз взаємовпливів орнаменту як автономного мистецького явища та естетичних постулатів і формотворчих нововведень авангарду;

- розкрито суть геометризму як одного з основних формотворчих методів українських художників-авангардистів і визначено роль геометричного орнаменту як формотворчої основи їх мистецтва;

- проаналізовано взаємовплив пластичних рішень і виділено основні композиційні принципи мистецтва авангарду та геометричного орнаменту на основі творів митців-авангардистів;

- систематизовано співвідношення геометричної стилістики ар деко та авангарду (зокрема конструктивізму) в українському мистецтві 1910–1930 рр.

Отримало подальший розвиток:

- проаналізовано зразки декоративного та прикладного мистецтва, зроблені художниками-авангардистами: вироби та ескізи для артілей сіл Вербівка та Скопці; роботи супрематистів на виробництві та у навчальних закладах, що стали першими дизайнерськими школами у радянському просторі; роботи студії О. Екстер; доробок митців у декоруванні вистав та проектуванні сценічного одягу.

– виявлено й охарактеризовано орнаментальну складову в живописних та графічних роботах О. Богомазова, М. Бойчука, О. Екстер, В. Єрмилова, К. Малевича, В. Меллера, А. Петрицького, О. Розанової та ін.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження розширюють розуміння геометричного орнаменту в українському мистецтві 1910–1930 рр. і можуть бути використані для наступних досліджень авангарду, декоративного мистецтва ХХ–ХХІ ст., дизайну та сучасного мистецтва. Теоретичний матеріал дисертації може бути адаптований для формування програм навчальних нормативних дисциплін і спецкурсів з історії мистецтва, культурології, а також для написання монографій, посібників та підручників.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та результати дисертації відображено в доповідях на восьми конференціях: науково-теоретичних: «Мистецька освіта та морально-етичні виклики сучасності» (Львів, 2009), «Класичне мистецтво та сучасний художній процес: практика, теорія, критерії» (Львів, 2010), «Мистецтво і дизайн в новій комунікативній реальності: міжкультурний діалог і національний консерватизм» (Львів, 2011); міжнародних наукових та науково-практичних конференціях: «Музеї та галереї в міській культурі: історія та сучасність» (Одеса, 2011); «Ерделівські читання» (Ужгород, 2011; 2013), ХХХІІ Міжнародній науково-практичній конференції «У світі науки і мистецтва: питання філології, мистецтвознавства і культурології» (Новосибірськ, Росія, 2014) та ІІ Міжнародній конференції молодих вчених «Гуманітарні та соціальні науки 2010» (Львів, 2010), а також обговорювалися на засіданнях та семінарах кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Публікації. Матеріали дисертаційної роботи відображені в 9 одноосібних статтях, у тому числі — 5 статтях у збірниках наукових фахових видань, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство», зок-

рема у виданні, що індексується у наукометричній базі РИНЦ, а також 1 додаткова публікація та 3 — у збірниках матеріалів конференцій.

Структура роботи. Основний зміст дисертації викладено у вступі, чотирьох розділах, одинадцяти підрозділах, висновках та додатках. Загальний обсяг роботи становить 197 стор., з них основного тексту — 170 стор., додатків — 64 стор. Список використаних джерел налічує 287 позицій, з них 61 — іноземними мовами. Додатки включають 4 таблиці та 130 ілюстрацій.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Джерела дослідження

Геометричний орнамент як базова структура в художньо-орнаментальній системі все частіше стає предметом наукового зацікавлення мистецтвознавців і культурологів. Феномен орнаменту, зазвичай, розглядають у зв'язку зі сферою декоративного мистецтва. На вивченні його як декору, невіддільного від артефактів утилітарного призначення, зосереджена увага багатьох істориків мистецтва. Проте існують інші сфери використання орнаменту та його впливу на мистецьку практику і художню культуру загалом. Яскравим прикладом цього можна вважати досвід авангарду на початку ХХ ст., коли митці зверталися до декоративного мистецтва в пошуках формотворчих засобів. Власне, тема перетину двох, здавалося б, цілком різних сфер — геометричного орнаменту, який вважається мистецтвом традиційним, та мистецтва авангарду, яке заслужено отримало титул найбільш революційного та інноваційного мистецького напрямку — є сьогодні недостатньо дослідженою. У нашій роботі намагатимемось не лише поєднати ці дві сфери, але також проаналізувати особливості підходів до розуміння обох явищ і точки дотику між ними в практичному та теоретичному розрізах.

Вивчення виявів і значення геометричного орнаменту в художній культурі українського авангарду 1910–1930 рр., виходячи з широкого діапазону та рівнів імплементації орнаменту авангардистами, потребує використання результатів наукових досліджень у різних галузях історії та теорії мистецтва. Особливості двох феноменів, а також розгляд їхніх взаємовпливів роблять необхідним міждисциплінарний підхід до вивчення взаємозв'язку орнаменту та авангарду, який би враховував теоретичні напрацювання і тогочасну художню практику. Авангард як актуальне явище культури ХХ ст.

закликав до руху вперед, у майбутнє, активно користуючись і некласичною філософією, і науковими відкриттями.

Дослідження феномену українського авангарду 1910–1930 рр. можна розділити на вивчення його *історії* у багатоманітні напрямів і їхніх представників, вивчення *теоретичних засад* виникнення й розвитку цих напрямів і безпосередньо *практику*, що характеризується численними творчими експериментами, великою кількістю створених картин, проектів тощо. Цей поділ представлено у таблиці [Додаток А, Таблиця 1.1]. Власне, і в теорії, і в практиці українського авангарду нас, передусім, цікавитиме принцип геометризації форм, що отримав виняткове поширення та розвиток у абстракціонізмі — провідному напрямку мистецтва ХХ ст. З іншого боку, необхідно звернути увагу на те, що декоративне мистецтво періоду авангардизму увібрало тенденції до орнаментування та komponування в дусі нових мистецьких стилів (абстракціонізму, футуризму, супрематизму). Таким чином, зв'язок двох напрямів дослідження — авангарду та орнаменту — ми можемо зобразити у відношенні:

ОРНАМЕНТ ↔ ГЕОМЕТРИЗМ ↔ АВАНГАРД,

де особлива роль належить саме середній ланці. І під цим терміном розуміємо найперше: а) спосіб укладу орнаментального ритму; б) один з основних формотворчих принципів у творчості митців авангарду.

Теоретичне підґрунтя є найвагомішим у становленні мистецтва авангарду, зокрема і українського. Теорії орнаменту, які трактували цей феномен як мистецтво з високим рівнем абстракції, справили безпосередній вплив на формування мистецтва авангарду в різних варіантах його формально-пластичного вирішення. Інтерес до феномену орнаменту бачимо в теоретичних нотатках і мистецькій практиці Тео ван Дусбурга, Пауля Клеє, Піта Мондріана [262], а також Василя Кандінського [70–72] та Олександра Богомазова [16].

Виникає запитання, чи виникала дискусія про орнаментальне мистецтво як естетичний феномен серед українських теоретиків ХХ ст.? Увага ін-

телігенції в Україні, яка відіграла провідну роль у процесах національного відродження, зосереджувалася, зазвичай, на збереженні скарбів українського мистецтва, тобто на історії та етнографії. Метою дослідників українського мистецтва початку ХХ ст. було, перш за все, «зібрати та зберегти», для чого проводили експедиції з пошуку цінних артефактів народного фольклору, замальовували зразки, описували тощо. І такі особистості як Вадим Щербаківський, Дмитро Антонович, Федір Вовк заслуговують на гідну похвалу за неоціненну працю у збереженні українського орнаменту.

Проте, можемо говорити про нестачу теоретичних напрацювань мистецтвознавців, філософів та естетиків у цьому напрямку. На початку ХХ ст. в Україні не було спеціальних досліджень теорії орнаменту, принаймні, у результаті нашого дослідження не вдалося такі знайти. Часті візити митців за кордон і знайомство з актуальними мистецькими дискусіями, звичайно, розширювали горизонти теоретизування з приводу мистецтва. Утім, можна стверджувати, що така дискусія найчастіше зводилася до формальних пошуків, стилів, завдань і методичних вказівок. З іншого боку — авангард, концепція якого також була осмислена, як говорить американський історик мистецтва Хел Фостер [242], «заднім числом» у 1960-х. Тобто коли зникає авангард — формується розуміння його концепції. Так само повна картина використання орнаменту в мистецтві ХХ ст. потребує аналізу практики оп-арту, поп-арту, мінімалізму, нової геометричної абстракції тощо. Геометричними мотивами в мистецтві досі активно користуються і цілком виправданим є дослідження цього явища саме зараз, коли авангард уже утвердився як «класика», але не втратив актуальності як предмет дослідження.

Радянська наука, в тому числі мистецтвознавча, з застереженням підходила теми мистецтва авангарду. Після десятиліть окупації доводиться заново «відкривати» український авангард з урахуванням колосальних втрат і знищення лівової частки авангардної спадщини. У зв'язку з революційними зрушеннями, якими характеризується становлення української культури протягом останніх десятиліть, інтерес до авангарду є виправданим. Пове-

рнення авангарду як історичного досвіду та джерела інтерпретацій у сучасних мистецьких практиках пов'язане зі зміною осмислення дійсності. Перегляд цінностей повертає до життя (ревіталізує) концепцію авангарду, коли митець творить в умовах боротьби, революції. Очевидна актуалізація концепції авангарду і тепер, що передбачає також перегляд його теорії та мистецької практики.

Авангард характеризується виразною теоретично-естетичною складовою, адже, окрім практичного, він розвивався і на концептуальному рівні, а теоретиками часто виступали самі митці. У цьому контексті варто згадати Казимира Малевича, окремі праці якого на тему мистецтва характеризуються високим рівнем абстрагування, чистим філософуванням [107, с. 112]. Основи його філософії часто виводять з феноменології, онтології, навіть езотеричних учень, проте аматорський характер письма та мозаїчність думок не дають можливості укласти його філософські погляди в єдину систему. Поза тим, цінність внеску Малевича в теорію та практику авангарду є безумовною, зокрема, його експерименти на межі мистецької теорії та практики. Це так звані «таблиці Малевича» та «теорія додаткового елементу», у яких художник шукає синтетичні основи для мистецтва супрематизму. У нашому дослідженні використано теоретичні ідеї митця, викладені ним у теоретичних нотатках та статтях про мистецтво [106—112]. Це, зокрема, міркування Малевича про безпредметність та аналіз нових мистецьких систем.

Трактат «Про духовне в мистецтві» Василя Кандінського [70], очевидно, мав вплив на українське мистецтво початку XX ст. Його автор, що певний час навчався в Україні та мав тісні контакти з тутешніми митцями, отримав поважну теоретичну освіту в Німеччині, був знайомий з класичною та некласичною філософією, а також практикував у школі Баугауз. Він був знайомий з тогочасною дискусією з приводу орнаменту (А. Рігль, В. Воррінгер, Т. Фішер, Г. Фехнер), мало того — брав активну участь в ній. Обґрунтування абстрактного мистецтва неминуче зачіпало питання орнаментальних (геометричних) форм, про які автор неодноразово говорить у трак-

таті. Інша, не менш поширена праця Кандінського «Точка і лінія на площині» [72] водночас пояснює абстрактну творчість митця, і аналізує формотворення, починаючи від найпростішої форми — крапки. Тут знову ж таки прослідковується алгоритм звертання до джерел, до найпростішого.

Серед сучасних досліджень теоретичних засад українського авангарду варто назвати дисертації Наталії Канішиної «Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини XX століття» [73] та Олени Щокіної «Особливості філософсько-культурологічних поглядів художників українського авангарду» [204]. Автори наводять різні засновки, що зумовили таке неоднорідне та комплексне явище українського авангарду. Так, Н. Канішина вважає, що модерністичне трактування сутності творчого процесу й естетики модернізму має глибокі історичні корені, наслідуючи давню філософську традицію, в якій обґрунтовується інтуїтивна, ірраціональна, алегорично-символічна природа художньої творчості, а метаморфози суспільної свідомості на зламі XIX–XX століть створили сприятливий ґрунт для відродження цієї традиції [73, с. 10]. О. Щокіна ж детальніше зупиняється на окремих філософських течіях, що вплинули на творчість митців-авангардистів. Це, зокрема, інтуїтивізм, психологізм та ігрова концепція мистецтва [205], що були поширені в Європі та вплинули на розвиток неklasичної естетики початку XX ст.

Іванна Павельчук розглядає новації в науці та філософії початку XX століття як основу формування абстрактного світогляду того часу [138; 139]. Авторка доводить, що поява авангардних напрямів відбулася на ґрунті актуальних філософсько-теоретичних засад, серед яких філософія Фрідріха Ніцше, Артура Шопенгауера, Хосе Ортега-і-Гассета тощо. Філософські ідеї цих авторів знаменували завершення однієї епохи та початок нової, задавали основні теми мистецького дискурсу, а також визначали основні тенденції творчого пошуку митців-авангардистів. З цими ідеями, безумовно, були знайомі українські художники, що отримали освіту за кордоном (В. Меллер, О. Екстер, М. Бойчук та ін.). Згадки про праці Ф. Ніцше та А. Бергсон мають

місце у листах О. Богомазова. Тож можна припустити, що західна філософія мала вплив на світогляд українських митців та певною мірою визначила напрям їх творчої роботи.

Серед закордонних науковців вперше до дослідження українського авангарду звертаються Джон Боулт [19; 20; 230; 231], Жан Клод Маркаде [113; 114], Андрій Наков [128; 129]. Праці цих авторів відзначаються новизною у мистецтвознавстві 1980–1990-х — періоду перших спроб позбутися диктатури та заангажованості в науці.

Корисні для вирішення завдань нашої роботи статті можна знайти в серії колективних праць з вивчення російського авангарду за редакцією Георгія Коваленка, що представляють різні аспекти теми, зокрема, «Взаємодія мистецтв» [1], «Російський авангард і театр» [152], «Проблема колажу» [153], «Символізм в авангарді» [165] та інші. Серед публікацій важливими для нашого дослідження видаються статті Д. Горбачова, О. Лагутенко, Є. Овсянникової, Л. Савицької, адже вони є цінним джерелом інформації про український авангард, висвітлення якого значно частіше проводиться в контексті російського авангарду.

Ще менше уваги приділяється дослідженню авангарду у декоративному мистецтві, творах прикладного характеру: одязі, тканинах, аксесуарах, посуді, створених за проектами художників-авангардистів. Серед закордонних мистецтвознавців, що цікавилися авангардом у декоративному мистецтві варто назвати Марію Гог [238], Шарлоту Дуглас [54; 236; 237], Памелу Качуріну [245] та представницю діаспори Мирославу Мудрак [123; 124; 267], яка абсолютно однозначно відстоює присутність традицій народного мистецтва в українському авангарді, а також простежує впливи декоративного мистецтва на творчість О. Екстер, В. Меллера, К. Малевича.

Науковий інтерес Ш. Дуглас зосереджується на вивченні еволюції оформлення текстилю на початку XX ст., що охоплює роботу майстерень декоративного мистецтва у селах Вербівка та Скопці, а також на становленні радянського текстилю. Вважаємо цінними ілюстрації виробів і ескізів до

оформлення утилітарних предметів, що подані в дослідженнях Ш. Дуглас, а також аналіз впливу супрематизму на вишивку та дизайн тканин [201].

Першу спробу зіставлення та аналізу тканин початку ХХ століття у Росії та Європі здійснила Юлія Константинова в дисертаційній роботі «Авангардні експерименти в текстилі 1920-х років. Росія — Захід» [92]. Порівняння робіт російських конструктивістів (Л. Попової та В. Степанової) з паралельними експериментами в європейському авангарді, зокрема творчістю С. Делоне, розкрило спільні тенденції та дозволило ввести радянський дизайн у світовий контекст.

Цей аспект дослідження отримав доповнення в дисертації Марини Блюмін «Вплив мистецтва авангарду на орнаментальні мотиви тканин 1910–1930 рр.: на прикладі країн Західної Європи та Росії» [21]. Автор ставить за мету визначити вплив художньої мови різних напрямів мистецтва авангарду (фовізм, кубізм, футуризм, супрематизм, конструктивізм) на рисунки тканин того часу. У праці розглянуто залучення митців до роботи на фабриках і в творчих майстернях, детально розглянуто творчість Рауля Дюфі та Соні Делоне, експерименти Малевича у декоруванні тканин, аналізується значення роботи Віденських майстерень в Австрії та школи Баугауз у Німеччині.

Практична сторона у проектуванні орнаментальних композицій на основі супрематизму цікавить Наталію Сабіло [156]. У статті «Супрематичний метод проектування орнаментальних композицій у навчанні дизайнерів» вона розглядає творчість К. Малевича, О. Екстер, В. Мухіної, В. Степанової та Л. Попової в контексті виробництва тканин і проектування одягу у Вищих художньо-технічних майстернях (Москва), на підприємствах і ательє Росії, України та Білорусі. Автор обґрунтовує роль авангардного мистецтва як джерела становлення дизайну ХХ ст., ілюструє універсальність супрематичної мови для практики проектування та відкриває чимало цікавих фактів про впровадження абстрактного орнаменту в промисловому виробництві.

Ігор Чубаров досліджує особливість функціонування конструктивістського орнаменту. У статті «Досвід безсвідомого мімезису в орнаментиці

російського авангарду» теоретик аналізує феномен орнаменту не як декоративну прикрасу, а як самостійну художню форму, що об'єднує образотворчі, конструктивні та експресивні елементи твору на основі своєрідного міметичного досвіду [199]. В концептуальному плані автор користується теорією міметичної подібності Вальтера Беньяміна до розуміння ролі орнаменту в російському конструктивізмі 1920-х.

Т. Кара-Васильєва є чи не найбільшим дослідником вишивки ХХ ст. зокрема у контексті 1910–1930 рр., нею вивчено діяльність артільей сіл Вербівка та Скопці, а також роботу художників-авангардистів у них. Зпоміж видань, що представляють власне декоративне мистецтво періоду авангарду в Україні, можна назвати альбом Зої Чегусової та Тетяни Кари-Васильєвої «Декоративне мистецтво України ХХ століття» [77], де подано загальні тенденції та імена митців, що долучалися до створення предметів декоративного мистецтва. Варто зауважити, що увага дослідників декоративного мистецтва авангарду найчастіше концентрується на діяльності вишивальних артільей у Вербівці та Скопцях. Натомість порівняно мало відомо про вплив авангарду на кераміку, скло та інші сфери промислового дизайну. У кераміці найпростішим способом оновлення була зміна художнього оформлення, а не форми. Супрематичний декор почали наносити на посуд лише в 1920-х. Докорінно змінити саму конструкцію посуду, його форми вдавалося украй рідко. Натомість текстиль як пластичне мистецтво був чи не найбільше адаптований до модифікацій, експериментів, що пов'язано з винайденням (чи заново відкриттям) колажу, аплікативного способу творення.

Особливо цінний ілюстративний матеріал знаходимо в альбомі «Відроджені шедеври» [33], підготованому на основі виставки відтворених за ескізами авангардистів вишивок: нереалізованих або втрачених. Ґрунтовна наукова робота, що передувала відтворенню шедеврів, є важливим кроком у пізнанні спадщини українського декоративного авангарду, і особлива заслуга в цьому належить Т. Кара-Васильєвій.

Публікації Марини Юр присвячені аналізу безпредметного мистецтва [213], ролі абстрактної форми в живописі початку ХХ ст. [211] та вияву національного фактору в мистецтві авангарду. Зокрема, аналізуючи народні розписи і безпредметний живопис 1910–1920-х, дослідниця доходить висновку про близькість їхніх формальних, колористичних і композиційних вирішень, а співвідношення селянського та безпредметного мистецтва вона визначає як «діалог пластичних мов» [216]. Для порівняння цих мистецьких напрямів автор звертається до композиційних законів, прийомів і правил академічного мистецтва та робить висновок про спільні принципи побудови творів безпредметного живопису та народного мистецтва, проте адаптовані до конкретної ідеї [216, с. 385]. Цікаві порівняння конкретних орнаментальних мотивів з формами у живописі авангардистів запропоновано в наукових розвідках М. Юр. Наприклад, автор зіставляє супрематичні (зокрема, хрестоподібні) форми з мотивом вазону чи образом квітки на основі композиційної побудови, виключаючи прямі аналогії [212].

Цікавими і близькими до нашого дослідження є наукові розвідки Ольги Карпенко, зокрема про використання геометричних знаків у народному декоративному мистецтві та авангарді [79]. Автор стверджує, що геометричні форми в мистецтві початку ХХ ст. представлені настільки сміливо та різноманітно, як ніколи досі. О. Карпенко аналізує форми, якими користувалися в картинах авангардисти, їх трансформації та комбінації в живописі та сценографії. Але, незважаючи на актуально поставлену проблему, публікація зачіпає чимало інших питань з дослідження авангарду, а основна тема потребує, на наш погляд, більш чіткого викладу.

Питання співвідношення мистецтва декоративного та образотворчого в авангарді цікавлять мистецтвознавця Сергія Папету [141; 143]. Проблеми синтезу народного мистецтва та стилістики супрематизму в процесі формування українського дизайну автор розглядає на прикладі творчості Ніни Генке-Меллер [141] — самобутньої художниці, проте її творчість поки є малодослідженою. Наукові розвідки Сергія Папети додають чимало відомостей

та характеристик, що стосуються феномену авангарду, зокрема, у декоративному мистецтві, викладають нові факти, узагальнення та біографічні дані.

Цінний для нашої роботи матеріал пропонує Семен Раппопорт у монографії «Необразотворчі форми у декоративному мистецтві» [148]. У час нищівної критики «буржуазного мистецтва» та абстракціонізму він говорить, що критика не повинна поширюватися на мистецтво декоративне, адже, на відміну від станкового мистецтва, йому органічно властиві узагальнення форм і абстрактність. Дослідження закономірностей повноцінної абстрактної форми в декоративному мистецтві з одного боку, і аналіз сучасного абстрактного живопису — з іншого, дозволяє науковцеві вказати на доцільність і необхідність узагальнення та абстракції в декоративному та монументальному мистецтві для їх розвитку та вдосконалення. У праці знаходимо аналіз естетичних теорій XIX–XX ст., розгляд творчості В. Кандінського, П. Мондріана, Т. ван Дусбурга, роботи О. Родченка, П. Клеє, Ф. Купки та інших представників абстрактного мистецтва.

Зв'язок орнаменту та абстракції ґрунтовно розкрито в працях сучасного американського дослідника Девіда Моргана. У статті «Ідея абстракції у німецьких теоріях орнаменту від Канта до Кандінського» [122; 265], що містить результати дисертаційної роботи автора, абстракція розглядається не як відособлений феномен, але вплетеною в дискурс естетичних і мистецьких пошуків у XX ст., як така, що перебуває в тісному взаємозв'язку з ідеєю емпатії, стилю та чистого мистецтва. Важливість цієї статті для нашої роботи полягає в чіткій постановці та розв'язанні проблеми, яка у вітчизняному мистецтвознавстві практично не досліджена. Навіть саме формулювання «теорії орнаменту» вказує на поширення дискурсу на тему орнаментики та її символічно-абстрактного значення. Часто у фаховій літературі говорять про зв'язок абстракції та феномену орнаменту, проте повного, цілісного дослідження, де б була представлена така кількість авторів, мистецтвознавчих шкіл, наукових методів і теорій не зустріти. Ця стаття та низка інших праць

Д. Моргана розкриває широкий діапазон питань на порубіжжі орнаменту та абстрактних тенденцій у мистецтві початку XX ст. [265].

На представленні феномену абстракції зосереджується Роберт Зіммер [286]. Аналізуючи дослідження з психології мистецтва та візуального сприйняття, він намагається пояснити, як вивчення абстракції в мистецтві дозволить зробити більш експліцитними і плідними для людини її стосунки з мистецтвом і навколишнім світом. Р. Зіммер розглядає співвідношення абстракції та психології через призму впливу абстрактного мистецтва на наші перцептивні здатності. Ця праця є важливою для нас, оскільки пояснює та ілюструє вплив геометричних принципів і фігур на сприйняття людиною реальності.

Абстрактна природа орнаменту викликає жвавий інтерес у дослідників мистецтва абстракціонізму. Цікава робота німецького теоретика Маркуса Брудерліна «Орнамент і абстракція» [268] — каталог однойменної виставки, що демонструє вплив орнаменту як формального та методологічного елементу на творчість Василя Кандінського, Піта Мондріана, Анрі Матіса та Френка Стелли. Автор показує вплив абстрактних арабесок, східного мистецтва та загалом екзотичних культур на нефігуративне мистецтво, а також відношення орнаменту до мінімалізму, медіа-мистецтва, цифрових технологій тощо. Можна підсумувати, що питання, які зачіпає М. Брудерлін при аналізі орнаменту та абстракції, присутні в сучасному мистецтвознавчому дискурсі та все частіше обговорюються в різних аспектах мистецької практики та теорії.

Абстракцію в народному мистецтві досліджує скандинавський науковець Тін Міккель, монографія якого «Перші форми. Абстрактна мова народного мистецтва» [260] цікава тим, що зв'язок фольклору, його форм і орнаментики з мистецтвом авангарду він демонструє на прикладі творчості Малевича [Рис. 1.1–1.3]. Основні форми скандинавського орнаменту — коло, квадрат, хрест, ромб та інші — є, звичайно, характерними для більшості культур (і української в тому числі). Ці форми, як стверджує автор, містять

особливий вид інформації — візуальне знання, яке і є предметом його дослідження. Аналіз народного мистецтва є лише приводом до значно ширшої дискусії про абстракцію, орнаментальне мистецтво та феноменологію форм, а супрематизм К. Малевича як втілення чистого геометризму пояснюється в безпосередній близькості до форм народного мистецтва.

Актуальність теоретичної ваги та значення абстрактного мистецтва підтверджується й іншими розвідками питання. Так, зв'язок орнаменту та мистецтва супрематизму розглянуто також у статті Надії Злиднєвої «Метафізика орнаменту та супрематизм» [287]. Дослідниця російського авангарду зосереджується на семіотичному аспекті орнаменту, порівнює та інтерпретує заковдані символи в орнаментальних мотивах і супрематичних полотнах К. Малевича.

Джон Мілнер у монографії «Казимир Малевич і мистецтво геометрії» [261] розглядає феномен супрематизму, виходячи з джерел творчої інспірації митця, його творчих методів, що мають спільні риси з математикою. Як висновок, автор стверджує, що Малевич і його сучасники, спираючись саме на традиційну та модерну математику, створили одні з найбільш впливових, когерентних і динамічних безпредметних творів мистецтва XX ст.

Цікаве дослідження іконографії авангарду «Червоним клином бий білих. Геометрична символіка в мистецтві авангарду» Дмитра Козлова [89]. Уперше здійснена спроба різностороннього аналізу творів цього періоду від футуризму до безпредметності і нової знакової системи. Аналізуючи щонайбільше твори Ель Лисицького, автор визначає круг і клин (трикутник) основними геометричними символами 1920-х.

Серед українських досліджень джерел зародження супрематизму заслуговує на увагу стаття Олександра Найдена «Ритмоорнаментальна філософія буття в теоретичних працях та живописних творах Казимира Малевича» [126], де автор наводить глибинні онтологічні підстави та символічність творчості художника-супрематиста. Тут ще раз підкреслено потребу переосмислення та перегляду спадщини авангарду, що в сучасних історичних

умовах все ще не втратив актуальності та є цінним джерелом на шляху пізнання мистецтва й вітчизняної культури.

Суперечності щодо видової приналежності орнаменту, відсутність системності у його дослідження власне й зумовлює гостру необхідність створення теорії орнаменту, яка б відповідала сучасному стану мистецтвознавчої науки. Розглядаючи орнамент як потужне джерело інспірації митців (не тільки у XX ст., але й у XXI ст.), варто приділити належну увагу виокремленню характерних рис цього мистецького феномену на фоні інших видів творчості та виокремленню окремої гілки дослідження — теорії орнаменту.

У мистецтвознавстві не завжди приділялася належна увага орнаментальному мистецтву. В період виникнення і формування теоретичного осмислення специфіки різних видів мистецтва орнамент не виокремлювали як самостійний, автономний об'єкт теоретизування. Лише від другої половини XIX ст. орнаменталістика уклалася як дисципліна мистецтвознавства та культурології. У рамках нової науки розпочалося дослідження системи форм, композицій і семантики народного та класичного орнаменту, а згодом — ролі та місця орнаменту в системі мистецтв і культурній спадщині. Сьогодні орнамент постає як мистецький феномен, що володіє власною образністю, необмеженими формотворчими можливостями, естетичною виразністю та символічно-змістовим наповненням.

Вивчення орнаменту можна зобразити схематично [Додаток А, Таблиця 1.2]. Галузь вивчення орнаменту є доволі широкою. Дослідження орнаменту проводять фахівці різних наук: мистецтвознавства, історії, археології, етнографії, філософії, культурології і т. ін. Тому не дивно, що сучасна наука не змогла однаково повно та глибоко представити всі грані орнаменталістики (чи радше «орнаментознавства» — як називає галузь вивчення орнаменту Микола Іванов [60, с. 5]).

Можемо говорити про високий рівень вивчення історії орнаменту, що охоплює різні стилі орнаменту в різні часи та в мистецтвах багатьох народів світу (неоднаковою мірою, звісно). Роботи Оуена Джонса [251], Огюста Ра-

сіна [137], Генріха Дольмеча [235], Франца Маєра [259], Альфреда Гамліна [247] вважаються класичними в історії орнаментальних стилів. На їх основі (і не тільки) укладаються все нові й нові посібники з історії орнаменту (Любові Буткевич [25], Галини Маслової [116], Людмили Булгакової-Ситник [24]). Однак зосередження на етнографічних та історичних аспектах обмежує теоретичні сторони вивчення орнаменту в цих авторів.

Сукупність орнаментів, їхня обумовленість матеріалом і формою предмета створюють декор, що є неодмінною ознакою певного стилю. Стиль у мистецтві певної епохи — це своєрідна система художніх засобів, єдність образного сприйняття світу, в основі якого лежать певні культурні, економічні та соціальні передумови. Орнамент як елемент художнього стилю зустрічаємо в усіх видах мистецтва. У процесі формування стилю, що має розкривати нові культурні ідеали, у прикладному мистецтві з'являлися нові декоративні вирішення, створювалися нові орнаментальні мотиви. Тому окремі автори акцентують на визначенні орнаменту як історичного джерела, як своєрідного «почерку епохи», оскільки в ньому яскраво виражаються особливості певного стилю (Т. Соколова [175]). Звичайно, такий підхід має сенс, зокрема, у дизайні, коли певний стиль передбачає декор, і, можливо, проектуючи в авангардному стилі, допустимо використовувати, наприклад, конструктивістський орнамент.

Також серед галузей дослідження орнаменту, що стала популярною в останні десятиліття, є семантика, де спостерігається активна систематична робота з дослідження образотворчої специфіки окремих орнаментальних мотивів і комплексів, їхніх регіональних рис, символіки, особливостей номінації та типології. Семантика шукає тлумачення орнаменту через аналіз його одиниць — мотивів. Сильною стороною цього підходу є значна увага до дослідження лексики орнаменту. Серед дослідників варто відзначити імена Едгара Лейна [255], Юлії Нікіщенко [131], Алевтини Гурської [49], Світлани Китової [81], Михайла Селівачова [160], чії праці стали цінними в дослідженні власне семантики орнаменту.

Цікаво, що серед публікацій вітчизняних авторів знаходимо семантичний аналіз творів митців авангарду. Так, Олена Васіна у розвідці «Символ в мистецтві авангарду» стверджує, що символіка авангарду стала артефактом, повторенням, буквальним зображенням, але уже з іншим значенням, ніж те, що було властиве символіці народного мистецтва чи орнаментальним знакам. «Оскільки ж статус символу залишився, передбачалася домовленість певного кола людей, (що ними стали авангардисти) використання даного об'єкту для певних цілей. Семантичний ряд системи знаків, графічних символів авангарду, являючись генетично пов'язаними з народною сферою не були тотожними», — пише О. Васіна [28, с. 71]. Вона виділяє у мистецтві супрематизму низку кольорових символів, різних за функцією та формою. Перша група належить до символів міметичного характеру, що буквально імітують об'єкт: білий — світло, срібло і тощо; друга група символів містить асоціативний зв'язок в конкретному випадку: наприклад, червоний — активність, тепло; а в третій між кольором і поняттям нема схожості чи асоціації, це так звані кодові символи: зелений — іслам, Осіріс тощо [28, с. 72]. Автор підсумовує, що мистецтво авангарду часто оперує геометричними «першофігурами» — кола, квадрати, лінії, — а особливим символом мистецтва нової ери став чорний квадрат.

Поширюється характеристика орнаменту як мови з власними морфологією, синтаксисом і семантикою. Одна з найбільш відомих праць — це книга Джеймса Тріллінга «Мова орнаменту» [282]. Також серед останніх наукових розвідок про орнамент як універсальну мову культур назовемо ім'я Н. Мищерякової [120], яка розглядає його в контексті мови дизайну.

Варто виокремити монографію Світлани Рижаквої «Мова орнаменту в латвійській культурі» [155], де автор наголошує, що орнамент — це складна поліфункціональна та полісемантична структура. У монографії автор виділяє два рівні аналізу: семантичний і структурний (смысл і синтаксис), розглядаються окремі знаки-лексеми, а потім — тексти (граматика орнаменту), і на сам кінець — смысл орнаменту загалом у культурі. Власне синтаксис —

це композиція орнаменту, окрема галузь його дослідження. Питанню основ композиції та геометричного формотворення присвячені праці Альберта Брінкмана [23], Олега Боднара [17], В. Михайленка [119], Дена Підоу [145], Миколи Яковлєва [218, 219], Матіли Гіки [243] та інших, що вказують на геометричні засади компонування та моделювання в мистецтві та архітектурі. Також цікавий аналіз орнаментальної структури бачимо в дисертації Миколи Цоя [194]. Аналізуючи корейський орнамент, автор виводить способи конструювання орнаментальних структур і систематизує їх. Він розглядає орнамент з формально-графічних і математичних позицій для вивчення етапів формотворення орнаментальних структур.

Варто згадати роботи, присвячені образності орнаментального мистецтва. Праця Юрія Герчука «Що таке орнамент?» зосереджена на структурі та змісті орнаментального образу [38]. Також цінним дослідженням у цьому напрямку є дисертація Ірини Іванової «Образ в мистецтві орнаменту» [62], де висвітлено аспекти образотворення та творчого мислення в орнаменті, проаналізовано категорії змісту та форми, ритмічності орнаменту, динамізму тощо.

Образотворення в мистецтві орнаменту, у свою чергу, тісно пов'язане з психологією візуального сприйняття образів, форм, кольорів тощо. Візуальний аналіз цікавий для сучасної науки, у якій домінує тенденція до гіперболізації соціальних та психологічних факторів впливу на всі її галузі. Психологія мистецтва та соціологія мистецтва — порівняно нові ділянки мистецтвознавчої науки. Утім, якщо ми говоримо про орнамент, то варто згадати досвід гештальтпсихології в дослідженні візуальних форм і, зокрема, орнаменту. Чимало уваги приділяє останньому Рудольф Арнхейм [7]. Заперечуючи твердження, що твір мистецтва служить для зображення та інтерпретації, а орнамент не має такої мети, а лише робить речі привабливішими, Р. Арнхейм говорить, що немає такої моделі, яка б нічого не означала. Будь-яка форма та колір мають певні виражальні здатності: вони несуть певний настрій і завдяки індивідуальному характеру розкривають певну універса-

льність. Отже, кожен орнамент повинен мати зміст, а на останній, у свою чергу, впливає також функція цього орнаменту.

На особливу увагу заслуговує робота психолога мистецтва Ернеста Гомбріха «Значення порядку: Дослідження психології декоративного мистецтва» [244], у якій висвітлюється проблематика розуміння власне декоративного мистецтва і, зокрема, орнаменту. Окрім детального аналізу орнаментальної структури, автор демонструє дослідження орнаменту в багатоманітні естетичних концепцій і поглядів щодо його виникнення та природи, а також вплив орнаменту на малярство ХХ ст. Тут поєднано елементи психології візуального сприйняття, психоаналізу, іконології та нейрональної історії мистецтва. Праця покликана зацікавити широкі кола читачів, вчить нас не тільки споглядати мистецтво, але, передусім, бачити і розуміти його.

Окремий розділ праці Е. Гомбріха присвячено аналогії музики та орнаменту. Тут він виходить на високий рівень абстракції та філософування, у численних прикладах і порівняннях бачимо широту ерудиції автора. Традиція порівняння музичного та орнаментального мистецтв знаходить своє продовження у інших авторів. Назвемо, як приклад, дослідження Бориса Галєєва «Аналогія «музика-орнамент» [37], Євгена Синцова «Структурно-просторові відповідності музики та орнаменту» [170], Ларса-Олофа Ельберга «Аналогія між орнаментом та музикою» [234]. Тема порівняння ритміки орнаменту з музичною мелодією зустрічається також у знаних філософів, зокрема, Іммануїла Канта та Августа Енделя [239, s. 75].

Як зазначалося, система теоретичного огляду орнаменту включає низку дисциплін, що активно займаються вивченням феномену. До їх числа, зокрема, зараховуємо психологію, феноменологію, семіотику, естетику, що входять у систему філософського знання. У працях з естетики є міркування з приводу орнаментального мистецтва (І. Кант [74]), а часом він стає основним предметом естетичного дослідження (К.-Ф. Моріц [266]). Вартує уваги стаття Вільяма Івінса «Філософія орнаменту», опублікована ще 1919 року

[250], у якій автор розглядає орнамент як окремий цивілізаційний феномен та самостійну пізнавальну сферу поряд з релігією та філософією.

У праці представника віденської школи мистецтвознавства Алоїза Рігля «Питання стилю. Основи історії орнаментики» [270] вперше робиться спроба аналізу стилів орнаменту, розглядається їхня соціальна та психологічна зумовленість. Саме формалізм, ідеологом якого був також Рігль, став однією з головних естетичних позицій, на основі яких формувалися авангардні настрої в європейській художній культурі.

Дисертація психолога мистецтва, теоретика формалізму та абстракціонізму Вільгельма Воррінгера «Абстракція і емпатія» (1908) [285] особливо цінна для нашого дослідження, адже акцентує на ролі орнаменту в становленні нового абстрактного мистецтва, заснованого на геометризмі. Для розуміння появи та суті орнаменту, і для з'ясування витоків мистецтва авангарду праця Воррінгера дає чимало цінних ідей. Революційний спосіб тлумачення психологічного впливу мистецтва, першим вираженням якого став геометричний орнамент, змушує нас щораз звертатися до постаті Воррінгера, а особливо, коли говоримо про мистецтво авангарду в його геометричних виявах. Адже геометризм, що тяжіє до орнаменту, і орнамент, що близький до безпредметного мистецтва, автор пояснює у особливий спосіб. Він стверджує, що орнамент є найвищим мистецтвом, у формах якого художня творчість виявляє себе якнайчистіше, і тому в мистецькій практиці варто повернутися до простих геометричних форм і відмовитися від реалізму.

Той факт, що геометризм як метод характерний для різних напрямів мистецтва авангарду, спричиняє в дослідників низку закономірних питань. Зокрема: що ж стало причиною вибору саме простих форм геометрії для творення картин і який зміст вони несуть? Такі питання знаходимо в працях Грегора Штабінського [279; 280] та Пауліни Штабінської [276—278], які утверджують актуальність геометричної абстракції в сучасному мистецтві, стійку концептуальну основу такого мистецтва та можливість невичерпної кількості варіантів у геометрично-абстрактному стилі. Г. Штабінський опи-

сує історичну появу геометричної абстракції, характеризує її основні риси через аналіз концепції Воррінгера та його послідовника Герберта Ріда.

Барбара Кісер у статті «Орнамент як ідея» [253] веде дискусію на тему опозиції орнаменту та абстракції. Аналізуючи ідею орнаменту, автор вибудовує власну критику формалізму. Вона розглядає орнамент як спосіб непрямого зображення природи, який існував задовго до появи дизайну як мистецької галузі. Досягнення науки в XIX ст. вплинули на розвиток британських теорій орнаменту, зокрема, йдеться про вплив кристалографії, ботаніки, які відкрили «принципи глибинної структури природних об'єктів» і запропонували нові можливості інтерпретації орнаментальних форм. Адже закони природи вчать орнаменталіста, що вона розвивається в строгому геометричному та числовому ритмі. І саме це варто враховувати у розробці орнаментальних форм. Отож, дослідниця простежує розвиток орнаменту та наводить різні фактори впливу, які спричинилися до цього розвитку, та підсумовує, що закони, відкриті природознавчими науками в XIX ст., асоціювалися та прирівнювалися до тих абстрактних принципів, за якими орнамент зображує природу в певний спосіб.

Позиція російського професора Євгена Синцова щодо орнаменту має винятково філософський характер. На його думку, орнамент — це один з первинних способів проектування людини за свої межі, проектування мисленнєвої активності на зовнішній світ, щоб краще зрозуміти себе, свою жесто-мисленнєву активність через відчуження, погляд зі сторони. Автор виводить три «орнаментальні архетипи»: освоєння світу через роботу руки, через сексуальну активність і через чуття ротової порожнини. Кожному з них відповідає певна орнаментальна структура. «Рух художньої думки, що найперше реалізувався в орнаменті, — це видиме втілення непоясненого в мистецтві», — вважає Є. Синцов [167]. Він доходить висновку, що орнаментика загалом — це одна з початкових стадій формування метамови мистецтва та культури. Цю ж думку філософ розвиває у іншій статті «Орнамент як метмова хронотопічних уявлень культури» [169]. Тут

Є. Синцов аналізує категорії композиції та ритму в орнаменті, зіставляючи їх з поняттями простору та часу відповідно. Таким чином, орнамент наділяється унікальною культурно-семантичною функцією. Він постає виразником хронотопічних уявлень і прамовою культур, яка має універсальний характер, що не прив'язаний до конкретних епох, цивілізацій чи народів.

Серед сучасних теоретиків орнаменту назовемо Миколу Іванова, який у дисертації «Орнамент у західноєвропейських теоріях XIX—XXI ст.» [60] аналізує орнамент з погляду стилю, символіки, ставлення до відображення дійсності, зв'язку з предметом декорування. Також вартим уваги є розгляд орнаменту в контексті становлення промислового дизайну XX ст. та перспективи подальшого його розвитку й адаптації в сучасному проектуванні. Для представлення різних аспектів у дослідженні орнаменту він аналізує теоретичні праці Алоїза Рігля, Адольфа Лооса, Рудольфа Арнхейма, представників лінгвістики, герменевтики та психологічної естетики [59; 61].

Як бачимо, історіографія дослідження охоплює широкий спектр праць з філософії, естетики, теорії та практики мистецтва, що аналізують найчастіше або явище авангарду, або орнаменту. Лише в окремих випадках ці два предмети об'єднано в одному дослідженні.

1.2. Методологія дослідження

Декоративне мистецтво авангарду — унікальний феномен. Апофеоз орнаментальних форм в образотворчому мистецтві цього періоду вказує на активні взаємовпливи між двома галузями, нерозривний зв'язок у системі формальних та пластичних рішень. Чому використовувалися геометричні форми; чому потяг до абстракції, в основі якої лежить (щонайбільше) орнамент, проявився в цей період якнайширше та поєднав у цьому процесі мистецтво станкове та декоративне?

Перш ніж відповідати на ці та інші запитання, варто окреслити термінологію та хронологію нашого дослідження, адже різноманітність поглядів

змушує нас визначити спільний знаменник для предмета дослідження. Власне, використання в роботі терміну «декоративне», а не «декоративно-прикладне» чи «ужиткове» має низку вагомих причин, що, по-перше, пов'язано із самою мистецькою термінологією. Термін «декоративно-прикладне мистецтво», як вказують науковці з питань термінології, не поширився у світі. І, аби уникнути семантичної неточності, варто цей термін застосовувати у двох формах: «декоративне» і «ужиткове» [117, с. 66–67]. Власне «декоративне мистецтво» естетично формує матеріальне середовище людини, це процес декорування, а не створення ужиткових речей. Професійне декоративне мистецтво близьке до сучасного поняття дизайну, проте, звичайно, не тотожне йому. Митці авангарду долучалися до виготовлення речей, створюючи проекти, розробляючи ескізи, макети тощо, найчастіше виконуючи роботу дизайнера. По-друге, до власне декоративного мистецтва ми зараховуємо ті сфери, що покликані прикрашати життя людини, що мають активний вплив на її сприйняття. Твори не висять в галереї, чекаючи на свого глядача, а активно входять в життя — побутовий текстиль, одяг, аксесуари, театральні костюми, декорації, посуд (кераміка, скло). По-третє, важлива обставина криється в самому малярстві авангарду, а саме у колористичному вирішенні, площинності та декоративності. Нові напрями, зокрема, абстракція, що не вписуються в класичні уявлення про мистецтво живопису, стають домінантними. Картини часто подібні до графіті з давніх печер, народних килимів, узорів. Окрім того, декоративний характер авангардних полотен (у тому числі театральних сценографій та проектів до вистав) є безумовним, адже «декоративність — якісна особливість мистецького твору, що визначається його композиційно-пластичним і колористичним ладом і виступає як одна з форм краси... Тією чи іншою мірою декоративність проявляється у всіх видах просторових мистецтв» [6, с. 161].

І на останок, український авангард характеризується ще однією рисою — тісним зв'язком мистецтва декоративного та станкового, адже творчість митців у цих сферах нерозривно пов'язана: ескізи вишивок чи кераміки

К. Малевича невіддільні від його супрематизму, конструктивізм В. Меллера чи А. Петрицького розвивався в одному ключі з розробкою костюмів і декорацій до вистав. Геометричний орнамент з народного декору органічно переходить в авангардну мистецьку практику, якій властивий «природний нахил до спрощення і до геометричної форми і є рисою, притаманною всім формам українського народного мистецтва» [108, с.31].

Варто зупинитися на хронологічних межах дослідження. Час виникнення авангарду як загальносвітового явища не зводиться до окресленої дати — точки відліку, — адже виникав він органічно, мав передумови та новації, що лягли в основу творчості перших авангардистів. Крім того, український авангард визначають як складний багатоаспектний процес, що не укладається в послідовну хронологічну схему. До того ж, територіально авангардні явища виникали в різних місцях і осередках завдяки ініціативі радикально налаштованих представників художньої культури.

Галина Скляренко у статті «Деякі поняття та терміни в українському мистецтві XX ст.» виділяє три періоди розвитку українського авангарду: від кінця 1900-х — до початку 1910-х, коли він переплітався з європейським модернізмом; від 1913-го — до 1918-го — від появи перших оригінальних власне авангардних угруповань; від 1918-го — до кінця 1920-х, коли авангард розвивався як частина «нового радянського мистецтва» [171, с. 77]. У іншому дослідженні автора зустрічаємо поділ на два періоди: перший — 1912—1913 і до 1921 року (утвердження радянської влади), та другий — 1921 — до кінця 1920-х, коли авангардні програми входили до радянського ідеологічно-політичного культурного проекту [172, с. 10].

Наталія Канішина окреслює генезу українського мистецького авангарду за такими основними етапами: етап зародження і початкового формування (1906—1909), етап інтенсивного розвитку (1909—1924) та етап «згасання» внаслідок штучного стримування розвитку будь-яких «формалістичних» виявів у мистецтві (1925—1932) [73, с. 13].

В «Історії українського мистецтва» період авангарду окреслено 1900-ми — першою половиною 1930-х. При цьому відлік авангарду ведеться від 1908 року — виставки об'єднання «Ланка» у Києві, в якій брали участь брати Володимир та Давид Бурлюки, Олександра Екстер, Михайло Ларіонов, Володимир Баранов-Россіне, Олександр Богомазов [66, с. 113].

Мирослав Шкандрій наводить періодизацію авангарду в межах 1905–1930 рр. [268]. Він говорить, що період до 1914 року охоплює напрями імпресіонізму, символізму, кубізму та абстракціонізму. Друга хвиля — 1914–1930-ті — це футуризм, конструктивізм, експресіонізм та сюрреалізм.

Джон Боулт у працях про російський авангард називає межі 1900–1930 [231] та 1902–1934 рр. [230], а мистецтвознавець Олесь Нога пропонує період розвитку авангарду, окреслений 1905–1918 рр. [134]. Також у процесі дослідження теми зустрічаємо інші дати: 1908—1922 [273], 1907—1932 [95], 1915—1932 [30].

Отже, найчастіше дослідники зупиняються на тому, що авангард в Україні охоплює 1910–1930 рр. — період так званого «класичного авангарду», представлений низкою основних напрямів і найяскравіших представників. Такої періодизації дотримуються, зокрема, Д. Горбачов [43, 187], С. Папета [141, с. 123] та ін. [191; 272; 283]. У роботі також будемо дотримуватися цієї періодизації, оскільки вона повною мірою розкриває домінування геометричних форм у мистецтві авангарду (від абстракціонізму, супрематизму до конструктивізму) та взаємовплив орнаментального мистецтва і станкового.

Для аналізу виявів геометричного орнаменту в мистецтві авангарду необхідно окремо розглянути теорію орнаменту XIX–XX ст., що часто переплітається з естетичними засадами абстрактного мистецтва; мистецької практики в художній культурі класичного авангарду 1910–1930 рр., де найповніше реалізуються принципи геометричного орнаменту. Відповідно, наступні розділи буде присвячено теоретико-мистецтвознавчим аспектам розуміння природи та суті орнаменту в науковому дискурсі початку XX ст.

і ролі орнаменту та геометричних принципів формотворення в художній практиці авангарду.

Методологічною основою дослідження є комплексний підхід до аналізу культурно-мистецьких явищ у хронологічному та теоретичному аспектах. Вибір методики ґрунтувався на потребі залучити мистецтвознавчі та суміжні гуманітарні науки, що дає підстави відзначити також міждисциплінарний характер методології роботи. Зокрема, обрано метод порівняльного аналізу, що дозволить розглянути явище орнаменту в контексті вивчення його іншими гуманітарними науками: психологією, філософією, естетикою, семіотикою, семантикою, історією, культурологією, етнографією тощо.

Метод інтерпретації, за допомогою якого твердження, положення та загалом предмет дослідження включено в нові смислові контексти та виявлено додаткові конотативні значення. Адже, як бачимо з аналізу історіографії дослідження, питання орнаменту часто розглядається опосередковано, утім, розуміння актуальних мистецьких процесів дозволяє розлого пояснювати та інтерпретувати основні теоретичні засади авангардного дискурсу.

Загальнонаукові методи аналізу та синтезу цінні для нашої праці тим, що дослідження орнаменту розділяється на частини (теорія та практика) для вивчення кожної з них, а об'єднання результатів дає нове узагальнене знання про предмет. Це важливо також тому, що авангард характеризується вагомою теоретичною складовою: аналіз (часто авторський) мистецьких творів, теорій, маніфестів, напрямів.

Крім того, чимало західних теорій орнаменту отримують своє практичне втілення в українському авангарді. Саме тому, відповідно до логіки та завдань дослідження, варто використати екстраполяцію — метод, що сприяє вивченню естетичних теорій різних шкіл західного мистецтвознавства та дозволяє спробувати застосувати їх до процесів відповідного історичного періоду у вітчизняному мистецтві. Теорії орнаменту часто переплітаються з теоріями абстрактного мистецтва та загалом мистецтва авангарду. Отож, варто дослідити питання геометризму як методу формотворення в авангарді:

ролі та місця геометрії у творчості митців, а також вплив теорій та практики авангардизму на практику декоративного мистецтва та сценографії. Зрештою, сьогодні ми не можемо з певністю сказати, що європейські теорії орнаменту впливали / не впливали на практику українського авангардного мистецтва (зокрема декоративного) чи які саме з них впливали / не впливали. Так чи інакше, екстраполюючи теорію орнаменту на українське мистецтво 1910–1930 рр., ми отримуємо гармонійну та цілісну картину основних формотворчих процесів та стилістичних пошуків того часу. Адже теорії орнаменту А. Рігеля, В. Воррінгера, В. Кандінського знаходять практичне підтвердження в українському авангарді.

Безумовно, серед основних у методиці дослідження — метод мистецтвознавчого аналізу, що використовується для опису мистецьких явищ. У додатках до роботи запропоновано ілюстрації творів зарубіжних і українських митців 1910–1930 рр., що проаналізовані в тексті та внесені в контекст досліджуваної теми.

На основі аналізу теоретичних досліджень виокремлено основні твердження, на які ми опираємося у висвітленні ролі геометричного орнаменту в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930 рр. Отож, для дисертації засадничими є такі ідеї та позиції:

- теоретичні аналогії між орнаментом і абстракцією (теорії А. Рігеля, В. Воррінгера, праці Д. Моргана, Е. Гомбріха, М. Брудерліна);

- багаторівневий характер феномену орнаменту в контексті мистецтвознавчого дискурсу авангарду (на що вказують С. Рижаківа, С. Раппопорт, Т. Міккель, Е. Гомбріх, В. Кандінський);

- взаємовплив пластичних рішень авангарду та народного мистецтва (Д. Горбачов, М. Юр, О. Карпенко, Г. Коваленко, С. Папета, М. Мудрак, О. Васіна);

- геометризм як один із основних формотворчих принципів авангарду (О. Раппопорт, О. Карпенко);

- спільність композиційних засобів організації форми у авангарді та орнаменті (Д. Козлов);
- виняткова роль геометричного орнаменту в становленні дизайну (С. Хан-Магомедов, Т. Баліцька);
- важлива роль творів декоративного мистецтва у процесах введення стилістики авангарду в побут (Т. Кара-Васильєва, Н. Сабило);
- вплив соціокультурних факторів на розвиток образно-пластичної мови українського мистецтва та пошуку національного стилю;
- розуміння театральної сценографії авангарду як втілення принципів геометризму та синтетизму (Г. Коваленко, В. Чечик).

Таким чином, розгорнуто й проаналізовано історіографію дослідження українського авангарду 1910–1930 рр., що охоплює вивчення історично-мистецтвознавчого контексту в плюралізмі напрямів і течій, філософських засад і теоретично-естетичних концепцій, що лежали в основі авангардного світогляду, а також мистецтвознавчого аналізу основних формотворчих принципів мистецтва авангарду.

На підставі аналізу історіографії виявлено суперечність поглядів сучасного теоретичного мистецтвознавства щодо видової приналежності мистецтва орнаменту, природи його образності, характеру ідейно-художнього змісту. Багато в чому ці суперечності зумовлені специфікою самого феномену, різноманітням виявів його матеріального перетворення і функціонування.

На тлі загальної тенденції переосмислення національної спадщини в контексті світової творчості українських митців-авангардистів неминуче потребує перегляду різних аспектів їхньої діяльності, зокрема орнаментальної складової в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930 рр. У цьому контексті особлива увага відводиться дослідженням авторів, що вказують на вплив народного мистецтва на авангард, а також визначають діалог між ними. Враховуючи завдання дослідження, було сформульовано методологічні принципи для теоретико-мистецтвознавчого аналізу геомет-

ричного орнаменту в образно-пластичній мові українського авангарду 1910–1930 рр., а також визначено основні теоретичні засади, що лягли в основу розвитку нашої теми.

РОЗДІЛ 2

ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТЕОРІЇ ОРНАМЕНТУ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

2.1. Орнамент і абстракція в теорії мистецтва

Розмірковування з приводу орнаменту з'являються в працях з естетики та історії мистецтва раніше, аніж з приводу абстракції у мистецтві. Та абстрактні напрями авангарду в пошуку витоків та теоретичних передумов актуалізують дослідження орнаменту, його художніх та виражальних властивостей. Як, здавалося б, різні феномени, що мають різні витoki, рефлектуються представниками різних національностей і шкіл, зустрілися у ХХ ст. При розгляді їх співвідношення, загалом складно помітити строгий причинно-наслідковий зв'язок. Скоріше це зв'язок, що більше нагадуватиме мовні ігри Людвіга Вітгенштайна. Не одразу очевидний, але якщо звертати увагу на деталі, на тонкощі, то чітко проступає певна лінія, яка пов'язує орнамент і абстракцію в різних контекстах.

Для того, щоб краще розкрити цей зв'язок, ми пропонуємо розглядати взаємовідношення орнаменту та абстракції на рівні естетичних, а також мультидисциплінарних підходів, що допомагають розкрити цей зв'язок в глибшому контексті, вказавши на різні нюанси у співвідношенні цих двох понять та категорій. Варто окремо акцентувати на ролі формалізму в становленні та розумінні взаємозв'язку між орнаментом та абстракцією, адже саме формалізм став тією течією в теорії мистецтва та практиці, що поєднує їх на теоретичному та практичному рівнях. Адже основні представники формалізму в теорії розмірковують про відношення орнаменту і абстракції, а представники формалістичних напрямів в мистецтві практично експериментують з формами та візуальним сприйняттям.

На наш погляд, розмірковування про орнамент мають властиво філософський характер рефлексії. Це можна пояснити не лише тим, що орнамент є річчю абстрактною, яка наближається до предмету філософії, який складно визначити і не вказує на конкретне суще (І. Кант), а є буттям в цілому. Але це також пояснюється історично, коли теоретизування над орнаментом були пов'язані з спробами подолати репрезентацію, оскільки саме орнамент був тим інструментом у художній творчості, до якого зверталися митці, коли намагалися відійти від копіювання реальності, не відтворювати, а створити досі неіснуюче. Власне ці розмірковування про репрезентацію, що відсилають ще до платонівської критики мистецтва, знаходять явно виражений філософський характер та готують ґрунт для широкого спектру дослідження орнаменту з точки розгляду різних наук, дисциплін, контекстів.

Саме тому орнамент є феноменом, що вабить митців та дослідників різних галузей до рефлексії, є унікальним художнім явищем, що приховує в собі парадокс репрезентації, він спонукає до думки, розмірковування.

2.1.1. Естетичні теорії орнаменту. Наприкінці XIX ст. орнамент став предметом дискусій у колах мистецтвознавців і теоретиків мистецтва. Передусім їх цікавили питання ролі орнаменту (самостійної чи допоміжної щодо об'єкта прикрашання) та місця орнаменту в системі мистецтв, що входили в значно ширший пласт теоретичних напрацювань з приводу понять форми, змісту, стилю, візуального сприйняття у мистецтві.

Однак міркування про орнамент мали місце ще задовго до цього. На початку 1790-х французький теоретик Карл-Філіп Моріц у дослідженні «Вступ до історії орнаменту» високо оцінює орнамент, висловлюючи думку, що він не тільки має здатність формувати естетичний смак і хвилювати наші почуття, але формує «шляхетний порив душі» — такий самий благотворний, як потяг до науки та високого мистецтва. У свою чергу орнамент і високе мистецтво К.-Ф. Моріц зараховує до однієї категорії, яку він поетично називає «потяг до краси». Теза, що орнамент не може мати самостійної мети чи значення, оскільки служить оздобленням іншого об'єкта, для теоретика є поверховою, оскільки

ки, на його думку, вона не враховує «шляхетної природи орнаменту» [122, с. 246].

Позитивну оцінку феномену орнаменту давав німецький філософ Іммануїл Кант. Відома формула його естетики визначає прекрасне як таке, що подобається незалежно від смислу. Іммануїл Кант пояснює свою думку саме на прикладі орнаменту. І це не випадково, адже сприйняття орнаменту, як вважає філософ, найбільш наочно демонструє, що ми не зосереджуємося на понятійному змісті того, що представлено перед нами, а на зоровому сприйнятті форм, що і є джерелом естетичного задоволення. Ритм орнаменту, його форм, просте поєднання барв та ліній — це і є чиста або «вільна» краса, вважає Кант.

Ганс-Георг Гадамер вважає недоцільним підносити рефлексії Канта про красу орнаменту до рівня естетики орнаменту. У цьому самому контексті філософ не розділяє спроб подальшого застосування естетики Канта до теорії безпредметного живопису [36, с. 233–234]. Він досить послідовно акцентує на тому, що твір мистецтва має власний смисл, який не може бути зведеним до сукупності естетичних переживань. Насправді ж у цій суперечці обидва філософи виходять з різних засновків і різної мотивації, які й зумовлюють різне розуміння твору мистецтва та орнаменту зокрема.

Не зважаючи на філософську критику цих ідей з боку Гадамера, міркування Моріца та Канта щодо самостійного значення форми в орнаменті стали джерелом натхнення для пізнішої формалістичної естетики. Остання остаточно відкидала принцип відображення (наслідування) як основу мистецтва. Возвеличуючи думку Канта про те, що твір мистецтва в естетичному судженні виступає як «цільове без цілі», прихильники формалізму водночас розвивали погляд німецького психолога та філософа Йогана Фрідріха Гербарта, який зводив теоретичний аналіз мистецьких феноменів до дослідження формальних елементів мистецтва в їхній естетичній функції.

Вплив цих теоретичних рефлексій про орнамент на формалізм є беззаперечним. Можна сказати, що теорії орнаменту, які були частиною і локальних, і загальнофілософських дискусій, значною мірою надихнули роз-

виток естетики, що абсолютизує роль форми в естетичному та художньому освоєнні дійсності, висуває форми, тони, площини, просторові структури на перше місце в системі естетичного знання. Отож, наприкінці XIX ст. у рамках естетики формалізму формуються лави прихильників і «захисників» орнаменту, які повністю відкинули його підпорядкування натуралістичному мистецтву та започаткували міцну в перспективі традицію інтерпретації орнаменту в контексті аналізу абстрактних форм.

Формальний метод наголошував на іманентному в мистецтві, а не відтворення зовнішніх понять. Зорові образи є основою зорової свідомості, що не є частиною понятійної свідомості, що формується на основі слів і мови, а має інший автономний характер, не дискурсивний. Так, чуттєвість, а не розум стає основною в пізнанні мистецтва. Формалісти наголошують на цьому повному розриві мистецтва зі словом, пропагуючи абстрактне вираження думок автора та підсвідоме їх відтворення у мистецькій діяльності.

Алоїз Рігль став найбільш вартим уваги прикладом історика мистецтва, який переглянув і актуалізував дослідження орнаменту. Цій проблематиці присвячена його велика праця «Питання стилю. Основи історії орнаментики» (1893) [270], де вперше робиться спроба розуміння художніх стилів через призму розвитку орнаменту, розглядається їхня психологічна та соціальна обумовленість. Аналіз історії орнаменту, мистецтва, що створюється радше з метою прикрашання, аніж «представлення», дозволяє авторові виявити всі сильні сторони свого формального методу.

На думку Рігля, вищим виявом художніх здібностей людини є ті види образотворчого мистецтва, які нічого реального не зображають, — це архітектура та декоративне мистецтво. «Саме в цих родах мистецтва, — заявляє він, — людина є власне творчою. Тут вона абсолютно не має перед собою зразка, тут вона створює безпосередньо із самої себе... Внаслідок цього архітектура і художні ремесла є у більшій мірі мистецтвом, аніж будь-яке інше» [8, с. 147]. Як підсумок, він ділить мистецтва на творчі — декоративні, та нетворчі — власне образотворчі. Орнамент він характеризує теж як образотворче мистецт-

во, що має свою розвинуту систему художніх образів, проте його образотворчість інша, відмінна від живопису та скульптури [8, с. 157].

Георг Земпер [58], якого вважають засновником дизайну як дисципліни, та його послідовники намагалися пояснити виникнення і суть орнаменту, зокрема, геометричного, виходячи з техніки обробки матеріалу, передусім ткацтва. Однак, на думку Рігль, ця концепція суперечить історичним фактам, адже геометричний стиль виник раніше, ніж ця текстильна техніка. Настільки ж помилковим він вважає твердження науковців, що вбачають суть орнаменту у відтворенні природних форм — неорганічних чи органічних (передусім рослинних). Закономірності побудови орнаменту є цілком відмінними від закономірностей, що властиві розвитку та формуванню організмів та рослин. Орнамент якісно відрізняється від природних мотивів, які відтворює, і, як доводить Рігль, диктує їм свої, чисто орнаментальні закони [8, с. 149]. Площинний характер орнаменту, що прикрашає поверхню, передбачає умовність зображення, проте не умовність сама по собі є визначальною в орнаменті. Специфічні особливості художньої волі (творчого начала) зумовлюють плоский характер форм і сприяють перетворенню натуралістичного зображення в умовне. І саме категорію творчості (художньої волі) Рігль пропонує розглядати в якості того начала, що зараховує орнаментальне до образотворчого мистецтва [60, с. 18]. Зв'язок природних форм і об'єктивних (геометричних) закономірностей природи з особливим способом їх перевтілення (спрощення, узагальнення) в художньому орнаменті є для Рігль безсумнівним.

Алоїз Рігль говорить про те, що в орнаменті здійснюється оживлення, освоєння людиною незалежних від неї геометричних закономірностей природи, від якої вона повністю залежить. Створюючи дещо принципово нове, наприклад, геометричний орнамент, — форми, яких не існує в природі, — художник підкреслює абсолютність закономірностей буття, їхню авторитетність. Окрім того, Рігль вважає, що художники прийшли до усвідомлення того, що створення стилізованих, геометричних мотивів «просто легше, ніж силуетів

тварин чи людини» і їх значно зручніше зіставляти відповідно до ритмічного чи симетричного порядку [270, р. 38].

У «Питаннях стилю» та інших працях Рігль торкається соціального аналізу історії мистецтв. Тут йдеться про соціальну зумовленість зокрема орнаменту, адже певні зміни в суспільстві можуть вплинути на напрям розвитку художньої волі та змінити характер її вияву. Втім, художник заперечує будь-які національні, етнічні, релігійні впливи розвитку орнаменту, оскільки орнаментальні закономірності об'єктивні.

Варто згадати, що Рігль як дослідник орнаментики також вивчав українські килими (Поділля, Волинь, Галичина, Буковина, Бессарабія) на запрошення Владислава Федоровича — галицького мецената й засновника килимарської школи-майстерні в с. Вікно на Тернопільщині, а згодом, ймовірно за його участі як очільника музейного відділу, українські килими експонувалися у Відні (1887, 1890) [88, с. 126]. Дитячі роки та юність він провів на Станіславщині (с. Заболотів поблизу Коломиї), тож, очевидно, був ще раніше знайомий з традиціями та володів місцевою мовою, що, безумовно, полегшувало польове дослідження орнаментики українських килимів. Можна припустити, що дослідження орнаментики на українських землях мало безпосередній вплив та формування теорії стилів орнаменту Рігля. Зокрема тези про спільність розвитку орнаменту для всіх народів та включення різних локальних орнаментів у процес розвитку орнаменту світового мали підставою знайомство теоретика з різними національними орнаментами.

Геометричний стиль, в основі якого лежать природні закономірності симетрії та ритму, виникає першим і є подібним у різних народів періоду архайки. Він виникає всюди, як вважає Рігль, в процесі виробничої діяльності людей. Поширення орнаменту має загальні для всіх народів закони розвитку. У цьому виявляються об'єктивні орнаментальні закономірності, а, з іншого боку, художня воля — вияв внутрішньої духовної установки та бачення, — виявляє суб'єктивність. І суть мистецтва він вбачає саме в цьому: у виявленні

художнього «бачення» творця орнаменту, «підкорення», опрацювання форм зовнішнього світу, а не у відображенні об'єктивного світу.

Отож, сутність орнаменту полягає у своєрідному синтезі абстрактних, математичних закономірностей природи (симетрії та ритму) і природних мотивів. Вільна гра людських сутнісних сил (творчість) виявляється не в чому іншому, як в органічному поєднанні цих протилежностей. Цей синтез — вияв художньої волі й водночас — сила творчої уяви художника-орнаменталіста. Адже, не маючи відповідних знань про мистецтво, давні люди створювали те, що не могли зрозуміти розумом [8, с. 157]. Первісний художник виявляє таку розвинуту здатність до створення орнаментальних мотивів, таку силу художньої фантазії, котра практично втрачена в сучасному суспільстві.

Значення роботи Рігеля для мистецтвознавства ХХ ст. важко переоцінити. Особливий інтерес до його теорії у 1950–1970-х і наприкінці ХХ ст. зумовлений широтою та універсальністю його концепції, що вплинула на різні напрями мистецтвознавства. Так само формалізм Рігеля став теоретичною основою для митців авангарду, абстрактних напрямів мистецтва ХХ ст., а розроблені раціональні принципи нанесення, існування та трансформації орнаментики сприяли підготовці дизайнерів і пов'язували їхню діяльність, що має прикладний характер, з мистецтвом, допомагаючи при цьому виділяти структуру об'єкта, його функціональне призначення та пов'язувати їх з особливостями сприйняття, на чому акцентує дослідник М. Іванов [60, с. 18].

Складно підтвердити факт впливу теорій Рігеля на українське мистецтво 1910–1930 рр. Очевидним є спільність культурного контексту в тогочасній Австро-Угорській імперії, поширення модерну (сецесії, ар деко) на Західній Україні. З теоріями Рігеля могли ознайомитися представники інтелігенції, що навчалися в австрійських університетах чи володіли мовою, адже перекладів ще не було. Такий вплив на використання геометричного орнаменту в пошуку нових форм в мистецтві залишиться предметом для окремих досліджень.

Відомий висновок іншого представника Віденської школи мистецтвознавства Ганса Зедльмайра про «смерть орнаменту» в сучасному світі має свої

підстави, адже для давньої людини орнамент був відображенням свого реального суспільного буття в абстрактних формах, а для сучасної людини — це ірраціональне, підсвідоме бажання.

Вальтер Беньямін, — безумовно, знакова постать у теорії мистецтва XX ст., — також виділяє орнаменту особливу роль. Він розумів орнамент як зразок міметичної здатності, вищу школу «вчування» («співчування», «співчуття» чи «емпатії») [13, с. 170]. Орнамент у нього постає своєрідним кодом, за допомогою якого стосунки між людьми можуть переноситися на відношення неживої природи до людини. Це спосіб відобразити конкретний соціальний досвід, людські взаємини, а також можливість співвіднесення з певним космічним порядком. Ігор Чубаров, підсумовуючи погляди Беньяміна щодо орнаменту, говорить: «Орнаментальний рисунок ставав алгоритмом, що організовував щоденну поведінку людей. В цьому сенсі орнаментальна абстракція була відповідником соціального спілкування демократичного типу, спираючись на альтернативний «панівному» («господському») спосіб збору та артикулювання соціального досвіду» [199]. Відповідно, орнамент став художнім вираженням ненасильницького ставлення до світу та інших людей, що було характерним для доміфологічної епохи та відповідної свідомості. Так, теорію Беньяміна І. Чубаров намагається використати для пояснення російського конструктивізму 1920-х, що був фундаментально зумовлений комуністичними поглядами художників і характеризувався пошуком візуальних образів для колективного типу сприйняття [200]. Повернемося до цієї думки, аналізуючи практику конструктивізму 1920-х.

Коментуючи тезу Чубарова, варто відзначити, що в той час в Україні не було масового виробництва предметів побуту, а в Росії конструктивізм шлях на виробництво та був виконавцем держзамовлень. Це стало шляхом до свідомості масових людей і пробудити колективний зв'язок, про який говорить Беньямін. З іншого боку, саме «буття визначало свідомість», як твердилося за К. Марксом, соціальне середовище 1920-х, а також відсутність капіталу та ринкова економіка, визначали те, що орнамент як інструмент, як плід діяльності

митців ставав інструментом впливу на колективну свідомість. Ця теза стосується здебільшого Росії і у меншій мірі України. Адже українські митці-конструктивісти здійснювали акт мистецтва, створювали унікальні мистецькі проекти для реалізації найчастіше в театрі. Так, роботи зберігали унікальність, оригінальність та уникали цензури.

Соціальна функція орнаменту в радянський час незалежна від стилю неодмінно присутня: чи це конструктивізм, функціоналізм, чи соціалістичний реалізм. Орнамент організовує ідею, соціальну та політичну, використовуючи візуальні форми-навіювання, мотиви-рефрени, що торують шлях у підсвідоме. Штучно створені ідеї культивуються в ідеології задля створення штучної ідентичності радянської людини. Орнамент виступає візуальним кодом введення в певну культуру, вказує на прийняття її ідей.

У схожому контексті розгортаються ідеї ще однієї праці, що дає чимало цікавих відповідей і в дослідженні появи та суті орнаменту, і витоків мистецтва авангарду, — дисертації психолога мистецтва, представника віденської школи мистецтвознавства та теоретика формалізму Вільгельма Воррінгера «Абстракція та емпатія» (1906) [285]. В основі потягу до абстракції, вважає Воррінгер, лежить почуття страху перед простором, що змушувало первісну людину в якості психологічного захисту створювати світ форм, які б підкорювалися чітким законам геометрії. Орнаментальний рисунок здавався прекрасним тому, що в ньому не відчувалося життя, страху перед ним; воно було замінене певним геометризованим порядком форм. Отож, орнамент мав певну цілющу дію на людину, адже «бажання створити точки відпочинку перед лицем лякаючих та тривожних мутацій зовнішнього світу було приречене знайти своє перше задоволення в чистій геометричній абстракції» [96, с. 87]. Продовжуючи думки свого вчителя Рігля, Воррінгер говорить, що слабкій орієнтації давніх людей у хаосі життя протиставлявся своєрідний інстинкт візуально абстрагованої «речі в собі», що притупився з розвитком раціонального розуміння світу та відродився знову на більш високих щаблях розвитку цивілізації з бажання досягнути найвищих рівнів пізнання, недоступних раціональній

свідомості. І шляхом до трансцендентності, власне, має стати абстрактне мистецтво.

Звичайно, ідеї, викладені в праці «Абстракція та емпатія», певною мірою застарілі для сучасного розуміння мистецьких теорій, проте революційний спосіб тлумачення психологічного впливу мистецтва та процесу творчості змушує нас щоразу звертатися до особи В. Воррінгера, коли ми говоримо про мистецтво авангарду, особливо в його геометричних виявах. Адже геометризм, що наближається до орнаменту, і орнамент, що близький до безпредметного мистецтва, автор пояснює у особливий спосіб. Як і його вчитель Рігль, він стверджує, що орнамент є найвищим з мистецтв, що в його формах творчість (художня воля) виявляє себе якнайчистіше. Відповідно, найбільш досконалим і творчим видом образотворчого мистецтва дослідник вважає орнамент. Отож, в образотворчому мистецтві ми повинні повернутися до простих геометричних форм та відмовитися від реалізму, адже, як стверджує В. Воррінгер, мистецтво веде початок не з натуралістичних форм, а з орнаментально-абстрактних. А потяг до абстракції є наслідком великого внутрішнього конфлікту між людиною та навколишнім світом, «дивовижною боязню простору».

Орнамент може набувати навіть космічного значення. Коли людина заглядає в безодню космосу, і коли перед нею розкриваються таїни власного внутрішнього ірраціонального світу, то їй стає страшно. Абстрактні тенденції в орнаменті, — згідно з Воррінгером, — породження космічного страху, перетвореного на художню волю — масову динамічну силу, що створює абстрактну красу високої художньої вартості. Трансцендентальна абстрактна художня воля змушує людину порвати з оманливою реальністю і побачити світ таким, яким він є — таємничим, жорстоким, ірраціональним [8, с. 230]. Власне, відмова від відображення дійсності, що постулюється у роботі, є актуальною і сьогодні. Теоретик робить висновок, що специфічні художні закони принципово несумісні з естетичним розумінням прекрасного в природі, а отже, і якість твору мистецтва не може визначатися якістю відтворення об'єкта на полотні. Естетичне переживання та естетичну діяльність теоретик зводить до

«об'єктивованої самонасолоди», визначає як внутрішню латентну потребу, що виникає сама по собі, не залежить ні від об'єкта, ні від творчих засобів, ані від явищ зовнішнього світу, ні від художніх здібностей. В основі мистецтва, за Воррінгером, лежить не взаємодія людини з навколишнім світом, а їх «розмежування», яке відбувається винятково всередині людини і є, по суті, не чим іншим, як розмежуванням інстинкту та розуму. Звичайно, такі тези не залишилися поза увагою митців, що прагнули до самовираження, та стали причиною появи багатьох художніх експериментів початку ХХ ст.

Дискусія, що розпочалася з публічного обговорення дисертації Вільгельма Воррінгера про природу абстракції та емпатії, залучила чимало науковців до вирішення питання про співвідношення орнаменту та абстракції. Воррінгер з відвертою категоричністю закликає відмовитися від реалістичного відображення дійсності та користуватися лише геометричними орнаментальними формами. «Потяг до абстракції» передбачає невичерпне багатство можливих варіацій форми. І навіть більше: «Потяг до абстракції стоїть... в основі всякого мистецтва» [192, с. 89], — говорить В. Гофман, високо оцінюючи працю Воррінгера. Однак, використання терміна «абстрактний» в жодному випадку не означає тільки нерепрезентативну форму, а будь-яке лінійне трактування форми, репрезентативної або ні, чий геометричний, неорганічний характер зрікається будь-яких асоціацій з нашими життєвими відчуттями як органічних істот [122, с. 256–257].

Теорія абстракції Воррінгера набула особливого значення для естетики та художньої практики ХХ ст., зокрема таких напрямів як кубізм, абстракціонізм і експресіонізм, а також часово передувала полотнам Жоржа Брака, Пабло Пікассо та Василя Кандінського. Дослідники посилаються на унікальність такого випадку, адже зазвичай теорія слідує мистецькій практиці, а не навпаки [96, с. 82].

Серед критиків формалістського підходу — Фрідріх Теодор Фішер і Гюстав Фехнер, що намагалися зупинити розвиток теорій орнаменту, применшуючи його естетичний статус. Для Т. Фішера «абстрактне» — це те,

що непов'язане з конкретними об'єктами, а отже, позбавлене життя. А форми, що не вкорінені в буття та не викликають відчуттів, переживань, відповідно, і не здатні викликати естетичний вплив. Його колега Г. Фехнер вважає, що абстрактним поняттям симетрії, форми, кольору, пропорцій, які є домінантними в декоративному мистецтві, бракує асоціативної здатності викликати поняття, які є принциповою детермінантою краси у «вищих» мистецтвах [122, с. 250]. Тому орнамент аж ніяк не може претендувати на еквівалентність з «красними мистецтвами».

Як бачимо, представники формалістичної естетики високо оцінили мистецьку цінність орнаменту як втілення чистої краси та найвищий вияв чистої абстракції. Натомість головний теоретик абстракціонізму Василь Кандінський дистанціює абстрактне від орнаментального і цим відділяє нове образотворче мистецтво від декоративного. Щодо орнаменту Кандінський висловлював певні застереження. Художник стверджує, що орнамент у минулому не підкорявся внутрішньому духові та мав значення «примхливої гри форм», що не здатна виразити жодного внутрішнього мотиву. На його думку, очевидна близькість абстракції та орнаменту створює для художника небезпеку декоративності в картині. Адже використання геометричних форм з певною ритмічністю та повторенням веде до створення орнаменту. А це не відповідає тій великій місії мистецтва, яку приписує Кандінський новому абстрактному живопису.

Завдання художника-абстракціоніста — розкрити таємничий бік речей, і тому не потрібно звертатися до реальних зображень. Кандінський відкидає форми «in concreto» за рахунок форм «in abstracto», які призначені, за його словами, більшою мірою для душі, аніж для ока [148, с. 140]. Шукаючи нову мову мистецтва в геометричних формах і вільних композиціях, В. Кандінський уникав небезпеки «чистого» орнаментування, хоча саме під впливом орнаменту народжувалася його творчість.

Схожу схильність дистанціювати абстрактне мистецтво та орнамент вбачаємо в послідовника Віденської школи мистецтвознавства Ернеста Гомбріха. Його ґрунтовна робота «Відчуття порядку. Дослідження психології деко-

ративного мистецтва» (1979) містить цікавий для розгляду нашого питання однойменний розділ «Орнамент versus абстракція». Він говорить про складність відношення між цими мистецькими категоріями та, врешті, робить висновок про неможливість окреслити зв'язок між ними якимось конкретним чином [244, с. 62]. Подібно до Кандінського, автор вважає, що прирівнювання орнаменту і абстрактного мистецтва привело б до ототожнення ролі декоратора й митця-абстракціоніста, а на це, звичайно, ніхто б не згодився.

З опозиції орнаменту і абстракції уже в роботах згаданих теоретиків випливають протиставлення, які згодом утвердились у мистецьких рефлексіях XX–XXI ст. Абстракція, як радикальна тенденція у розвитку авангарду, пов'язана з акцентованою концептуальністю. Саме тому абстрактна картина вимагає пояснення художника. Орнаменти ж такого пояснення не потребують, бо сприймаються як належне, як прикраса. Натомість, піддаються численним інтерпретаціям, які, через суб'єктивність і маловірогідність у історичній перспективі, не дають точного знання, а вимагають синтезу всіх напрямів його осмислення.

Окрім того, абстрактна картина відрізняється від орнаменту тим, що вона своєю композицією артикулює значення. Самі ж значення специфічний ідеалізм класичного абстрактного модернізму трактував як понадчасові, надсвітлові (у Ф. Ніцше — позасвітлові) або ідеальні, духовні. Також ці ідеальні, надсвітлові значення сприймалися як «звучання» кольорів і форм суб'єктивності (Кандінський); або як платонічна ідеальність чистої геометричної форми, що артикулює чисте сприйняття (Малевич) [105, с. 35].

Глибина поняття провокує різного роду дискусії та інтерпретації. Позицію примирення в суперечці про зв'язок орнаменту та абстракції знаходимо у праці Маркуса Брудерліна «Орнамент і абстракція», підготовленої до однойменної виставки [268]. У ній автор стверджує, що важливість орнаменту в появі та розвитку абстрактного мистецтва довго була недооціненою. Дійсно, такі піонери абстракціонізму як Василь Кандінський і Піт Мондріан вважали орнамент гріхом (чи радше зловживанням, слідом за Адольфом Лоосом), в якому

абстракція не повинна привілеюватися, а, з іншого боку, не варто зловживати орнаментом в абстрактних картинах. Автор вважає, що орнамент, який має місце в усіх без винятку культурах, з точки зору форми та змісту є ключовим поняттям у розумінні абстрактного мистецтва, більше того, *абстракція — це продовження розвитку орнаменту*. Для пояснення ролі орнаменту в історії мистецтва М. Брудерлін звертається до творчості чотирьох художників — В. Кандінського, П. Мондріана, А. Матіса та Ф. Стелли. На основі їхньої творчості автор ілюструє вияви глибинного впливу орнаменту як формального та методичного елементу на абстрактне мистецтво початку ХХ ст. Починаючи з аналізу арабесок, він показує, як, поряд з «королівським шляхом» кубізму, абстракція арабески відчиняє інші двері до світу нефігуративного мистецтва. Таким чином, наголошується на безпосередній близькості цих понять, — орнаменту та абстракції, — їхньої взаємодії у розвитку нового мистецтва. Услід за іншими думками М. Брудерліна у дослідженні, зустрічаємося з теоретичними знахідками на тему орнаменту, свідченнями про відношення між абстракцією, образотворчим і декоративним мистецтвом. Проте наочні приклади впливу орнаменту на творчість абстракціоністів автор найчастіше бере зі східного (мусульманського) мистецтва, що дещо звужує характеристику питання.

Так, надзвичайно складно проілюструвати вплив орнаменту на абстрактне мистецтво без наочних прикладів, не вказуючи прямих запозичень чи мотивів, що надихнули. І це викликає певну дискусію, адже неможливо заглянути в історію створення того чи іншого полотна, тим паче до мотивів, що послужили джерелом інспірації в процесі творення: чи взяті вони з конкретного орнаментованого артефакту, чи виникли в фантазії автора підсвідомо. Науковці можуть лише припускати та інтерпретувати стосовно близькості орнаментальних мотивів і абстрактних картин. Часто такі дослідження є обґрунтованими, адже оперують нотатками митців, задокументованими спогадами, ескізами, замальовками тощо [33; 45; 79; 213; 216].

Теоретичні дослідження зв'язку між орнаментом та абстракцією є доволі обґрунтованими, адже відомо про інтерес художників початку ХХ ст. до орна-

ментації та геометричних мотивів давніх чи екзотичних культур, як, наприклад, бачимо в зацікавленні Анрі Матіса культурою країн Сходу та Океанії, Еда Рейнхарда — азійською культурою, Йозефа Альберса і Барнета Ньюмена — орнаментом доколумбової Америки. Причини цього криються, перш за все, у пошуку істинних мистецьких форм, пошуку простоти вираження та чистоти кольорів, що втратилися за ширмою натуралістичного живопису останніх століть. До давніх орнаментів звертаються впродовж усього XX ст.: простота геометричних форм отримала практичне втілення в конструктивізмі, функціоналізмі та мінімалізмі, принципи формотворення використовуються у нових медіа, а також у цифрових технологіях. Це свідчить про вплив геометричного орнаменту на широкий діапазон мистецьких напрямів.

В умовах суспільних змін перед художниками знову і знову постає питання пошуку нових засобів та форм у творчості. Поява абстракції у різних її фазах у XX ст. найчастіше мала соціальні передумови, світоглядні зміни. Актуальність абстракції обумовлена соціальним поштовхом та психологічною потребою. Актуалізується не напрям, а метод, принцип реконструкції дійсності, відображення внутрішніх змін, що невідповідні соціальній реальності. Трамбування абстрактного мистецтва 1910–1920-х, 1950–1960-х та 1980-х відмінне саме за соціальними та культурними обставинами, за культурно-історичним змістом. Поділ абстрактного мистецтва на періоди (фази) розвитку цілком виправданий, адже засновки для кожного суттєво відмінні.

Виключно візуальний та формальний аналіз абстрактних творів різних десятиліть відрізняється не так різноч: можна спостерігати своєрідний «діалог» між культурними парадигмами, скажімо, авангарду та постмодерну, через використання тих же геометричних мотивів, ритмічного укладу простих локальних форм на площині картини чи конструктивних об'ємних побудовах. Можна сказати, що митці другої половини XX ст. користувалися орнаментом для втілення своїх концепцій опосередковано: через відкриття авангардистів у формотворенні та колористиці. Універсальність геометричного формотворення ще раз продемонстровано діяльністю таких абстрактних напрямів як мі-

німалізм, нео-гео, постживописна абстракція, пресіжинізм у другій половині XX ст. та в епоху постмодернізму. Абстрактні картини часто переймають риси, характерні для прервісного мистецтва та давнього орнаменту, а в повторенні та відтворенні орнаменту вбачають передумови розвитку сучасних медіа-, кіно- та відеомистецтва.

2.1.2. Орнамент і музика: структурні паралелі та інтерпретації.

У цьому контексті цікавим є зв'язок орнаменту з вербальними та візуальними мистецтвами. Зокрема, аналогія музика-орнамент є близькою до розглянутого питання про співвідношення абстракція-орнамент і ще одним аспектом, який виявляє багатогранність феномену орнаменту, а також його тісне сплетення з іншими культурно-мистецькими напрямками.

Орнамент і музика — особливо виразні та універсальні мистецтва. Спорідненість цих чи не найдавніших мистецтв, що є, на перший погляд, малопомітною, часто надихає до наведення аналогій та спільних метафор. Так, не дарма кажуть, що орнамент — «музика для очей». З іншого боку, «мистецтво музичного орнаментування належить до найбільш дивовижних досягнень людського розуму» [244, р. 285], — говорить Ернест Гомбріх. Паралелі між музикою та орнаментом помічали у різні часи і філософи, і митці. Так, порівняння кольорів, фігур і звуків зустрічаємо ще у вченні Платона та піфагорійців. Згодом особливо виразно зазвучала аналогія «музика-орнамент» у романтиків: «Власне, видиму музику, — стверджував Новаліс, — складають арабески, узорі, орнаменти» [37, с. 30].

Кант порівнював музику та орнамент, оцінював їх як найбільш виразні вияви «вільної» краси, — як мистецтва, мета і користь яких, на його думку, недоступні для нас. Поруч із танцем, Кант зараховує їх до «гри відчуттів» (гра тонів, гра кольорів, гра звуків, ритмів) і зараховує до рангу «приємних мистецтв». Також він говорить про орнамент і музику як про гру надлишкових творчих сил мистецтва, адже вони виникають не з потреби, а тільки після задоволення всіх першочергових потреб. Подібно і Йоган Фрідріх Гербарт говорив про естетичне задоволення від мистецтв без репрезентативної природи —

музики, архітектури та поезії. Він стверджував, що в естетичному судженні має значення не предмет, а задоволення, викликане ментальною конфігурацією елементів та форм, що представлені глядачеві у творі мистецтва [122, с. 247].

Ральф Ворнум у праці «Аналіз орнаменту» (1848–1850) також стверджує про близькість орнаменту і музики. Зокрема, наведемо наступні слова автора: «Я вірю, що аналогія між музикою та орнаментом є досконалою: яким перше є для ока, таким друге — для вуха; і скоро прийде час, коли це буде продемонстровано практично» [244, р. 37]. І справді, за півстоліття почалися активні експерименти з «озвучення» зображень та «зображення» музики. Тривають вони й досі.

Для того, щоб пояснити близькість двох мистецтв, Р. Ворнум аналізує основні принципи орнаменту та музики: «Першим принципом орнаменту мало би бути повторення задуманої послідовності у ряді, у окремих деталях, як летіється мелодія у музиці: система обох постає з одного і того ж джерела — ритму... Друга позиція у музиці — це гармонія або комбінація симультанних звуків чи мелодій; це також ідентично у орнаментальному мистецтві: кожна правильна орнаментальна схема є комбінацією ... чи видуманою послідовністю форм, що названа у першому контрапункті, і у іншому симетричному контрасті» [244, р. 38].

Цікаву паралель проводить архітектор Август Ендель. Досліджуючи давні орнаменти, він пише, що це «мистецтво, форми якого нічого не означають, нічого не зображають і нічого не нагадують, проте збуджують наші душі так глибоко, як тільки музика була здатна зробити це за допомогою звуків» [238, с. 75]. Він зазначає, що ми слухаємо музику і рухаємось, самі не усвідомлюючи чому, адже природа ритму вже закладена в нас самих. Семен Раппопорт висловлює схожу думку і стверджує, що ритми в орнаменті (давньому чи сучасному) відповідають загальнолюдській потребі ритмічності, адже людина живе за ритмом серця [148, с. 30]. Так само лінії різної товщини й розміру, ритму та інтенсивності в орнаменті спричиняють різні відчуття у глядача. Створенню

орнаменту часто передують певні емоційні переживання, коли порухи душі «виливаються» на папері, а лінії та форми здатні нести гармонію чи напругу.

Розмірковуючи про орнаментальне мистецтво, художник і дослідник мистецтва Володимир Фаворський говорить: «Коли створюєш орнамент, раптом відкривається, що створив дещо таке чудове, нарисував щось таке, чого до цього часу не було і що могло вийти тільки таким чином. Пояснити це чудо словами дуже важко і у цьому сенсі орнамент дуже схожий на музику» [188, с. 188].

Чималу увагу приділяє аналогії між декоративним мистецтвом і музикою психолог мистецтва Ернест Гомбріх. Він вважає, що обидва мистецтва мають за мету пошук порядку у світі (візуальному та ментальному), обидва характеризуються нерепрезентативною, неміметичною природою та звертаються до інтелекту через свою складну структуру і водночас здатні сильно впливати на емоції [244, р. 285]. До основних характеристик, що є спільними для орнаменту та музики, Е. Гомбріх зараховує наступні: співвідношення фігур і загального тла; симетрія та баланс; асиметрія та напрям; тональність і мотив; використання метафор (наприклад, колір описують як теплий, солодкий, крикливий, а звуки — яскраві, м'які, сумні тощо) [244, р. 287].

Якщо аналізувати конкретну музику чи конкретний орнамент, то, звичайно, проводити паралелі не вдасться. Лише аналіз музики та орнаменту як мистецьких феноменів поза часом і стилем здатен показати окреслену структурну паралель цих видів мистецтва.

Ларс-Олоф Ельберг вважає, що сприйняття музики є значно складнішим — вона презентується у часі ніби перформанс, а орнамент, на його думку, такої властивості не має [234, р. 98]. З іншого боку, сучасний російський філософ Євген Синцов приписує орнаментові розвиток переважно як просторово-часової структури. У музиці ж домінує рух, динаміка, а просторова складова існує у вигляді певної синестетичної аури, що супроводжує розвиток мелодії. Отже, асоціативна динаміка орнаменту знаходить своє вираження у музиці, а просторова свобода музики гармонійно «вписується» в орнамент. Так, Євген

Синцов пише: «Музика та орнамент — мова і форма здійснення певних фундаментальних структур художнього мислення, що знаходять своє вираження не стільки у динаміці смислів... скільки у специфічних передсмыслових просторово-рухових утвореннях» [170, с. 111].

Отже, принципова якість, за допомогою якої візуальні форми наближаються до музичної форми, — це протяжність у часі. А отримати її можливо через особливу організацію в просторі, уклад у ритмічній послідовності. Так, Пітер Ківі вважає, що абсолютна музика — це та, яка має повтори як арабеска, як шпалери (тло). Саме в такій побудові (а це, він вважає, інструментальна музика) вона наближається до прикладного мистецтва [254, р. 348].

Схожість орнаментального та музичного мистецтв також пов'язана з тим фактом, що основні структурні принципи орнаментування — ритм і композиція — є спільними для обох мистецтв і визначають співвідношення частин та цілого. Згідно з цим підходом, ритм — це умовна безкінечність простору, де від початку присутнє відчуття частини як відрізка часу, який необхідний нам для переміщення у просторі. А композиція відповідає за єдність складових. Таким чином, поєднання цих структур наділило феномен орнаментування, що передбачає рух частин, відрізків, унікальною культурно-семантичною роллю — як носія хронотопічних уявлень. Так, «у найпростішому орнаменті — ритмі ліній — міститься величезне поняття часу» [169].

Аналізуючи цю тему, дослідник світломузики та синтетичного мистецтва Борис Галєєв вважає аналогію «музика-орнамент» (а також «музика-архітектура») універсальною, глобальною метафорою, що фіксує структурно-архітектонічну близькість цих різномодальних явищ [37, с. 32]. Також Євген Синцов пропонує загальну теорію орнаментального мислення в мистецтві, припускаючи наявність внутрішньої структурної схожості між національним мелосом та національним орнаментом. Таким чином співвідносячи між собою характерні риси пісень та форми народного орнаменту, відкривається нове поле дослідження фольклору та орнаменту зокрема.

Отже, і орнамент, і музика піддаються формальному та структурному аналізу. Та наскільки можливий такий аналіз і наскільки він справедливий? Ларс-Олф Ельберг вважає, що за межами такого дослідження залишається де-що сутнісне — наш життєвий досвід, особистісне сприйняття, — тому такий аналіз не може претендувати на справедливе представлення аналогії «музика-орнамент» [234, с. 109–110]. Тож, швидше за все, це можливо назвати інтерпретацією, аніж аналізом.

Існує також чимало спроб виразити паралелі між музикою та орнаментом, а то й поєднати ці мистецтва в єдиному синтезі, які здійснювали митці-експериментатори в різні епохи. Ще у XVIII ст. абат Луї-Бертран Кастель поставив питання про можливість «побачити музику» та сконструював «клавесин для очей», а його послідовник Ісаак Ньютон (який також був художником-самоуком) зробив перше відкриття з поєднання музики та візуальних форм — звуко-кольорову аналогію: відношення семи кольорів до семи тонів октави. Такий зв'язок формотворчих композиційних принципів свідчить про наявність спільних гармонійних залежностей.

Кольоромузика, під якою найчастіше розуміють пошук музики в живописі, стає практикою митців початку XX ст. Подібні експериментальні поєднання музики та пластичного мистецтва бачимо і з боку музикантів (Олександр Скрибін), і художників (Пауль Клеє, Василь Кандінський, Францішек Купка, Мікалоюс Чюрльоніс). Для покоління митців, які переймалися питанням пояснення абстрактних композицій, музика стала парадигматичним зразком: на той час вона була єдиним радикальним абстрактним мистецтвом. Митці намагалися досягнути ефекту звучання своїх творів, що для них було еталоном якісної і вдалої картини. Під впливом музики художники прагнуть розчинити предметність, зобразити незображуване. А безпредметні картини, в свою чергу, вплинули на музику XX ст., зокрема, напрям атоналізм [157, с. 246–247] — своєрідний аналог образотворчій безпредметності, адже відсутність музичного тону в мелодії позбавляє її основи, центру тяжіння, якому в тональній музиці ієрархічно підпорядковуються всі інші звуки.

Митці намагалися у творчості передати тонкощі внутрішнього світу, а найкраще це вдається в музиці. Так, у пластичних мистецтвах починається пошук «внутрішнього звуку». Публікація А. Енделя про необхідність створення нового мистецтва із абстрагованих форм, що впливали б на свідомість, неначе музика, стала теоретичною підвалиною для абстрактного експресіонізму В. Кандинського. У теоретичній праці «Точка і лінія на площині» художник пише: «Музика, яка не має практичного значення (за винятком маршу і танцю), досі є єдиною придатною для створення абстрактного твору» [71, с. 68]. Також художник говорить: «Звідси і впливали нинішні пошуки в живописі ритму, математичної, абстрактної побудови, використання повтору, барвистого тону, спостереження за тим, як приведена в рух фарба тощо» [70, с. 19–20]. При цьому він наголошує не на зовнішній схожості мистецтв, а саме на естетичній здатності їхніх форм. Такою принциповою якістю, за допомогою якої візуальні форми наближаються до музичних, є протяжність у часі, тривимірність, динаміка [101, с. 127–129]. А в музиці, у свою чергу, експериментатори використовують механізми просторової орієнтації (Едгар Варез, Карлгайнц Штокгаузен, Яніс Ксенакіс).

У 1920-ті ідеї ритмопластики — поєднання сферичності зі складним просторовим рухом — розвинулися у творчості майстрів школи Баугауз (Йозефа Альберса, Ліонеля Фейнінгера і Пауля Клее). У той час багато художників називали свої картини симфоніями, кольоровими поліфоніями, акордами, партитурами, і це не була тільки метафора — це був принцип роботи [Рис. 2.1, 2.2].

Один з головних теоретиків і натхненників російського футуризму, зокрема, і в музиці, Микола Кульбін публікує есе «Вільна музика. Застосування нової теорії художньої творчості у музиці» (1909, перевидане у антології 2006 року [161]), де закликає розширювати можливості музики за допомогою введення додаткових тонів і прийомів. Тут він стверджує, наприклад, що світлова музика значно полегшує сприйняття твору та покращує розвиток слуху. Цікаво, що праця була одразу видана трьома мовами: російською, французькою та

німецькою, і, безумовно стояла біля джерел авангардних зрушень і в музиці (кольоромузиці, світломузиці), і в пластичних мистецтвах.

Можливість синтезу мистецтв у авангарді часто викликана співпрацею в авангардному середовищі представників різних мистецтв, а також поєднанням у одній творчій особі різних мистецьких талантів. Результати такого синтезу вражають. Шукаючи ознаки музики в барвах, український авангардист Володимир Баранов-Россіне писав: «І коли я зможу знайти очевидний для цього доказ, ноти будуть зображені. Але тут постає в мене запитання: у що можна вмістити оранжевий, фіолетовий, зелений тони. Як змішати один тон з іншим — це відомо, але як змішати одну форму з іншою? Крім загальних рис у живописі та музиці вони різняться ось в чому. Музика — це подовжені тони, які можна виміряти по довжині, за допомогою такту, тоді як живопис вимірюється тактом по довжині та ширині. Тому враження музичного живопису є більш грандіозним, ніж власне музика, і новий шлях музики — це «гра у квадрат» [203, с. 70]. Результатом експериментів художника стало винайдення «оптофона» — світлозвукового апарата, своєрідного піаніно, що поєднав музику та колір [Рис. 2.3.1, 2.3.2]. Кожна клавіша оптофону відповідала одночасно звуку та кольору, а через допоміжні фільтри поєднання кольорів проектувалися на екран — хромотроп. Саме на такому інструменті В. Баранов-Россіне давав концерти в Скандинавії (1916), у Москві (1923) та Парижі (1925). Можна погодитися з словами мистецтвознавця Ж.-К. Маркаде, що «оптофонічне піаніно відкрило шлях кінетичному мистецтву» [180, с. 89].

У кінематографі, монтажі експерименти поєднання орнаменту й музики знаходять набагато цікавіші результати, що відбулося завдяки використанню спеціалізованої техніки, аудіо- та світлоапаратури. Взагалі орнамент має певну спорідненість з кінематографом — володіє внутрішньою динамікою і створює ефект зміни часу, адже останній власне вважається оживленим художнім образом, синтезом образотворчого, музичного та театрального мистецтв.

Режисери авангарду чимало експериментували із звуковими доріжками до картин, що мали бути ідентичними зображенню на екрані. Перший синте-

тично створений звук належить Оскару Фішінгеру. Так, у публікації «Орнаменти, що звучать» («Sounding Ornaments», 1932) він пише: «Між орнаментом і музикою існує прямий зв'язок, що означає, що орнамент сам по собі є музикою. Якщо ви подивитеся на стрічку фільму з моїх експериментів із синтетичним звуком, ви побачите вздовж одного краю тонку смужку зубчастих орнаментів. Ці орнаменти є нарисованою музикою — вони звук: при запуску через проектор ця графіка транслює звуки досі нечуваної чистоти, і таким чином, цілком очевидно, відкриваються фантастичні можливості для написання музики в майбутньому» [264]. Таким чином багатошарові вишукані орнаменти продукують складні музичні звуки, а звукові доріжки проектують абстрактні візуальні образи. О. Фішінгер показує можливість широкого застосування графічних звукових орнаментів [Рис. 2.4]. Так, наприклад, через відповідні орнаментальні вияви можуть визначатися особисті та національні особливості орнаментів, ідея, яка була розвинута, зокрема, Б. Галєєвим.

Перші експерименти зі звуковими орнаментами (чи точніше графічним звуком) у Радянському Союзі мали місце вже наприкінці 1920-х (Арсен Аврамов [Рис. 2.5], Євген Шолпо, Михайло Цехановський, Георгій Римський-Корсаков). Зв'язок орнаменту та музики також стимулював художників, композиторів та режисерів до творчих експериментів у напрямку поєднання цих мистецтв. У прагненні наблизити або поєднати орнамент і музику митці-експериментатори відкрили нові горизонти в розумінні мистецтва загалом, його нові можливості у втіленні художнього образу, емоційного вираження, синтетичної природи творчості. Серед результатів їхньої праці бачимо численні кольороряди (Луї-Бертрана Кастеля, Германа Гельмгольфа, Олександра Скрябіна), кольорові органи (А. Рімінгтона, Б. Бішопа), кольоромузичні системи асоціацій (Флоріан Юр'єв, Георгій Римський-Корсаков), кольоропис у мистецтві, світло-кольоромузику, абстрактний кінематограф (Оскар Фішінгер [Рис. 2.6], Ганс Ріхтер [Рис. 2.7]).

Порівняння музики та живописного ритму в картині знаходимо також у трактаті українського кубофутуриста Олександра Богомазова. На його думку,

ритми в музиці та танці є загалом примітивними. Натомість «живопис є довершений Ритм елементів, що його складають» [16, с. 69]. Ритм — взагалі ключова категорія в теорії живопису О. Богомазова, теоретичних розробок Святослава Гординського та інших представників українського авангардного мистецтва. Що паралельно було продемонстровано і в художній діяльності митців.

Отож, як бачимо, близькість орнаменту і музики передусім пов'язана з абстрактним характером обох феноменів, безпосереднім естетичним впливом через простоту форм. Окрім того, аналогія між орнаментом і музикою має місце на рівні структури — ритму та композиції, що складають основу формування цих мистецтв.

2.2. Міждисциплінарні підходи до аналізу феномену орнаменту

Орнамент є одним з найбільш художньо виразних мистецтв, однією з найбільш інтелектуально вагомих форм традиційної художньої культури. Проте, незважаючи на зацікавленість ним різних галузей теоретичного знання, він, як і раніше, залишається «непізнаним мистецтвом», залишаючи чимале поле для досліджень у різних галузях науки.

Кожна практична та інтелектуальна діяльність людини мала потребу до відображення її в простих мистецьких формах. Орнамент здавна відігравав роль носія космологічних, міфологічних, світоглядних уявлень людини. Він унікальний тим, що означає архаїчні, пласти уяви та художньо-пластичного мислення, втілює, окреслює ті світобачення людини, визначення її внутрішнього та зовнішнього світів. Орнамент був способом проектування людської активності на зовнішній світ, щоб пізнати себе через відчуження, побачити себе збоку через споглядання «зовні» [167]. Це була перша «межа», що дозволила частково усунути розділення людини з навколишнім світом. Орнамент дозволив людині вибудувати свій творчий образ за подобою зовнішньої активності та сприяв усвідомленню таємничості світу внутрішнього.

Питання природи орнаменту, його форм, ритмічності та змісту виникали в багатьох теоретиків, що бачили в орнаменті не просте поєднання форм і ліній, а значно глибшу філософську інтерпретацію феномену. Символіка давнього мистецтва давно забута, проте її глибинність не викликає жодного сумніву. Кожен елемент орнаменту ховає у собі зміст, інформацію, знання про світ — світ філософічно осмислений та інтерпретований автором знаків орнаменту.

Основою пізнання людиною світу є насамперед спостереження, коли суб'єкт має можливість безпосередньо контактувати зі світом. Отримані через органи чуття знання осмислюються розумом і мисленням. Емпіричне знання переходить у раціональну площину та формується у вигляді абстракцій та їхніх систем різної сили узагальнення. Теорія пізнання як галузь філософії доводить нам приналежність орнаменту до пізнавальних процесів людини, він виступає як форма мислення, система пізнання світу. Отже, можемо говорити про орнамент не як просте поєднання ліній, плям і форм, а як відтворення авторового розуміння світу в мистецькій формі, переосмислення феноменів зовнішнього світу, абстрактне узагальнення та творення власної специфічної мови. Тож спробуємо в єдиному контексті показати плюралізм поглядів на орнамент — складний та багатогранний феномен.

Світлана Рижакова пропонує дослідження орнаменту, засноване на вивченні різних його рівнів. На її думку, вивчення орнаменту варто розділити за наступними характеристиками: орнамент як категорія стилю; як визначальний етнічний елемент; як структурований простір; як семіотична система; психологія впливу орнаменту; у впливі середовища; у сучасному проектуванні; у етнології [155, с. 11–13]. Дослідниця вважає, що який підхід ми б не обрали, головне пам'ятати, що орнамент — це система. Понад те, орнамент — найбільш абстрактна і поліфункціональна система [155, с. 14–16].

Аналізуючи теорію орнаменту, розглянемо такі галузі його вивчення: естетику орнаменту (формалізм та практична естетика, що проаналізовані на початку цього розділу), психологію орнаменту, феноменологію, герменевтику та філософію.

2.2.1. *Особливості психологічного сприйняття абстрактного орнаменту.* З появою специфічної галузі *психології мистецтва* з'являється зацікавлення науковців найпростішими формами в мистецтві, у тому числі формами геометричного орнаменту. Так, процеси *сприйняття* та *впливу* простих орнаментальних (геометричних) форм стають предметом зацікавлення психології мистецтва. А *феноменологія* ставить собі ще глибше завдання: досвід *переживання* цих форм, і через їх посередництво – пізнання світу феноменального, незалежного від нас.

Психолог і естетик Теодор Ліппс продовжує дискусію про форму, стиль, емпатію та абстракцію, розпочату представниками Віденської школи, однак вносить у неї значні зміни. Зокрема, за рахунок пояснення стилю як «дистанціювання від простого відтворення того, що знаходять у природі» [256, s. 261], Ліппс сприяє високій оцінці орнаменту як самодостатньої естетичної форми. Він вважає, що геометрична форма і натуралістична форма підпорядковуються одному закону, який розкривається і робиться візуально пізнаваним у абстрактних формах та лініях. Теорія емпатії Ліппса полягає в тому, що передбачена проєкція глядача на об'єкт і це визначає індивідуальне сприйняття та переживання ліній, форм і кольорів. Таким чином він йде за теорією емпатії Генріха Вельфліна, згідно з якою ми оживляємо кожну річ — це одвічний людський імпульс, і якщо він зникне — то це означатиме кінець мистецтва. Це оживлення зовнішнього світу є підпорядкуванням усіх зовнішніх образів нашому власному тілу [122, с. 250–252].

Також критик Карл Шеффлер 1901 році писав, що людський потяг до симетрії, виражений в орнаменті, є відчуттям «гармонії, яка пульсує через архітектуру людського тіла». Митець, створюючи орнаменти, певним чином переживає їх. Орнаментальний малюнок є прямим вираженням відчуттів і виникає у рушійних силах людської анатомії. Шеффлер вірив, що оскільки людське тіло й усе органічне мають той самий закон формування, «наш організм є наче різновидом інструменту, чиї струни натягнуті й чутливо вібрують» [274, s. 350].

Натомість архітектор і теоретик Август Ендель заміняє тогочасні уявлення про «емпатію» як «одухотворення» чи «антропоморфізм» теорією експресії, запозиченою у фізіогноміки. Орнаментальні форми здатні зафіксувати тисячі настроїв, а, можливо, і відображати індивідуальні риси автора. Тому людина повинна вчитися бачити і заглиблюватись у форми, зафіксувати в душі кожен їхню зміну, і це має збагачувати наші відчуття [238, s. 76]. Як альтернативу до антропоморфізму емпатії, фізіогноміку використовував у своїй теорії також Артур Рослер: «Як ментальні процеси виражають себе у конкретних тілесних жестах, так і внутрішні рухи, художні відчуття можна зобразити через лінії, які можуть пробудити в нас первісний настрій їх творця... Форми важливі не тільки як естетичні засоби, вони є багатозначною символічною оболонкою, чуттєвим вираженням порухів розуму й душі» [122, с. 255].

Образотворення у мистецтві орнаменту тісно пов'язане з психологією візуального сприйняття образів, форм, кольорів тощо. Візуальний аналіз має місце в сучасній науці, у якій домінує тенденція до гіперболізації соціальних та психологічних факторів впливу на всі її галузі. Психологія мистецтва та соціологія мистецтва — порівняно нові ділянки мистецтвознавчої науки. І якщо ми говоримо про орнамент, то варто згадати досвід гештальтпсихології в дослідженні візуальних форм і орнаменту (Рудольф Арнхейм, Вольфганг Келер, Курт Коффка). Знайшовши точки перетину теорій модернізму та практики викладання у Баугаузі (Bauhaus), гештальтаналіз об'єктів дизайну отримав значне поширення у Німеччині та згодом США. Аналіз орнаментальних мотивів, зокрема механізму їх сприйняття, включав дослідження відношення зображення та фону, векторизацію орнаментального мотиву, простоту, відкритість-закритість і пропорційність елементів. Таким чином було започатковано дослідження орнаменту з позиції виражальних здатностей та механізму сприйняття.

Критика формалізму (і в мистецтві, і в естетиці) належить американському вченому, гештальтпсихологу Рудольфу Арнхейму [7]. Він пробує визначити орнамент, виходячи з його цілей та функцій. Твердження, що твір мисте-

цтва служить для зображення та інтерпретації сюжету, а орнамент не має такої мети, а лише робить побутові речі привабливішими, піддається спростуванню. Адже будь-яка форма та колір, стверджує Арнхейм, мають певні виражальні здатності: вони несуть певний настрій та, завдяки індивідуальному характеру, відображають певну універсальність. Отже, кожен орнамент повинен мати зміст, проте на останній впливає також функція цього орнаменту. Майже завжди він є частиною іншого предмета — орнамент призначений для візуальної інтерпретації характеру цього об'єкта, ситуації, події. Розглядаючи орнамент з точки зору психології сприйняття, Арнхейм говорить про його функції, що пов'язані із створенням певного настрою при сприйнятті орнаментованого об'єкта з урахуванням його призначення.

Арнхейм розглядає орнамент як одну зі сфер художньої творчості, що має справу з моделями, геометрично правильними формами. Точність геометричної форми безпосередньо виражає прихований механізм природи, який у більш реалістичних формах в матеріальних речах та феноменах виявлений опосередковано. Психолог висловлює гіпотезу, «що така форма з'являється тоді, коли в результаті віддалення від природного різноманіття виникає тенденція до простої структури» [7, с. 143], і цю властивість він називає необхідною рисою орнаменту. Саме ранні стадії мистецтва сприяли появі простої, правильної форми, яка виражала сувору дисципліну аскетичної віри, віддаленість від усього матеріального. А доведено, що гострота спостереження та правдивість пам'яті в первісної людини була значно вищою, ніж у людей більш розвинутих цивілізацій.

Гештальтпсихологія, представником якої був і Арнхейм, загалом визначає первинність форми над матеріалом, чим може пояснюватися відповідний погляд на феномен орнаменту. Вивчення орнаменту гештальтпсихологами (В. Келер, К. Коффка) зосереджувалося також на дослідження механізмів психіки, що визначають потреби у заповненні двовимірного перцептивного простору суцільною сіткою симетрично-регулярної структури. Таким чином пси-

хологія узаконювала високий статус орнаменту, який ставав фізіологічно та психологічно необхідним.

Необхідність орнаменту також пояснюється згідно з теорією підсвідомого. Зокрема, гіпотезу про зв'язок орнаменту з підсвідомим висувають авторитетні радянські дослідниці В. Бересньова й Н. Романова: «Орнаментальне мистецтво засноване на осмисленні ідей та понять, що утворилися в підсвідомості, та їхній наступний переклад у форму чуттєво-сприймальних асоціативно-абстрактних чи логіко-символічних образів. Процес асоціювання характеризує... зв'язок уявлень, їх перетікання в нові психічні утворення... Тут можна говорити про своєрідну психофізіологічну інверсію, коли образи підсвідомості, розмиті, нечіткі... переплавляються в геометрично строгі, фізично відчутні й осмислені форми. Оскільки уявлення формується в пам'яті, коли предмет об'єктивно не присутній, природно, що свідомість «ліпить», складає образи з найбільш виразних його рис» [14, с. 158–159]. Отже, джерелом формотворення орнаменту автори вважають не предмети реального світу і не враження від нього, а ідеї та поняття, які спершу виникають у підсвідомості, а потім осмислюються та втілюються у формах. Це свідчить про високий розвиток пам'яті та формування складних колективних уявлень. Загальна картина світобудови, уявлення та сприйняття світу, що лежить в основі орнаментальної творчості, характеризується загальними позаособистісними установками свідомості, що мають колективний характер і формуються не окремо, а суспільством загалом.

Ігор Чубаров підтверджує таку теорію про відображення в орнаменті колективного підсвідомого, архетипових образів [200]. Понад те, він застосовує її до характеристики конструктивістського орнаменту, що не тільки призначається для колективного споживання, але й апелює до колективного підсвідомого. Найскладніше, звичайно, визначити саме підсвідоме, колективне підсвідоме та процеси їх формування. Психоаналіз, наприклад, трактує підсвідоме джерелом релігії, обрядів, суспільної організації, свідомості та власне мистецтва. Саме в мистецтві архетипи колективного підсвідомого, що спочатку

є безформними психічними структурами, отримують чітке окреслення в мистецтві. Як пояснюють автори праці «Психологія і мистецтво» Еріх Нойман та Карл Густав Юнг, «у період зародження, форми вираження і основний архетиповий зміст культури залишаються підсвідомими; проте з розвитком і систематизацією свідомості... виникає колективна свідомість, культурний канон кожної конкретної цивілізації і епохи» [210, с. 162]. Таким чином утворюється група певних архетипів і символів, на яку проектується архетиповий зміст підсвідомого.

Творчий акт, за Юнгом, це процес оживлення архетипного образу, а мистецькі твори формують типи або форми архетипів. Даючи нове життя первинному образу, митець перекладає його на мову сучасності. Архетипи поширюються у мистецтві та культурі загалом через посередництво традиції або й виникають спонтанно. Первинні архетипи є в основі всіх культурних феноменів; вони безкінечно повторюються в усіх поколіннях. Так само і орнамент геометричний, маючи основою певні символічні форми та космологічні схеми, ретранслюється в процесі історичної спадкоємності художніх циклів. Митці XX ст., активно використовуючи орнаментальні форми, найчастіше апелюють або до гранично нового, або до архаїки, або просто користуються ними як конструкцією. Проте немає сумніву, що виникали ці зображення як проекції архетипів.

Окремим напрямом, що розкриває глибину феномену орнаменту, є *феноменологія* — напрям у філософії, який зберігає платонівські інтенції, а отже, особливо акцентує увагу на формах і сприйнятті людиною світу. Якщо наукова парадигма змушує нас дистанціювати себе від об'єкта й розглядати його наче збоку, відсторонено, то феноменологія передбачає досвід переживання об'єкта і тому може фіксувати ті речі, які «суха» наука пізнати не в змозі. У розумінні феноменології, абстрактні форми — це не просто об'єкти. Це феномени, що відсилають до «світу, який не є об'єктом природи, але й не належить від людини та її дій» [260, с. 303]. Через абстрактні форми у мистецтві

і митець, і глядач можуть отримувати зовсім нову знання, переживаючи та пізнаючи їх.

Феноменологію Едмунда Гуссерля часто співвідносять з новаціями в мистецтві початку XX ст. (А. Курбановський [97], О. Найден [126] І. Павельчук [138; 139]). Авангардні ідеї філософа щодо, наприклад, «круглого квадрата» активізували мистецьку дискусію про геометричні першоеlementи та історичні передумови їх виникнення. Перші абстрактні форми належать до первісних примітивних культур, і феноменологія, позбавлена наукових пересудів, є найбільш адекватним способом їх пізнання. Адже раціональна наука не здатна відчувати феноменальне. Феноменологічне пізнання відкривається і шукає істину (ейдос) на рівні абстракції.

У цих постулатах феноменологія Гуссерля виявляє близькість із «психологічною естетикою». Філософ вважав, що безпосередня даність споглядання — це даність нашого досвіду свідомості. Через теоретичне навантаження нашої свідомості лінія, наприклад, може сприйматися різними людьми в різних ситуаціях по-різному: або як геометрична фігура, або як художній орнамент. Досвід свідомості співвідноситься з конкретним життєвим світом і не може бути абсолютно нейтральним. За Гуссерлем, предмет не існує поза свідомістю, а перебуває з нею в тісному зв'язку. Досвід свідомості завжди визначений конкретним горизонтом значень, і саме тому говорити про його нейтральність є доволі проблематично.

Безпосереднє відношення до цього має дуалізм форми та змісту, який Гуссерль вклав у поняття «морфе» та «гіле»: «Даність у якості гіле дане як колір, тон, запах, біль у суто суб'єктивній перспективі» [248, р. 128]. Ця концепція була свого часу надзвичайно резонансною. Зокрема гуссерлівське «гіле» лягло в основу концепції Моріса Мерло-Понті про безпосереднє як особливий топологічний простір, позбавлений глибини, який був відкинутий ренесансною перспективою [258, р. 270]. Абстрактні форми у мистецтві є виходом з «темряви» і поверненням до видимого безпосереднього. Якщо ж просторові утворення, що мають форму і локалізацію, кристалізуються в орнамент, то

останній стає «морфе» — об'єктом, формою — і відрізняється від «гіле» тим, що потрапляє у сферу певної об'єктивної темпоральності та зберігає свою ідентичність протягом тривалого періоду часу. Чому так відбувається? Можливо, через те, що зміст є невидимим, непоміченим чи підлягає безкінечному числу інтерпретацій? Безумовно, відповідь на ці запитання варто шукати не в психології, естетиці чи семіотиці орнаменту. Вони потребують поглибленого й більш фундаментального підходу, який може отримати наступну реалізацію у філософії орнаменту. Також філософ дав високу оцінку геометрії: «З допомогою аксіом, тобто першочергових сутнісних законів, геометрія здатна суто дедуктивно виводити всі наявні в просторі, тобто ідеально можливі просторові фігури і всі приналежні до них сутнісні відношення» [97, с. 332].

Підсумовуючи значення феноменології в становленні абстрактних мистецьких практик, І. Павельчук, зокрема, вважає, що концептуальні підходи феноменологічної науки можна зіставити з будь-яким різновидом абстрактної творчості, тому що за своєю природою вона є феноменологічним відгалуженням образотворчого мистецтва. І подібно до феноменології, абстрактне малярство не залишається постійним, а змінює свої парадигмальні орієнтації під час історичної еволюції [139, с. 40].

Така еволюція абстрактних форм характерна для українського мистецтва. Протягом усього XX ст. спостерігається повернення до геометричних абстрактних форм, зокрема пряме цитування українського орнаменту в живопису і відмова від зображення будь-чого. У цьому контексті показовою є живописна рефлексія Малевича. Художник на прикладі власної творчості показав, що відсутність слів, відсутність репрезентативного зображення — не перешкода у «проповідуванні» через засоби мистецтва, адже чисті форми, прості образи виявляють самі себе. Через такі риси чимало науковців (А. Курбановський, І. Павельчук та ін.) зіставляють супрематичну геометрію Малевича з феноменологічним методом у філософії: феноменологія також скерована на зменшення і навіть нівелювання об'єктів щодо їхньої сутності (змісту). Феноменологічна редукція подібна до методу звільнення наших відчуттів від прагматичних

концепцій, які зазвичай керують і обмежують їх, як стверджує Гуссерль [260, s. 302].

Прості геометричні форми практично підтвердили свою життєздатність через безкінечне число можливих інтерпретацій та досвіду їх пізнання. Таким чином, значення орнаменту у феноменології актуалізується через особливий інтерес цього напрямку філософії до категорії форми. З іншого боку, у світлі філософських інтерпретацій форми як такої та значення форм у сприйнятті мистецтва розуміння самого феномену орнаменту значно поглиблюють представники феноменології. Орнамент набуває нових конотацій і стає філософсько значущою структурою.

2.2.2. *Орнамент як мова. Герменевтика орнаменту.* Абстракція, узагальнення — особлива здатність нашої свідомості та основа інтелектуального розвитку. Найвиразніше тенденцію до абстрагування можна спостерігати у мові. Наявність у ній абстрактних понять засвідчує здатність людини глибше сприймати дійсність і робити логічні умовиводи. Дослідники орнаментики часто наводять думку про те, що так само, як зрозуміти інший народ можна, вивчивши його мову, так і орнаментальна мова, як складова системи невербальної мови мистецтва, містить глибинні відомості та шари світогляду людей. Проте чи можливе практично таке «прочитання» та наскільки мова орнаменту є універсальною?

У світі існують тисячі мов. Зовсім несхожих чи дещо відмінних від відомих нам, і бар'єр пізнання світових культур є очевидним. Формальні збіги орнаментальної мови між собою та з нашою культурою народжують у нас ілюзію їхньої родинності. Популярне визначення орнаменту як праграматики, проте навряд чи сьогодні можемо з упевненістю відповісти на такі запитання.

На думку Грегора Штабінського, теза, що геометричні форми мають конкретне значення і є засобом комунікації в мистецтві безглузда. Так само, як праця математика, що вивчає геометричні форми, відрізняється від процесу творчості художника [280, s. 33]. Втім, чимало дослідників дотримуються погляду на орнамент як метамову, засіб комунікації культур та епох. Дослідниця

Н. Мищерякова трактує орнамент як універсальну мову, стислий спосіб передавати повідомлення, адже натуралістичне зображення ускладнює сприйняття. Саме тому в орнаменті як мові головне — абстракція, а зображення чітких геометричних форм часто вказувало на ступінь важливості, функцію чи відношення [120, с. 84].

У безпрецедентному дослідженні Михайла Селівачова «Лексикон української орнаментики» [160] автор власне зосереджується на зіставленні зорових і словесних образів, просторового вирішення і символічного підтексту народного орнаменту. Порівняння теорії орнаменту з лінгвістикою очевидне, проте Селівачов акцентує власне на «правильному прочитанні» [160, с. 16], а для цього важливо пов'язувати графічне зображення з номінацією — метод вивчення українського орнаменту, який започаткував Ф. Вовк ще на початку ХХ ст. Цитуючи К. Леві-Строса, дослідник вказує на те, що орнамент, як і мова, є інформаційною системою, де візуальним (як і лінгвістичним) знакам відповідають емоційні асоціації та вербальні значення [160, с. 24].

Аналогії між орнаментом і мовою, спроби змусити орнамент «заговорити» з'являються ще від ХVIII ст. Орнаментальні символи інтерпретують як алфавіт, елементи знакової системи та як носій інформації. Таким чином, говорячи про орнамент як мову, виділяють передусім такі його функції як знакова (символічна) та комунікативна.

Символіка давнього мистецтва забута, проте її глибинність не викликає жодного сумніву. Кожен елемент орнаменту приховує зміст, інформацію, знання про світ. Світ філософічно осмислений та інтерпретований автором орнаментальних знаків. Акумуляція життєвого та естетичного досвіду в орнаменті можлива через його умовне зображення, його абстрагованість, узагальнення елементів зображення. Утім, як говорить Мирослав Попович: «Універсальний словник, який би дозволив розуміти всі тексти всіх часів, керуючись приблизним визначенням смислу основних образів, неможливий теоретично» [160, с. 9]. Тим не менше, відомо чимало спроб укласти так звану «граматику орнаменту», що є систематизацією орнаментальних мотивів за

візуальними ознаками.

В одній з перших праць на цю тему «Граматика орнаменту» Оуена Джонса (1856) [251] автор систематизує стилі орнаменту як ботанічні види, об'єднуючи за побудовою, кольором, формами і усього нараховує 19 класів орнаментики. А для розуміння законів розвитку орнаменту використовує правила граматики в мові, що, як він вважає, формується і функціонує за подібними законами.

Граматика орнаменту Алоїза Рігля [270], що радше близька до морфології орнаменту, зосереджується на формальних та композиційних характеристиках. Автор ділить мотиви орнаменту на основні, що заповнюють центральну площину, та другорядні, що обрамлюють основний мотив, створюють кайму чи перебувають на периферії загальної орнаментики [61, с. 269]. Відстежуючи побутування орнаментального мотиву в різних культурах, він говорить про те, що, потрапляючи в інший культурний контекст, мотив будується за правилами нової граматики (як відслідковує, наприклад, видозміну мотиву спіралі, лотоса, пальмети тощо). Такі стильові трансформації є ключовими у дослідженні орнаментики Рігля.

Важливо, що Рігль також говорить про герменевтичну складову в орнаменті — необхідність його тлумачення та інтерпретації з точки зору глядача. Орнамент, як система непостійних знаків, подібно до мови, потребує залучення психіки глядача для того, щоб ці знаки були інтерпретовані певним чином. Як зв'язкова нитка між поколіннями, носій інформації, соціальних і космологічних характеристик, дослідження орнаментів у герменевтиці дозволило б відтворити зміст орнаментальних мотивів. Проте мова (і орнаментальна в тому числі) «грає» смислами, як говорив Гадамер [36]. А для вдалої інтерпретації художньої мови взорів варто одночасно враховувати культурну епоху, соціальну дійсність, досвід особистий і колективний, емпатію та чимало інших факторів, які доволі складно описати з відстані часу, що часто налічує сотні років. Цікаво, що в латиській культурі слово *raksts* — «узор, орнамент» — одночасно означав і «письмовий текст, послання» [155, с. 18–19]. І цей приклад

ще раз показує теоретичну можливість записувати та вичитувати в орнаментальному ряді далеке, невідоме чи приховане.

Як семіотична мова, орнамент має свої відповідні рівні, на що вказує дослідниця орнаменту Світлана Рижакова. Отож, серед них назовемо *синтагматику*, *фразеологію* (потяг певних знаків один до одного) та *парадигматику* (типи зовнішніх, світоглядних зв'язків різних аспектів фізичного модусу та ідейного рівня орнаменту [155, с. 133]. На структурному рівні аналізу орнаменту досліджуються окремі знаки-лексеми а потім — тексти — безпосередньо граматика орнаменту, і на кінець — смисл у всій культурі. Саме такий спосіб аналізу мови орнаменту дослідниця вважає найбільш результативним і пояснює це наступним чином. Текст — це організований за певними правилами семантичний простір. Орнаментальні одиниці — це знаки, певною мірою двобічні повідомлення, у яких «зовнішній» бік є дискретний (будь-який знак має структуру побудови), а «внутрішній» — континуальний (будь-який знак є візуальним символом, доступним загалом тільки образному сприйняттю, і повністю не зводиться до вербального начала) [155, с. 128–129]. «Синтаксис» орнаменту — явище зв'язку одиниць і створення на основі цих одиниць зв'язків іншого, більш складного рівня. Він охоплює закони побудови формул — орнаментальних блоків-композицій, правила їх поширення та функціонування, а також правила входження блоків у весь орнаментальний текст. Це, інакше кажучи, композиція орнаменту, що складається із симетрії, пропорційності, поверхні, співвідношення однорідних елементів (нюанс, контраст, тотожність), ритм, ярусність, кольорова побудова [155, с. 131–133].

Популярність семіотичного аналізу значно спала, проти можливості його застосування до вивчення орнаменту не вичерпані. Зокрема орнамент трактується як семіотичний елемент гіпертексту культури, а під «гіпертекстом» розуміють «... нелінійний розгалужений текст, що дозволяє читачеві самому обрати маршрут руху за його фрагментами, тобто шлях прочитання» [130, с. 44]. Власне прочитання цього тексту можливе завдяки набору ключів-символів, що

були доступні обмеженій кількості носіїв культури, що були втаємничені в знання вищого порядку.

У геометричних формах, що увійшли в образну мову авангардного мистецтва, художники та критики вбачають надчасові, надсвітові значення, що обов'язково вносять елемент духовності у матеріальну картину. Пошук мови абстракції характерний для періоду 1910–1930 рр. Зокрема, назовемо школу Баугауз та такі інституції як ІНХУК (Інститут художньої культури), ВХУТЕМАС (Вищі художньо-технічні майстерні). Втім, як узагальнює Йоганнес Майнгардт, такі спроби були приречені, а про мовний характер абстрактного мистецтва можна говорити лише ідіосинкретично й індивідуально-суб'єктивно [105, с. 35]. Однак дискусія про абстракцію як мову триває донині. Орнамент як об'єкт дослідження щораз вабить науковців-ентузіастів до розшифрування його символіки та закодованих повідомлень з давнини, що об'єктивно недоступні для нас.

2.2.3. *Філософське трактування орнаменту.* Система теоретичного огляду орнаменту охоплює низку дисциплін, що активно вивчають це явище, як наприклад, психологія, феноменологія, семіотика, естетика, що самі по собі входять у систему *філософського* знання. Зацікавленість філософів орнаментом як багаторівневим феноменом (ба навіть системою!) і численність теорій походження, розвитку та суті орнаменту свідчить про його високу оцінку як предмета дослідження.

Павло Флоренський трактує орнамент як глибоко змістове, мистецтво філософське за характером художньої образності, рівень розвитку якого є ознакою культури, її органічності: «Орнамент значно більше філософічний, аніж інші гілки образотворчого мистецтва, оскільки він зображає не окремі речі, і не окремі їх поєднання, а облачає наочністю певні *світові формули буття*. Якщо орнамент видається позбавленим трансцендентного змісту, то це через незначну доступність його предмету свідомості, що не звикла до орлиного польоту над частковим та дріб'язковим» [56].

Також дослідниця І. Іванова доходить висновку, що «в орнаментальній

мові знаходять втілення властивості дійсності, що виражаються категоріями, близькими за своєю всезагальністю і абстрактністю до категорій філософії» [62].

Розгляд орнаменту в формалістській естетиці має значною мірою філософський характер. У цій теорії форми-знаки отримують «надкультурний» смисл, стають самоцінними «естетичними об'єктами», що зближує формалізм з феноменологією Гуссерля та Мерло-Понті. Філософію Гуссерля застосовують до пояснення абстрактного мистецтва, зокрема відштовхуючись від центрального поняття феноменології про спрямованість свідомості на об'єкт (інтенціональності свідомості) переносять акцент на суб'єкт. Суб'єкт пізнання — творець — постає втіленням «чистої» трансцендентальної свідомості. А джерело мистецтва орнаменту (зокрема геометричного) — як бажання повернутися до чогось абсолютного й незмінного, бажання пізнати феноменальний світ (Воррінгер). Форми орнаменту дозволяють нам входити у абстрактний світ простоти та естетичного відчуття прекрасного. Глибоко символічний смисл простих геометричних фігур створює тло для найрізноманітніших інтерпретацій, інтуїцій та філософування. Розмірковуючи про світобудову, вищі сили та земні потенції людини, творець орнаменту наче записував їх у «рядку» орнаментального тексту.

Для представників Віденської школи мистецтвознавства орнамент є таким феноменом, який приводить людину до її власного буття, глибше розкриває її природу. Так, Рігель говорить про те, що в орнаменті відбувається «оживлення», освоєння людиною незалежних від неї закономірностей природи: «Орнамент, іншими словами, є найбільш узагальненим зображенням гармонії свободи і необхідності, людини і природи, що було одним із найдавніших виявів суспільного ідеалу» [8, с. 215]. Подібного висновку досягає Ганс Зедльмайр, а також Август Шмарзов: «Сутність орнаменту в олюдненні абстрактної закономірності», і стверджує, що для того, щоб виразити внутрішній світ людини, образотворче мистецтво повинно відмовитися від зображення форм і перейти до символічного способу

зображення [8, с. 216].

Окрім того, орнамент є своєрідним дзеркалом суспільних процесів і духовного розвитку певної епохи. Зокрема, Освальд Шпенглер розглядає орнамент як вираження «духу часу», як основу виникнення і розвитку стилю: «З двох початкових людських стимулів до художньої творчості — наслідувального і символічного — стиль породжується останнім, тобто потягом до орнаментики» [202, с. 257]. Оцінюючи різні стилі та рівень побуту людей, Шпенглер акцентує на людському факторі в розумінні орнаменту. Для нього орнамент — це архітектура, живопис, декоративне мистецтво, іконопис, музика. Він містить стійкі мотиви та символи, які не просто здаються прекрасними, але мають світоглядні орієнтири. Для їх прочитання слугує власна граматики та синтаксис мови форм з відповідними правилами, закономірностями та традицією. Він констатує загибель орнаменту і високого мистецтва в епоху цивілізації, коли зникає канон, смак, а імітація перевищує орнамент та ідею.

Серед сучасних теоретиків орнаменту виокремимо професора філософії Євгена Синцова. До його особи ми зверталися, аналізуючи аналогію «орнамент-музика» та специфічну рису орнаменту — протяжність у часі. Є. Синцов відзначає, що в основу орнаменту покладена певна зміна простору, активна творча робота з його членування на дрібніші складові, їх комбінування, співвіднесення один з одним та з простором загалом. Орнамент філософ визначає як «символ» психологічного зв'язку простору-часу, певною специфічною межею їх переходу один у другого. Найпростіший ритм орнаменту містить широке поняття часу. Феномен орнаментування виконує таким чином унікальну культурно-семантичну роль носія хронотипічних уявлень [169].

Попри те, що словосполучення «філософія орнаменту» часто вживається в науковому обігу та науковому сленгу, відбувається профанація філософії як науки і філософії орнаменту зокрема. Можемо вважати цей факт також позитивним моментом, оскільки на рівні науково-підсвідомому артикулює існування філософії орнаменту.

Сьогодні ми не можемо назвати теоретиків, які цілеспрямовано розвивали таку специфічну галузь теоретичного знання як філософія орнаменту та розробляли б філософські концепції орнаменту як багаторівневого феномену, хоча тенденція у такому напрямку є перспективною. Підстави для існування філософії орнаменту є. Серед них можемо виділити наступні.

По-перше, бачимо активне зацікавлення орнаментом з боку філософів. Зокрема, можемо виокремити постаті Канта та Гуссерля. Орнамент у Канта був предметом естетичного аналізу або полем для випробування власної естетичної концепції (категорія «вільної» («чистої») краси, функція і форма). Феноменолог Гуссерль звертається до орнаменту як до ілюстрування власної концепції форми та матерії.

По-друге, особливо популярними є дослідження орнаменту як семіотичної мови, коли орнамент розглядається на відповідних рівнях — синтагматика, фразеологія, парадигматика.

По-третє, теоретична наука дає нам приклади досліджень у галузі філософії орнаменту, зокрема Вільям Івінс пропонує статтю під однойменною назвою, у якій розглядає орнамент з позиції цивілізаційного підходу в тріаді філософія-наука-декорування і вказує, «що усі три є рівними у з'ясуванні значення підходу до великої центральної проблеми людського духу» [250, р. 97]. Також варто згадати сучасного дослідника Є. Синцова, який розглядає феномен орнаменту з різних точок філософування: як носія хронотипічних та світоглядних уявлень, як метамову.

Насамкінець, підстава для виокремлення філософії орнаменту криється у самому феномені орнаменту: через абстрактний характер він стає близьким до власне філософії, що характеризується абстрактністю мислення. Орнамент — це думка, розмірковування над власним буттям, а, отже, відповідає первинним філософським інтенціям і характеристикам. Складність і системність орнаменту відкриває широкі можливості для нових теоретичних розробок та філософських рефлексій, дає можливість розвитку космологічних,

світоглядних, хронотопічних, антропологічних теорій.

Отже, у розділі розглянуто плюралізм підходів до вивчення орнаменту, зокрема, з погляду естетики орнаменту наведено думки філософів Карла-Філіпа Моріца, Іммануїла Канта, Йогана Фрідріха Гербарта. Їхні міркування про орнамент надихнули формалістську естетику в особі її представників А. Рігля та В. Воррінгера. Сутність орнаменту вони вбачають у своєрідному синтезі абстрактних, математичних закономірностей природи (симетрія, ритм) і природних мотивів. Цей синтез — вияв художньої волі та водночас — сила творчої уяви художника-орнаменталіста, прикладом чого є багатство фантазії та художня якість давньої орнаментики. Формалістична теорія представників Віденської школи мистецтвознавства набула особливого значення для естетики та художньої практики ХХ ст., зокрема кубізму, абстракціонізму та експресіонізму, а також часово передувала першим авангардним полотнам.

Спорідненість орнаменту й абстракції, на якій наголошували формалісти, стимулювала подальшу дискусію про природу та співвідношення цих мистецьких феноменів. Наголошуючи на винятковій ролі орнаменту в становленні абстрактного мистецтва ХХ ст. М. Брудерлін навіть пропонує тезу: «Абстракція — це продовження розвитку орнаменту».

Проте окрім естетичних теорій орнаменту з'являється потреба визначення його психологічного впливу та сприйняття глядачем. Теорія емпатії, що пояснювала орнаментальні мотиви через співвіднесення з конкретним життєвим досвідом та світовідчуттям, мало місце у поглядах Рігля, Воррінгера, Шмарзова, Зедльмайра, Беньяміна. Таким чином абстрактний орнамент набуває соціальних та психологічних рис. Гештальтпсихологія зосереджується на особливостях психічного сприйняття простих форм та схильності до схематизації. Представники психоаналізу вбачають в орнаменті відголоски підсвідомого та архетипів.

У світлі філософських інтерпретацій форми та значення форм у сприйнятті мистецтва розуміння самого феномену орнаменту значно поглиблюють представники феноменології. Орнамент набуває нових конотацій і стає

філософсько значущою структурою. Як багаторівневий феномен, орнамент стає предметом дослідження естетики, психології та гештальтпсихології, феноменології та філософії, семантики та семіотики, історії орнаменту та теорії стилів. З'являється можливість застосування значної кількості теорій до дослідження геометричного орнаменту в образно-пластичній мові українського мистецтва 1910–1930 рр.

РОЗДІЛ 3

ГЕОМЕТРИЧНИЙ ОРНАМЕНТ

I АВАНГАРДНІ ПРИНЦИПИ ФОРМОТВОРЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ 1910–1930 рр.

3.1. Авангард і орнамент: взаємовплив пластичних рішень

Орнамент як об'єкт теоретичного вивчення і як різноаспектний та багаторівневий феномен не отримав належного аналізу в контексті мистецтва українського авангарду, хоча часто формотворчі пошуки нового мистецтва відбувалися під впливом простих орнаментальних форм. Абстрактні експерименти авангардистів, у свою чергу, мали вплив на мистецьку практику професійного декоративного мистецтва та створення нових орнаментів у досліджуваний період. Вважаємо, що відношення між орнаментом і авангардом варто називати взаємовпливом. Отож, найперше слід розглянути його причини.

Увага до орнаменту як джерела інспірацій та формотворення з боку представників авангарду не має аналогів у історії мистецтва, адже тисячоліттями людина намагалася схопити дійсність без похибок, для чого винайшла перспективу, закони світлотіні та пропорцій. 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 й 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» [16, с. 13–14].

Серед авангардистів повернення до простоти орнаменту не вважалося «поверненням» назад, а, радше, навпаки — революційним стрибком у майбутнє, у нову еру мистецтва та культури загалом. «...Найпростіші типи ритмічних мелодій з елементу Лінії можна спостерігати на пам'ятках старовини, глиня-

них посудинах, де автор несвідомо виявляв свою живописну мелодію у найпростішому орнаменті. Вже тоді у душі дикуна жило це прагнення до вираження у Мистецтві ритмічних цінностей. Вивчення об'єкта та технічні завоювання у засобах його відображення закрили цю головну цінність Мистецтва, оскільки Художник був під владою предмета. Пізнавши предмет, Художник знову повинен повертатися до первинного джерела Мистецтва, але вже свідомим, вільним та збагаченим отриманим знанням. Це не повернення до старого, не наслідування, як кажуть деякі, а свідомий вступ культурного художника на новий шлях», — пише О. Богомазов [16, с. 71]. Слова геніального художника є яскравим прикладом переосмислення феномену орнаменту та високого його поцінування. Відкидаючи утилітарну функцію орнаменту, теоретикам початку ХХ ст. відкрилася його складна структура, і орнамент вже не здавався їм таким примітивним, як вважалося раніше.

Цікаву думку про причини використання орнаментальної спадщини авангардистами наводить Олена Васіна. Зокрема те, що «авангард активно користується символікою традиційної матеріальної культури, було частково викликано необхідністю підвищення комунікативності, полегшення сприймання робіт, і, як наслідок, створення авангардом власної символіки» [29, с. 33]. Сприйняття нового мистецтва було неоднозначним. Проте, можна припустити, що через багатство геометричних форм і барвистість полотен глядача підсвідомо відсилали до вже знайомого традиційного орнаменту. Таким чином відбувалася своєрідне «трансляцювання» характеристик народного мистецтва на творчість авангардистів. Так, неодноразово підкреслюється, як легко сприймали творчість супрематистів селяни, що «тісно» контактували у побуті з орнаментом. А щонайбільше, коли абстрактні композиції служили декором утилітарних речей.

Повернення геометричного орнаменту в мистецтво не є випадковим. І надто спрощеним було б пояснення цього процесу історичною циклічністю, якою користувалися для пояснення тих чи інших явищ у радянські часи. Часто вказувалася думка, що натуралізм форм вітали в античності, ренесансі та кла-

сицизмі, а спрощені форми характерні для давнього мистецтва, середньовіччя та модерністичних течій у мистецтві на початку XX ст. 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. Пишна орнаментика Візантії з активними запозиченнями зі східного мистецтва не може стояти біля витоків мистецтва авангарду в його геометричних виявах. 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 архаїчного мистецтва, що уникло нашарувань правил, канонів і образності, стає особливо сильним.

Феномен орнаменту приваблював художників найперше своєю специфічною структурою та площинністю. Привабливість і вплив орнаменту виявляли значною мірою у відсутності просторової складової та перспективи. І, власне, у цьому контексті можна посилатися на вже розглянуту в роботі концепцію Воррінгера, який стверджував, що страху перед простором відіграв основну роль у поширенні абстрактних орнаментів.

Значення орнаменту в мистецтві на межі XIX–XX ст. суттєво змінилося порівняно з його трактуванням у попередні епохи. Особливу роль у теоретичному обґрунтуванні радикальних змін у мистецтві, що відбулися на зламі століть, відіграв Василь Кандінський. Його трактат «Про духовне в мистецтві» [70] цікавий для нас, насамперед, теоретизуванням автора про орнамент. Для нього орнаментика має своє внутрішнє життя, яке не завжди нам зрозуміле, тому не зовсім правомірно називати її бездуховною сутністю. Вона здійснює на нас особливий вплив, проте ініціатором її створення є не дух, а матеріальна випадковість, як стверджує Кандінський. В орнаменті природні форми і кольо-

ри виявлялися не за зовнішніми ознаками, а швидше як символи, які використовувались на рівні з ієрогліфами.

Американська дослідниця Пег Вейс у праці «Василь Кандінський і стара Росія: художник як етнограф і шаман» (1995) пробує розглянути етнографічний досвід художника в якості головного ключа до розуміння його творчості. Про інтерес авангардистів до примітивного мистецтва відомо багато, але при цьому рідко йдеться про В. Кандінського, який, ймовірно, був єдиним досвідченим етнографом серед них, що досліджував зокрема піктографію саамських бубнів (загалом — культуру північних народів). У праці проведено аналогії та алюзії між творчістю Кандінського і мистецтвом різних примітивних народів, що здебільшого користуються шаманськими практиками. Етнографічні експедиції справили приголомшливе враження на Кандінського, а щоденники з цих досліджень мандрували з художником все життя.

Варто зазначити, що Кандінський доволі обережно оцінював орнамент, не вдаючись до похвальних од і не підносячи його понад іншими видами мистецтва. На його думку, орнамент відігравав певну роль в культурі, та все ж не міг бути зразком того мистецтва, про яке мріяв художник. Там, де є спроби чистих композицій та момент повторення (ритму), результатом неодмінно стане декоративне мистецтво. Понад те, художник визначає, що руйнація орнаменту і є одним із завдань абстракціонізму. Кандінський шукав пластичну мову, яка б не містила ознак орнаменту, хоча 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» [71, с. 37]. Таким чином, Кандінський робить висновок, що «нове мистецтво» має уникати «двох небезпек», якими є «з одного боку, — тотальна випадковість застосування кольору до геометричної форми — чисте орнаментування. З іншого боку, — більш натуралістичне використання кольору в тілесних формах — чиста фантазія» [122, с. 258]. Він розумів, що надто сильний акцент на абстракції може призвести до руйнування мистецтва або його вульгаризації. Адже абстрактна форма нічого реального не означає, живе

індивідуально. «Своє життя» мають квадрат, круг, трикутник, ромб, трапеція і незчисленні інші форми, які стають більш складними й не мають математичного означення [Рис. 3.1].

Дискусія з приводу категорії абстракції стала однією з центральних тем у мистецтвознавстві початку ХХ ст., і, врешті, межі між образотворчим та декоративним мистецтвом були порушені. Живопис тепер оперує абстрактними формами, ними немов би «декорується» поверхня полотна. Тож значною мірою досвід декоративно-прикладного мистецтва може дати нам розуміння процесу створення абстрактних форм. Так, Семен Рапопорт ділить цей процес на чотири етапи, що передбачають розроблення елементів форми, утворення орнаментального ряду, створення орнаментальної чи архітектонічної речі та, насамкінець, створення повноцінної абстрактної форми, цілісного художнього образу [148, с. 85].

Дослідник виділяє дві гілки розвитку абстракціонізму: родоначальниками першої вважаються Піт Мондріан та Тео Ван-Дусбург, а другої — Василь Кандінський. Гілка Мондріана–Дусбурга характеризується прихильністю до геометричної та конструктивної логіки, а у Кандінського відсутні будь-які правила, окрім його власних [148, с. 145]. Окрім того, важливою для нашого дослідження обставиною є те, що перша використовує досвід орнаментики для розкриття нею можливостей 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 декларацій). Навіть «противник» орнаментики Кандінський у 1920-х захопився ритмічним використанням геометричних форм, які він називав «самостійними організмами» [148, с. 145] та робив проекти декорування посуду з абстрактними композиціями геометричних форм [Рис. 3.2.1, 3.2.2].

Мистецька практика групи «Де Стіль» («De Stijl», 1917–1931) здійснювалася через співпрацю живопису, архітектури та декоративного мистецтва. У оригінальних просторових композиціях для інтер'єру використовувалися прості геометричні елементи, організовані в чіткому та сухо-раціональному плас-

тичному та кольоровому ритмі. Таким чином підкреслювалася єдність геометрії простору, декору та локальних кольорових форм [Рис. 3.3, 3.4]

Дослідник Роберт Зіммер у статті «Абстракція в мистецтві та наслідки сприйняття» стверджує, що такі теоретики і митці як Тео Ван-Дусбург, Піт Мондріан і Макс Біл здійснили своєрідний переворот, який можна порівняти з «коперніканським переворотом» Канта у філософії. Суть цього перевороту полягала в тому, що саме абстрактне мистецтво визнавалося насправді конкретним і підтверджувалася життєздатність нової живописної системи. Зразки нефігуративного живопису поставали не як абстраговані версії реального світу, а навпаки, як конкретні предмети мисленнєвих конструкцій. Це надавало нового онтологічного та епістемологічного статусу мистецтву і засвідчувало важливу роль абстракції в мистецьких пошуках художників початку ХХ ст. [286, р. 1288].

Абстрактно-формальні пошуки європейських митців дуже скоро знайшли прихильників у інших країнах. А власне геометрична абстракція отримала своє найповніше вираження у супрематизмі. Новаторські ідеї геометричного супрематизму Малевича дослідник Андрій Наков пов'язує насамперед з новими параметрами просторового мислення, що поєднували наднаціональну узагальненість культури, національну замкнутість та «чистоту» [128, с. 13]. Особливу роль у формуванні пластичної мови та побудови простору в безпредметних композиціях відігравала орнаментика народного мистецтва, що характеризується обмеженим просторовим втіленням, проте необмеженим символічним та ідейним змістом, широтою інтерпретації. Композиція «Містичний супрематизм» Малевича [Рис. 3.5] асоціативно відсилає до побудови орнаменту писанки з її традиційним переділом вертикалі-горизонталі [Рис. 3.6]. Овал на картині Малевича є більш ніж умовним, «красне сонце» чи «красне яєчко» як символ життя є перекреслено символом смерті. Очевидний християнський сюжет та язичницькі символи констатовано автором у «містичній» назві полотна.

«Провідною ідеєю» художників супрематизму є ідеальна конструкція з хроматичних геометричних елементів, універсальних у точних живописних

формулах і композиціях. Власною конструкцією вирізняється також будова народного орнаменту, де розташування мотивів та елементів визначено канонами й традиціями. Спільним в обох випадках М. Юр вважає те, що їхня конструктивна ідея була відображена, власне, в абстрактних і абстрагованих формах [216, с. 386]. Таким чином зв'язок орнаменту та авангарду (в цьому випадку супрематизму) позначений не лише спільними впливами та особливій ролі абстракції, але й спільними рисами природи орнаменту та мистецьких задумів супрематистів. Чимало дослідників вказують на те, що абстракція (умовна форма) уже існувала протягом тривалого 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 [75; 77; 78; 79; 86; 105; 126; 143; 148; 172; 190; 211; 216; 260; 268].

Нова культурна парадигма покликала до життя чимало символів з давнього та народного мистецтва. Авангард як художній напрям оперує рядом символів, знаків та схем, що, переходячи з народного в образотворче мистецтво, зберігали здебільшого форму, проте змінювали зміст, власне символику.

Юрій Лотман, досліджуючи основні геометричні форми, підкреслює, що хрест, круг, пентаграма володіють значно більшими смисловими потенціями, аніж «Аполлон, що здирає шкіру з Марсія», через розрив між вираженням і змістом. Саме «проті» (символічні) форми створюють символічне ядро культури, і саме насиченість ними дозволяє судити про символізуючу чи десимволізуючу орієнтацію культури в цілому [206, с. 367]. Чи не кожна художньо-композиційна система оперує власним набором символів, щоб, окрім естетичної складової, твір ніс смислове, інформаційне навантаження. Символи, сформовані з простих геометричних форм та локальних кольорів, мають більш стійку форму смислових асоціацій. Їх універсальність підтверджена використанням протягом тисячоліть, зокрема і через орнамент, несучи разом символічну та художню вартість. «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 Д. Сараб'янов [159, с. 219]. Можна додати, що геометричні форми не тільки втрачають семантику, а й набувають нових значень через уже авторське їх трактування і прочитання.

Аналізуючи виражальні здатності орнаменту та загалом абстрактних форм, можемо стверджувати, що окремо взятий елемент сам по собі не володіє певним художнім звучанням, а воно виникає при композиційному укладі, ритмічній організації елементів на площині чи в просторі, в орнаментальному ряді. С. Раппопорт стверджує, що лише в конкретному живому середовищі, в його реальному бутті виявляються в повну силу естетичні можливості абстрактних форм та укладеного орнаментального ряду [148, с. 156–157]. Таким чином, стає цілком зрозумілим заклик авангардистів до формування нової естетики побуту, де серед форм має домінувати геометрія та абстракція. Малевич в одному з протоколів КХІ зазначає: «Завдяки станковому новітньому живопису відкрилися проблеми нового оформлення художньої сторони побуту. Під впливом станкового новітнього живопису ми бачимо, що мистецтво поліграфії, текстилю і театральних декорацій стали зовсім іншими за формою» [69].

Саме декоративне мистецтво — сфера, де абстрактні форми орнаменту існують органічно ще здавна. Абстрактні форми в орнаменті не є засобами до відтворення елементів дійсності. 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 вони можуть вирішувати і головне завдання художнього пізнання — зафіксувати, осмислювати та передавати глядачам досвід людського ставлення до дійсності, облагороджувати своїм естетичним впливом» [148, с. 259–260]. Підсумовуючи, дослідник пише, що «в основі такого застосування абстрактних форм в декоративному мистецтві лежить прагнення при-

вести в рух усі емоційно-асоціативні можливості цих форм з метою передання достовірного життєвого досвіду, вираження гуманістичного світовідчуття і світогляду» [148, с. 252].

Не новина, що митці авангарду (і в Україні, і за кордоном) часто надихалися народним мистецтвом, примітивною творчістю, архаїкою. З іншого боку, необхідно звернути увагу на те, що декоративне мистецтво періоду 1910–1930 рр. увібрало тенденції до орнаментування та komponування у дусі нових мистецьких стилів (абстракціонізму, футуризму, супрематизму). Цитуючи Дмитра Горбачова, можна образно сказати: «Народна і професійна культура щеплять одна одну» [45, с. 44]. Адже міра абстрагованості орнаментальних форм та геометричних елементів мав доволі широкий діапазон у декоративному мистецтві та неминуче вплинув на розвиток лексики мистецтва авангарду. Зокрема, Н. Канішина зазначає, що відкриття художньої вартості фольклору (в т. ч. орнаменту) наприкінці XIX 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 [73, с. 9].

Зокрема Д. Горбачов порівнює барвистість і структуру абстрактних полотен Василя Єрмилова з орнаментом плахти [Рис. 3.7, 3.8]. Таке порівняння є більш ніж асоціативним, оскільки відомо, що художник безпосередньо користувався орнаментами тканин в дизайні інтер'єрів, упаковки [Рис. 3.9–3.11], агітпотягу «Червона Україна», а зразки плахт Центральної України використав у оформленні обкладинок двадцяти альбомів для Міжнародної виставки «Преса» у Кельні 1928 року [Рис. 3.12, 3.13]. Останній факт промовисто доводить, з якою пошаною Єрмилов ставиться до автентичного орнаменту, гордо «зіставляючи його з написом «UKRAINE».

Композиція абстрактних робіт Єрмилова, що вибудовується з геометричних, кубістичних форм не тільки нагадує діагональних ритм тканиної плахти, а й колористично повторює техніку тканин, коли поєднання ни-

ток основи і переплетення утворює додаткові півтони, що гармонізує та збагачує картину. Рисунок плахової тканини також бачимо у проектах до вистав О. Хвостенка-Хвостова [Рис. 3.14.1, 3.14.2]. Цікаво, що у декораціях до американських сюжетів художник послуговується «плахами» з геометричним орнаментом та колористикою українських народних тканин. Фактуру та орнамент традиційного текстилю зустрічаємо у сценографії та проектах костюмів А. Петрицького [Рис. 3.15, 3.16], О. Екстер, Б. Косарева. А живописне тло картин селянського циклу Малевича щораз порівнюють з колористикою рядна [Рис. 3.17–3.19].

На взаємовплив орнаменту та авангардного мистецтва вказує М. Селівачов: «...Так само, як деякі зображувальні елементи емансипуються з орнаментикою, живопис теж емансипує окремі свої складові (фактуру, тон, колір, ритміку, композицію), утворюючи від кінця XIX століття дедалі розширюваний спектр напрямів модерного мистецтва» [160, с. 14]. Дослідник вважає, що орнаментальність властива живописним творам цього періоду не менше, ніж традиційним зразкам орнаменту.

Апофеоз орнаментальних (геометричних) форм у образотворчому мистецтві авангарду вказує на активні взаємовпливи між двома мистецтвами, нерозривний зв'язок у системі формальних та пластичних рішень. Зокрема, найчастіше йдеться про вплив феномену орнаменту та народного орнаменту зокрема на авангард [29; 76; 78; 86; 105; 120; 127; 148; 172; 260; 268] або про їх взаємовплив [1; 79; 143; 160; 190; 211; 216]. Окремі дослідники все ж акцентують на вагомій ролі, яку відіграв авангард у розвитку орнаменту та загалом дизайну XX ст. [21; 92; 156; 191; 237].

Говорячи про орнамент, ми більшою мірою враховуємо геометричний та геометризований орнамент, що мали вплив на виникнення та формування неміметичного мистецтва, абстракції та нової естетики побуту. Художники стилю модерн використовували здебільшого мотиви рослинного орнаменту. Геометричні ж композиції Г. Нарбута, В. Кричевського, О. Саєнка цілком вписані

у стилістику ар-деко, що має спільні риси з авангардом (зокрема конструктивізмом).

Поняття «геометризм», що вживається винятково для характеристики мистецьких явищ, почали використовувати з 1920-х і означувати ним сферу образотворчого мистецтва, що концентрує твори з виразною геометричністю форм. Цим терміном охоплено такі напрями як кубізм, орфізм, футуризм, неопластицизм, конструктивізм, оп-арт.

Зв'язок двох напрямів дослідження — авангарду та орнаменту — безпосередньо реалізовується через сферу *геометризму*. Саме на геометризмі як спільному формотворчому методі в мистецтві авангарду та орнаментальному мистецтві зупинимось детальніше, адже ця ланка є принципово важливою і для подальшого з'ясування ролі геометричного орнаменту в становленні та формуванні мистецтва українського авангарду 1910–1930 рр.

3.2. Геометризм як один з основних принципів формотворення у творчості митців українського авангарду

Геометрія відігравала особливу роль у мистецтві XX ст. Заклик до повернення в мистецтво простих і незмінних форм, зорове сприйняття яких відбувається миттєво і не потребує тривалих пошуків з виділенням характерних ознак та їх подальшого синтезу в єдину структуру, характерний для більшості напрямів авангарду. Геометрія вплинула на появу кубізму, а далі експеримент з просторовими, світловими, динамічними співвідношеннями сприяє формуванню нових і нових напрямів. Поняттям «геометризм» визначають сукупність «геометричних» мистецьких напрямів та загалом властиве авангарду спрямування до чіткості, композиційної жорсткості, лінійності й оперування геометричними фігурами на полотні чи у тривимірних об'єктах [206, с. 88].

Геометрія протиставляється органічним формам природи та реальності. Представники естетики формалізму вважають за потрібне трансформувати в мистецтві природні форми в умовні задля прояву трансцендентальної художньої волі митця, розриву з оманливою реальністю та бачення світу таким, яким

він є. Геометрія стає надзвичайно важливою для організації внутрішнього психологічного простору людини, вносить лад у хаос навколишнього, перенасиченого інформацією світу. А Герберт Рід, посилаючись на концепцію Воррінгера, стверджує, що в сучасному житті з'являються умови, які викликають до життя духовний стан, подібний до стану давньої людини: відкидання образів реального світу і творення абстрактних композицій з геометричних фігур. «Маємо, щоправда, — пише Рід, — інтелектуальне наділення, відмінне від того, яке було характерним для давньої людини; проте чи наш зовнішній світ у його політичному, економічному й духовному хаосі може в кого-небудь викликати «універсальне синівське почуття», відчуття задоволення, духовну самовпевненість? Чи не є він швидше світом, з якого вразлива душа художника чи поета втече до іншої духовної реальності, певного почуття стабільності?» [269, р. 81—82].

Чимало художників різних національностей, країн та стилів одночасно прийшли до абстракції в живописі. Кубізм Пабло Пікассо та Жоржа Брака інтерпретував і абстрагував реальні форми у геометричному стилі, заклавши перші сходи до геометричної абстракції. А вже картини Робера Делоне [Рис. 3.20], Піта Мондріана та Франтішека Купки [Рис. 3.21] характеризувалися не тільки геометричними формами, а новим уявленням про простір і час, що ставали абстрагованими та втрачали свою реальну сутність. Так, Ф. Купка пише: «Твір мистецтва є абстрактною реальністю і має складатися з вигаданих елементів, а його значення випливає з комбінації морфологічних типів і особливих архітектурних ситуацій в його ж власному організмі» [151, с. 11]. Абстрактна реальність, вибудована з умовних, безпредметних геометричних форм стає орієнтиром у творчості більшості митців авангарду.

Засновник абстракціонізму Кандінський прийшов до розуміння абстракції як форми образотворення, що спрямована на цілковиту безпредметність. Для нього «абстрагувати» означає знищувати форми натуралістичної репрезентації в порядку, передбаченому самим художником, для того, щоб відповіда-

ти невимушеним характеристикам, які виражаються через колір і форму [264, р. 685].

Голландська група «Де Стіль» (Тео Ван Дусбург, Піт Мондріан, Ганс Арп та ін.) проголошувала абстрактне мистецтво як мистецтво ясності, конкретності та порядку, а надалі, через співпрацю художників та дизайнерів, вони прагнули створити нове утопічне життєве середовище, що ґрунтувалося б на абстрактних геометричних формах. У творчості Мондріана переважна більшість абстрактних робіт — це композиції з вертикально-горизонтальних ліній, у яких він вбачає приховану структуру природи [Рис. 3.22]. У 1920-х митець приходить до напрямку неопластицизму (його стиль визначають ще як «абстрактний лінеаризм»), суть якого він бачить у тому, що «чиста реальність може бути виражена через чисту пластику» [150, с. 12]. Образотворчі засоби художника обмежено до ліній та прямих кутів, чорно-білої палітри з незначними елементами синього, червоного та жовтого кольорів. А його колега Тео ван Дусбург розвинув ще один напрям геометричної абстракції — елементаризм, що зводився до зображення винятково лінійних, прямокутних і діагональних структур, всіляко уникаючи замкнутих, круглих та кривих форм.

Серед російських та українських художників у 1910-х був особливо популярним кубізм, поширений на той час у Франції. Кубізм, у першу чергу, спровокував появу «геометричної абстракції», спрямувавши спосіб формування репрезентації до жорсткої структурності. Він вплинув на розвиток мистецтва кубофутуризму, а також різного роду абстрактних напрямів, як-от променизм (відомий також під назвами «лучизм» і «районізм») Михайла Ларіонова [Рис. 3.24], безпредметний живопис Любові Попової, супрематизм Казимира Малевича, що, у свою чергу, вплинув на абстрактну творчість Ель Лисицького та конструктивізм Єрмилова.

Кубізм — найбільш філософсько-артикульована течія геометризму. Його представники стверджували, що істинна структура буття — геометрична, а всі предмети та явища реального світу, у тому числі людина, можуть бути зображені у вигляді суми геометричних фігур. Таким чином, створення кар-

тинного образу зводилося до розкладання предмета на сукупність геометричних форм. Та геометрія їхніх картин починалася уже з композиції, зі структурного поділу полотна. А далі вся площа картини наповнювалася химерним плетивом геометричних об'ємів та ліній. Кубісти не критикували реальність як суб'єктивну ілюзію, а виступали проти суб'єктивної візуалізації світу. Це був новий спосіб представлення реальності та самої структури буття.

Кубізм справив потужний вплив на український авангард. Стадію кубізму пройшли Казимир Малевич, Володимир Татлін [Рис. 3.25] Борис Косарев, Володимир Бурлюк, Володимир Баранов-Россіне, окремі митці розвинулися в цьому напрямі (Натан Альтман), а інші витворили особливий геометризований стиль письма в поєднанні з динамізмом, що став унікальним авангардним напрямом, — кубофутуризм (Олександр Богомазов, Олександра Екстер, Вадим Меллер [Рис. 3.26], Давид Загоскін). Мирослава Мудрак наводить думку українського модерніста Олексі Грищенка щодо «нового» геометричного мистецтва: «Тогочасне зацікавлення російських та українських художників французьким мистецтвом не має нічого спільного з бажанням копіювати чи імітувати кубізм; воно було радше висловленням автентичної «національної» якості, що сягала своїм корінням давньої іконографії, успадкованої від Візантії» [124, с. 32].

Один з перших теоретиків форми Микола Тарабукін чимало уваги приділяє кубізму. Згідно з його теорією, демаркаційна лінія, що відділяє старе мистецтво від нового, проходить між аналітичним та синтетичним кубізмом через те, що останній не відображає (шляхом фіксації чи побудови) предмети дійсності, а створює нову художню реальність. Супрематизм та безпредметний живопис власне і створюють таку реальність на основі форм винятково живописних. За Тарабукіним, колір, фактура, форма площинної образотворчості та композиційна організація цих двох елементів — це основні принципи формального методу.

Ще один напрям геометричного формотворення — орфізм — оперував «тонкими модуляціями» геометричних форм та вільною грою кольорів. Поєд-

нання кольорових плям може, подібно пісням Орфея, відволікати від профанного світу і через поєднання кольорів продемонструвати людині суть світотворення, стверджував Р. Делоне [34, с. 1112]. Прихильники орфізму декларували тезу про руйнування видимих зорових форм і створення з їх окремих елементів «нової реальності». Вони формували композиції з ритмічних геометричних форм, що накладалися одні на одних, динамічних площин, кольорових контрастів. Така живописна система мала відповідати адекватному світосприйняттю та переживанню сучасних людей у час, коли на очах прискорювався ритм життя, руйнувалися звичні уявлення про час, простір, матерію.

Широту використання геометричних форм у мистецтві початку ХХ ст. важко порівняти з якоюсь іншою епохою. Твори геометризму як сфери образотворчого мистецтва представляють структурні елементи реальності через форми, що вільні від зорової достовірності, та візуалізують структурний зв'язок між елементами реальності. Однак таки не можемо визначати геометризм як єдиний цілісний прийом формотворення у пластичних мистецтвах. І в малярстві, і в скульптурі можна вказати на різний рівень геометризації форм. У «Курсі лекцій» з історії мистецтва Володимир Жуковський виділяє такі методи зображення у геометризмі: геометричний, орнаментальний, формалістичний, схематичний, символічний, стилізація [34, с. 1110–1112]. Автор поділяє твори з виразною геометричністю форм як за візуальними ознаками (геометрія, схематизація), за джерелом виникнення (стилізація), так і за функцією (символіка, орнаментация). Нечітка класифікація все ж демонструє різноманіття методів геометризації форм в образотворчому мистецтві. У нашому дослідженні має місце трактування геометризму як методу формотворення, що поєднує у різній мірі названі аспекти, і що став одним із визначальних формотворчих принципів авангарду.

Звернувшись до геометричного орнаменту, форми якого звикли поділяти на власне геометричні та геометризовані, можемо умовно провести паралель та окреслити геометричні тенденції в українському авангарді за такими візуальними ознаками. Таким чином, *геометризованими* визначимо твори з

геометричною організацією, коли зображення на картині отримує структурну конфігурацію — геометрію, але при цьому його сюжет, тема прочитується. У такому контексті розвивається, наприклад, творчість кубофутуриста Олександра Богомазова, Володимира Баранова-Россіне, кубізм Натана Альтмана, кубістичні роботи Олександри Екстер [Рис. 3.27].

Геометричне формотворення дає можливість по-новому передати побачене, плавні чи різкі форми налаштовують на настрій, закладений у полотні, гострі кути та округлі лінії додають динамізму тощо. Картина сама стає досвідом, відсилає до емоцій та естетичного прочитання. До цієї групи, звичайно, зараховуємо супрематичні роботи Малевича та його учнів — Любові Попової, Ольги Розанової, Івана Клюна, пангеометрію Ель Лисицького, абстракції Климента Редька, Олександра Богомазова та нефігуративні роботи Олександри Екстер. Так, у картинах Богомазова 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 простежується зв'язок з народною орнаментикою через архітектоніку орнаменту, культуру кольору, художню образність мотиву.

Авангардисти шукають відповіді на питання мистецтва сучасного та майбутнього, яке, очевидно, повинне відмовитися від реалізму, який, як говорить О. Богомазов, є передаванням вражень мовою літератури, а «новий художник» повинен розповідати мовою Живописного Мистецтва [16, с. 55]. Адже сенс мистецтва не в копіюванні: «Мистецтво повинно мати свої науки, які спираються на дані з наук практичних, та з цих даних вивести свої висновки та положення, точно пов'язані з природою та потребою Мистецтва», — стверджує художник [16, с. 37]. Практична та теоретична концепція Богомазова розвивалася у контексті нових художніх принципів відтворення, чи то пак формування реальності.

Богомазов наголошував, що світ постійно перебуває в безупинному русі, він мінливий і непередбачуваний. І саме так його варто сприймати. Для вираження цього руху на картині він користується гострими кутами та крутими

вигинами форм, контрастними поєднаннями кольорів та різкими акцентами. Револьюційний характер XX ст. вимагає шаленого темпу життя, нових і нових змін, саме так на полотнах Богомазова форми борються за першість, нашаровуються і надають широкі можливості для інтерпретації та анімації картини. У серії «Спогади про Кавказ» (1916) бачимо мінливу гру геометричних форм: трапеції вибудовують кристалічні конструкції гір, на які насуваються овали-хмари, і все це ніби супроводжується музикою, яку творить ритм кольорових площин. Ще більш помітна геометризація форм в урбаністичних пейзажах [Рис. 3.28], що стилістично близькі з картинами Екстер «Місто» (1912) [Рис. 3.29] і «Флоренція» (1915). Виконані у стилі кубофутуризму, композиції робіт сповнені геометричними деталями, що, об'єднуючись, творять ще більш геометричні форми та об'єми — прообрази міста. Лінія горизонту відсутня: вулиця, будинки та небо сплетені воєдино у «музиці» геометрії.

Унікальність явища вітчизняного кубофутуризму, що органічно вписався у плеяду авангардних напрямів початку XX ст., не викликає сумніву. У цій манері творили також О. Архипенко [Рис. 3.30], Б. Косарєв, В. Баранов-Россіне, брати В. і Д. Бурлюки [Рис. 3.31, 3.32], В. Меллер.

Проте частина робіт Олександри Екстер, зокрема, серія «Кольорові ритми» (1916–1918), тяжіють до безпредметності, уникання сюжету та спроби виразити ідею за допомогою винятково геометричних форм, шляхом їх декоративного укладу в двовимірній площині через кольорову концентрацію, гру фактур. Тут ми можемо говорити про інший різновид геометризму, що оперує винятково геометричними формами та їх комбінаціями.

Усяка форма в авангарді ґрунтується на принципі раціональності, математичної вивірності та геометризмі як основі переломлення світогляду. Для практики авангарду геометризація форм — настільки органічний мистецький прийом, що часто досягає до абсолютизації геометрії в картинах («Чорний квадрат» Малевича, «Зелена лінія» О. Розанової, нефігуративні композиції О. Родченка). Художня творчість, яка в певні епохи, як от у Ренесансі, возвеличувалась ледве не до божественної сутності, тут настільки спрощується, що

іноді прирівнюється до механічної праці робітника, складання конструкцій, схем. Такі абстракціоністи як Казимир Малевич, Олександр Родченко, Піт Мондріан, Бен Ніколсон, Йозеф Альберс працювали винятково з лінійкою, а витвори Пауля Клеє нагадують геометричні креслення.

Проте зміна естетичних принципів та мистецьких стереотипів — не те, що передусім цікавило авангардистів. Основною ціллю «передового мистецтва» найчастіше вказувалася культурна перебудова світу на нових моральних началах, і роль митця у суспільстві мала бути чи не вирішальною. Адже авангард великою мірою живився ідеєю надлюдини Ніцше. У цьому контексті наведемо ще одну цитату з трактату Богомазова: «Переважання художника над глядачем змушує Художню Особистість порушувати існуючі традиції, вступати з ними у боротьбу, встановлювати нові відношення і, таким чином, збагачувати Мистецтво» [16, с. 17].

Авангард прагне виходу за межі зображення видимої реальності та створення певної схеми, координат для пізнання світу чи окремих його елементів. Тамара Чоп, визначаючи естетику візуального в українському футуризмі, так характеризує відтворення реальності: «Візуалізовані творчою уявою образи складаються у власну реальність, наповнену додатковими смислами, інтерпретаціями, що вимагають рівноцінного сприйняття. Таким чином, онтологізований мистецтвом образ світу зрештою стає повноцінним учасником його існування. Через посередництво нової візуальності авангард пропагує нові принципи співвідношення творця і відтворюваної (а точніше — створюваної) ним реальності. Її відображення, на противагу класичному мімезису, тепер проходить через призму особливого бачення автора, яке реалізовувало у творі не предметну даність світу, але його інобуття, чисту енергію, чистий рух. Декларована авангардистами початкова незалежність твору від зовнішнього світу зрештою актуалізується в абсолютне домінування першого як єдиної реальності існування. Нова концепція візуальності в футуризмі спрямована на розпредмечення реальності аж до повного звільнення від світу її фіксованих форм» [198, с. 209].

Абстракціонізм, зокрема, напрям геометричної абстракції, задекларував радикальну перебудову світогляду на основі відкриття нової дійсності. Геометрична абстракція отримала своє граничне вираження в супрематизмі. Казимир Малевич — приклад творчості, де геометрія мала відіграти роль «дороги до очищення душі та вознесення до правдивого буття» [280, s. 23], «життєдайної енергії космосу» [42, с. 26]. Безпредметність розумілася як нова предметність, новий вимір, до якого ми прийдемо, відмовившись від звичної реальності. Дослідник українського авангарду Дмитро Горбачов порівнює супрематизм з ісихазмом, православною релігією та загалом містицизмом, власне через те, що проголошується інтроспекція та відкидання фізичного світу. Митець, що прагнув звільнення від предметності, вимушений до теоретизування над нею: «Для супрематиста видимі явища об'єктивного світу є, за своєю суттю, позбавленими сенсу. Сутнісною річчю є відчуття як таке, відділене від оточення, яке його викликало», — пише Малевич [151, с. 10].

Супрематизм (супремус) — це шлях, який обрав Малевич для вираження безпредметності, шлях «чистого пізнання». Формотворення зосередилося на способі геометризації форм, використанні простих фігур у локальних кольорах, за якими приховані міфологічні таємниці та глибинна онтологія. Як Кандінський возвеличував трикутник, так для Малевича образом «технічної думки» у мистецтві живопису, є супрематична площа квадрата [108, с. 101]. Інтерес художника до перших форм характеризують як величезний стрибок у творчості, утім реальність його супрематичних полотен стає все ближчою до архаїчного мистецтва, до простоти фольклору. Перші (супрематичні) форми мали стати точкою відліку, відкриттям візуального порядку, початком ери вільних форм [260, s. 301]. У цьому виявляється спорідненість між К. Малевичем і митцем народного мистецтва — у спрямуванні не на зображення природних форм, але природних закономірностей.

Безсумнівно, що геометрія народного мистецтва проникала в образотворче мистецтво авангарду. У безпредметних композиціях О. Екстер, Л. Попової, О. Розанової, В. Єрмилова геометричні формотворчі прийоми отриму-

ють домінуючу роль, геометрична орнаментика модифікується у небачені досі абстрактні форми. На думку дослідниці авангарду Мирослави Мудрак, народне мистецтво було одним з основних джерел, з якого черпав свої творчі прозріння український авангард. Дослідниця абсолютно однозначно вказує на присутність у ньому традицій народного мистецтва: «Бажання переконати, що український авангардизм є звичайною похідною від західних моделей призводить до того, що не береться до уваги його природний нахил до спрощення і до геометричної форми — рис, притаманних усім формам українського народного мистецтва» [124, с. 31–32].

Аналізуючи селянські цикли Малевича, Олександр Раппапорт вказує на нову реальність, на деформацію світу на картині способом орнаменталізації. Декоративність полотен тотальна: картини повністю вибудовані за орнаментальною схемою, що захоплює обличчя, фігуру, пейзаж. «Мікрорівень інтегрується у макро- засобом геометризації, і як результат — декоративність полотна. Орнамент обмежує людську свободу, коли виходить у простір, архітектуру, замінює речі і людину. Тоді романтиці кінець. Орнамент безпечний тільки на поверхні предмета», стверджує теоретик, цитуючи відому тезу Адольфа Лооса [147]. І справді влучно зауважено домінування орнаменту в фігуративних роботах: фон повністю вкрито «рядном» — яскраві кольори та загалом декоративність композиції відсилає нас до умовного світу селян та барвистих тканин.

Проте варто детальніше зупинитися на теоретичних нотатках Малевича, що визначали його основні формальні мистецькі пошуки та експерименти, а також дозволяють глибше розкрити філософію художника. У теоретичній праці «Безпредметність» читаємо: «Світ і його прояви не існували раніше в свідомості, оскільки свідомості не було, існували тільки абстракти. Звідси світ був світ, тобто ніщо... Нова спроба формування «світу» в свідомості означала переведення світу з абстрактного його стану в світ конкретної свідомості: конкретна свідомість і буде реальним світом» [106, с. 89]. Щоб пізнати світ, який є безпредметним, абстрактним та незрозумілим, вловити його сутність,

свідомість намагається його конкретизувати, збагнути. А художнє начало як абстракт, згідно з Малевичем, може бути тільки в підсвідомому.

Еволюція мистецтва, згідно з теорією Малевича, з необхідністю проходить стадії академізму, футуризму та супрематизму, і в різних ракурсах розгляду «дійсність» набуває різних форм. І свідчить це радше не про художнє бачення, а відображає «реальність», перетворену індивідуальною свідомістю. Своєрідною призмою, через яку митець дивиться на світ, визначається «доданий (прибавочний) елемент». Розвиток художніх форм в теорії «доданого елементу» Н. Смолянська порівнює зі способом існування бактерій, що входять в організм і змінюють його. Відповідно до розвитку «бактерії» відбувається зміна парадигм і формування нової «мови» мистецтва, нового бачення [173, с. 403]. Підсумок теорії еволюції мистецтва (та еволюції свідомості відповідно) К. Малевич характеризує так: «Нова складність сучасного шляху мистецтва, свідомого зведення до наукових геометризаних засобів, стала необхідною ясністю у створенні системи руху розвитку нових класичних побудов, інтуїтивних рухів, пов'язаних із загальним ходом світового розвитку» [108, с. 112]. Простіше кажучи, геометрія (а точніше «супрематична геометрія») — це квінтесенція чуттєвого досвіду людини та вершина еволюції мистецтва.

Сьогодні філософія органічно вільно оперує поняттям «безкінечної кількості світів», яке опрацювали Л. Вітгенштайн, Г.-Г. Гадамер, Р. Карнап, Н. Гудмен. Так само багато «світів» чи «реальностей» існує в мистецтві. Вернер Гофман говорить: «Як відноситься цей світ форм до «природи», тобто до реальності, що доступна для нас у досвіді, і до глядача? Ми маємо намір означити це відношення як багатозначне і протиставити йому потяг до наслідування, що прагне до однозначності» [192, с. 89]. Тож не викликає сумніву можливість відтворення «дійсності», а точніше власної реальності на основі особистого чуттєвого досвіду.

Утопічні теорії перебудови/перетворення реальності особливо характерні для представників авангарду, що користувалися у таких цілях власне не

образотворчими, а формотворчими засобами — геометрією. Рання європейська абстракція отримала своє логічне продовження у творчій діяльності школи Баугауз, далі — у розвитку абстракції в США, і досі є актуальною мистецькою практикою. Загальноприйнятий факт про відкидання художниками-абстракціоністами реальності та традиційного методу репрезентації є доволі поверховим, а питання про відношення до дійсності потребує глибшого фахового дослідження.

Для геометричної абстракції як нерепрезентативного мистецтва, необхідною була теоретична основа. Майже кожен художник цього напрямку залишив свої коментарі, методичні вказівки чи маніфести, завдяки чому і можна зараз аналізувати їх ставлення до навколишньої дійсності. І це була необхідність, адже кожен з них гостро відчував зміни у світі. Митці прагнули позбутися всього, що нагадує про матеріальний світ, сповнений кризи, революцій та воєн, артикулюючи ідеальну дійсність засобами формотворення.

Значення абстракції в мистецтві XX ст. важко переоцінити, адже це, поза іншим, була зміна світоглядного характеру. Йоганес Майнхардт аналізує абстракцію наступними словами: «Абстрактна картина відрізняється від орнаменту тим, що своєю композицією артикулює значення... Чи сприймалися ці ідеальні надсвітлові значення радше як «звучання» кольорів і форм суб'єктивності (Кандінський); чи як платонічна ідеальність чистої геометричної форми, що артикулює чисте сприйняття (Малевич); чи як пластичні чинники світу (неопластицизм); чи як майже релігійна велич присутності й відчуття (американський авангард після 1947—1948 рр., Б. Ньюмен, М. Ротко) — немає вирішального значення: абстрактна картина промовляє про інший світ, який може бути присутній в духовності суб'єкта чи в духовному світі загалом» [105, с. 35].

«Мистецтво більше, ніж життя» — проголошує Георг Зіммель, а тому свободу від непевного жорстокого світу й можливість успішної екзистенції варто шукати саме тут. Проблема зіставлення мистецтва і життя, що розв'язувалася на протиставленні чи на максимальному зближенні й навіть розчиненні одного в іншому, були поставлені в період раннього авангарду, ви-

значаючи багато експериментів у творчості художників його наступних періодів.

За відношенням до дійсності геометрична абстракція характеризується такими різко негативними термінологічними означеннями як: «заперечення», «відмова» (Альфред Кубін), «відкидання», «відхід», «вихід», «втеча» (Георг Зіммель), «усунення», «знищення», «опозиція», «відступ», «відокремлення» (Дмитро Горбачов) тощо. Серед понять, які використовували художники і теоретики та які акцентують на позитивному характері зміни у трактуванні суб'єктивної реальності методом геометризму, є наступні: «спасіння» (Казимир Малевич), «звільнення» (Робер Делоне), «зміна», «проникнення», «пізнання», «перетворення» (Вернер Гофман), «творення».

Відмова від реалістичних форм у геометричній абстракції має фактично абсолютний характер, проте нищення передбачає творення, креацію вищого ґатунку, шлях до утопічного ідеалу та пізнання нової містичної реальності. Історія геометризму продовжується, отримуючи все нові форми вираження, узагальнення, інтерпретації та переосмислення. Вона залишається шляхом пізнання вищих сутностей феноменального світу.

3.3. Композиційні засоби організації форми в авангарді

Особливості композиції в мистецтві 1910–1930 рр. пов'язані насамперед з революційним переходом від репрезентації до чистого творення та зі зміною, відповідно, формотворчих принципів. Композиція «стає незалежною по відношенню до дискурсу, особливим підходом до вираження глибин реальності», як наголошує Ф. Серс [162]. Вона залишається основним інструментом репрезентації фігуративного мистецтва, водночас оновлюючи арсенал формотворчих засобів та математичних конструкцій для нових авангардних мистецьких течій.

Чимало авангардних полотен художники називали «композиціями», «абстракціями», «формами», «конструкціями» або позначили просто номерами. Відсутність назви покликана до ширшої інтерпретації твору. Це, передусім,

пов'язано із специфікою авангарду, коли художній твір тут вибудовується як знакова конструкція, а «від глядача вимагається творчий акт сприйняття, оскільки правила інтерпретації тут не встановлено» [206, с. 368], коли реальність стає категорією змінною та інтерпретується суб'єктивно. Композиція, таким чином, отримує динамічний характер, пронизує твір та розвивається як під час створення, так і у процесі його споглядання та пізнання.

Перед тим, як аналізувати композиційні особливості творів авангарду та орнаменту, варто ще раз наголосити на їх ідейному змісті. Визначальною у виборі композиційних засобів організації площини картини була відмова від репрезентації. І наскільки відмінними від академічних будуть формальні композиційні прийоми, настільки відбудеться бажане дистанціювання від натуралістичних форм.

Вихідним пунктом у створенні картини вже є не сюжет, а ідея. Вибір авангардистами конкретного напрямку (скажімо, супрематизму чи кубізму) передбачав розвиток готової ідеї, експерименти з її практичного втілення у власній творчості. У процесі живописних дослідів виникали власні міркування, композиційні та методичні рекомендації, ба навіть авторський унікальний стиль. Відмовляючись від репрезентації та обираючи шлях заперечення дійсності й творення нової художньої реальності, художники авангардисти відкидали закони побудови, лінійної та повітряної перспективи, тривимірності, світло-тіньового моделювання, кольоропередачі. Натомість формували власні системи живопису, кольоропису, композиції та набір засобів художньої виразності. Адже мистецтво, спрямоване на новизну, не могло послуговуватися старими правилами, а руйнація стереотипів була неодмінним етапом у побудові нових живописних систем.

Художники користувалися законами композиції у свій спосіб: декларативно заперечуючи її, проте інтуїтивно застосовуючи навіть у безпредметному малярстві. У геометризмі відсутня тривимірність та складні кольорові поєднання. Тож, формальні та композиційні прийоми — колір, форма, фактура, — виявляють безпосередню схожість із принципами побудови орнаменту, актуа-

лізуючи його художню вартість та значення як формотворчого прийому в тому числі. Прослідкуємо, як на прикладі художньої та теоретичної діяльності митців авангарду застосовувалися та розвивалися основні композиційні прийоми. А також виокремимо їх особливості у порівнянні з композицією геометричного орнаменту.

Філіп Серс у розвідці «Проблема композиції у авангарді» наголошує на винятковій ролі композиції, яка перестає бути конструюванням зображення, а слугує до вираження реальності в авангарді в особливий спосіб [162]. Часто, говорить він, матеріал провокує до появи твору, виявляє його смисл. Так, залізо і скло у скульптурі Татліна служать засобами до вираження ідеї. Твори авангарду часто народжуються під час експерименту з матеріалом, зіставлення тих чи інших форм, предметів, як результат випадковості, доопрацювання чи перероблення. Відповідно до того Ф. Серс вибудовує власну типологію композицій авангардних напрямів мистецтва, що враховує основні композиційні прийоми і нові підходи у роботі з матеріалом, формою, простором.

На основі творів українського авангарду можемо провести аналіз композиції, виокремити її характерні та особливі риси. Різні напрями тяжіють до тих чи інших композиційних прийомів, колористики та форм, які і вирізняють їх особливий стиль, маніфестують про їх приналежність до того чи іншого «ізму». Загальну тенденцію щодо застосування композиційних прийомів відображає наступна таблиця [Додаток А, Таблиця 3.1].

Визначальним у виборі формотворення залишається ідейний зміст. Революційність авангарду як ідеї полягає у зміні реальності. Відповідно до радикальності тих чи інших митців, проповідувалися пізнання реальності, її трансформація або заміна на цілком нову. Звідси різні принципи формотворення (узагальнення форм, спрощення, геометризація, геометрія), які художники «винаходять» чи ідеологізують.

Як зауважено раніше, митці-авангардисти, маючи високий фаховий рівень, враховували закони композиції, дія яких узгоджена з законами візуального сприйняття та емоційного впливу. Вибір форм, кольорів могли бути по-

яснені художником або ні — так чи інакше, роботи вписані в одну світоглядну площину авангарду через спільність ідеї на композиційних засобів організації форми.

У творах авангарду чітко виражені основні композиційні бінарності (статика-динаміка, симетрія-асиметрія, контраст-нюанс, ритм-метр), що закладені також у побудові орнаменту. Статика домінує у творах, де форми зближені за масами, текстурами, кольоровим рішенням («Чорний квадрат» та «Хрест» Малевича). Твори з динамічною композицією створюють враження руху або ж концентрують внутрішню динаміку в картині. Цим прийомом користуються для передачі активних та емоційних станів (напруження, сплеску, руху). Від цього залежить напрям та окреслення форм (гострі, тонкі, обтікаючі, напрямлені) та їх пропорції відносно площини картини та між собою. Відомо, що особлива увага вивченню композиції надавалася під час навчання у студії Екстер. Тут спочатку розробляли лінійні композиції, потім — динамічні, наступні — статичні композиції форм та динамічні композиції форм, ще далі: статична композиція форм, до якої вводилася динамічна форма. Прикладом такої динамічної взаємодії форм та кольорів є серія аркушів художниці «Кольорові ритми». Композиції можна групувати за характеристиками напрямку форм, коли рух форм організовано по колу, центрично, по діагоналі. Динамічна організація форм властива роботам Богомазова, Малевича, Меллера, Петрицького, Хвостенка-Хвостова, проте динаміка безпредметних композиції особливо виражена і має експресивний характер.

Для чіткої орієнтації на картині обираються прості і чіткі форми, лінії, для відчуття рівноваги чи, навпаки, напруги, форми то гармонізуються, то концентруються. Симетрія в геометризованих творах авангарду зустрічається доволі часто, але має відносний характер. Дзеркальна симетрія є на поодиноких картинах Малевича, Розанової, Родченка). Відносна симетрія як необхідність при урівноваженні форм картини присутня в кубістичних творах, конструктивізмі, супрематизмі, вона є необхідною у проектах театральних костюмів. Асиметричні композиції домінують у футуризмі та кубофутуризмі, де

програмною є динаміка та рух. Василь Кричевський як архітектор і книжковий графік зазначає: «Обдумана асиметризація з контрастами, з поступовим розгортанням та архітектурною витриманістю дає такий самий ефект, як розгортання та наростання дії в творі драматичному чи музичному» [27, с. 58].

Контраст та нюанс як композиційні прийоми використовують при виборі текстури, кольорів, світла-тіні, масштабу та складності форм. Контраст має показати різкість, тоді як нюанс — підкреслити найменший рух, найменшу зміну форми чи тону. Прикладом створення контрастних композицій є супрематизм, де контраст кольорових площин з білим тлом доповнено різкістю геометричних форм. Кольорові рисунки на білому тлі нагадують орнаменти вишивки чи настінного розпису. Чимало дослідників вказують на вплив саме селянських розписів у формуванні абстрактної живописної мови початку ХХ ст. Найчастіше наводять приклад Малевича, який висловлює захоплення безпосередністю розпису подільських хат. Проте й інші митці творили під враженням від яскравого селянського побуту. Власне, контраст білого тла з хроматичними формами бачимо у роботах Екстер, Делоне, Малевича, Єрмилова. Нюанс у композиціях демонструють твори кубізму — картини переважно витримані у стриманій гамі, забарвлення площин та геометричних елементів градієнтне, відсутні різкі переходи тону. Для аналогії з орнаментом наведемо як приклад різьбу по дереву: декор на дерев'яних предметах сформовано на нюансах фактури та дії світло-тіні у сприйнятті однотонного різьбленого малюнка. Навіть колірна палітра близька до коричнево-сірих картин кубістів. Твори українських авангардистів у кубістичній манері позначено сміливішими колірними поєднаннями, про що йтиметься згодом. Ще одним прикладом композиції, укладеної на нюансі кольору і форми є «Біле на білому» Малевича. Таке ж нюансне поєднання зустрічається у вишивці центральних областей України. Білі орнаментальні форми настільки «влиті» у біле тло, що емоційний ефект мінімальний і справляє дуже тонке, делікатне враження лише грою світло-тіні.

Ще одним елементом композиції є мотив сітки-решітки. Р. Краус виділяє аналізу сітки окремий параграф, визначаючи її як одну з основних фігур аван-

гарду, бар'єр між візуальним мистецтвом та мистецтвом слова, «пластичний мотив типово модерністичного пафосу», «оголошення ворожості до літературності, дискурсивності, оповіді» [93, с. 19–20]. Вона стверджує, що жодна композиційна форма «естетичної продукції модернізму» не була настільки універсальною у використанні та непідвладною змінам. Це чітко означена поверхня, одновимірна, площинна та геометрична, а, отже, неміметична, неприродна. Нею користуються для створення окремого світу, що не є імітацією предметів навколишньої реальності, а виключно естетичним виміром, креативним уніфікованим простором, привілейованим щодо природних об'єктів. Решітка у авангарді стає протиставленням перспективі в образотворчому мистецтві попередніх століть. Майже всі художники в різній мірі абсолютизують решітку в своїй творчості: ван Дусбург, С. Делоне, Р. Делоне, Кандінський, Клеє, Мондріан, Малевич. Для кожного з художників це — його власне відкриття, в якому віднайдено новий зміст абстрактної мови мистецтва. Мотив решітки наближає абстрактні живописні практики до декоративного мистецтва, а точніше — орнаменту, адже метричність та ритмічність не були раніше характеристиками живопису.

Ритм у живописі трактується значно абстрактніше, ніж в орнаменті чи архітектурі. У пошуку умовності форм і простору, посилення ритмічності в картині митці звертаються до орнаменту та народного мистецтва. Категорія ритму є ключовою у творчості Богомазова, Екстер, Малевича. Особливу увагу аналізу ритму приділяв Михайло Бойчук. Об'єктом дослідження він обрав народне та візантійське мистецтво через символічність, колорит та умовність форм. Бойчук вивчав різні системи геометричної побудови простору та просторово-часові ритми задля формування власного динамічного ритму живописних та графічних композицій. Митець відзначав, що «строгість композиції у русі — ритмі. Введення рівноритмічних форм в один композиційний елемент призводить до занепаду ладу твору. Перемежовування ритмів повинно бути у чіткій послідовності» [186, с. 96].

М. Юр, аналізуючи категорію ритму в бойчукістів, виокремлює такі риси, що зближують їх мистецтво з орнаментом, — композиційний прийом згруповання образотворчих форм у трикутник, об'єднання планів змістовними зв'язками і ритмом пластичних форм, розвиток теми за межами картинного поля, триразовий повтор фігур, лаконічна мова і монументальність образів, стилістика образного ряду, побудові ритмічно-просторової структури. Дослідниця робить висновок, що «творчі принципи бойчукізму базувалися на широкому діапазоні мистецьких практик від найдавніших часів до сучасних напрямів, на основі синтезу яких вироблені індивідуальні прийоми ритмічно-просторової структури творів, що об'єднували загальні риси школи: потяг до національної тематики, вираженій у образах-символах монументального характеру» [215, с. 27].

Щоб виразити смисл, надати картині певного емоційного та асоціативного звучання, художник свідомо чи несвідомо обирає матеріал і засоби. Створення картини може відбуватися разом з певним емоційним імпульсом: різні емоційні стани можуть передатися від художника глядачеві, але тільки за умови об'єктивних властивостей кольорів чи форм викликати такі емоції. Тому природно, що митці враховують це при виборі композиційних та формотворчих засобів.

Художники-авангардисти теоретизують з приводу елементів (першоелементів) мистецтва, його вихідних точок для виведення внутрішньої логіки елементів. Так, для Кандінського ключовими є поняття крапки і лінії, геометричних форм та температури кольорів, для Мондріана — вертикалі-горизонталі та поєднання основних хроматичних кольорів та ахроматичними, для Малевича — квадрат, хрест та коло.

У трактаті «Живопис та елементи» Богомазов часто звертається до геометрії картини, характеризує поняття лінії, форми, площини та простору. Створення того чи іншого настрою на картині пов'язане з використанням певних геометричних елементів, нахилу ліній, ритму, інтервалу тощо. Що ж до форм та ліній, то тут він закликає позбутися геометричного уявлення щодо

цих понять. Геометрія Богомазова, закладена у відношенні форм, ритміки та інтервалу, більш ніж інтуїтивна: «Я передчуваю цілком слушне запитання читача: яким же чином знайти цей таємничий діляник? Звичайно ж, не аршином та циркулем. Він визначається різницею відчуттів: якщо ви забажаєте визначити відношення ліній білої стіни до прилягаючої до неї огорожі, ви повинні розібрати у своєму відчутті усі якості даних ліній, — і визнає, — ...тут усе залежить від особистого смаку та чутливості художника» [16, с. 76].

Особливістю авангарду було те, що творчість митців була націлена не тільки на задоволення. Важливим було впорядкування елементів картини, щоб вони отримали смисл. Композиція картини, таким чином, є динамічною організацією елементів, що виявляє смисл. Через взаємодію елементів композиції ми рухаємося до пізнання світу і навіть його перетворення: «У творі як цілісності ціле елементів складає його смисл. Це означає, передусім, що з допомогою твору мистецтва світ стає прочитуваним як смисл і як порядок... Але це також означає, що завдяки твору мистецтва створюється проект, що перетворює світ», — вважає Ф. Серс [162].

Для авангардистів естетична насолода від споглядання твору не така важлива, як відображення в картині унікального досвіду, динамічного смислу, акту мислення. Твір повинен зробити явними невидимі властивості реальності. «Достовірність» передачі цієї реальності, істинного смислу залежить від точності обраних митцем засобів формотворення.

Чимало творів абстрактного мистецтва (а щонайбільше супрематизму, конструктивізму та мінімалізму) виявляють візуальну схожість, при тому, що не мають локального чи хронологічного зв'язку. Проте це радше пастка для глядача, адже композиційна схожість не виявляє концептуальної близькості (чи схожості). Візуально подібні засоби творення образу (чи радше формотворчі засоби) слугують для відтворення різного «сюжету», для реалізації кожного разу авторської концепції. Відкидаючи репрезентацію, абстрактна картина не позбавляється сюжету, і, як говорить Р. Краусс: «Більше всього на світі абс-

тракціоніст боїться зробити *просто* абстракцію, абстракцію, позбавлену сюжету» [93, с. 239].

Описуючи абстрактні твори, доцільно користуватися категорією сюжету в абстрактному його трактуванні. Р. Краусс розуміє сюжет абстрактної картини тотожним його цілі. Наприклад, зображення руху, енергії, відчуттів, ніщо, буття тощо стають результатом композиційної побудови абстрактного твору. Тобто контраст кольору, геометрія форм, структурна протилежність ліній, ритм чи аритмія обрано автором твору для відтворення певних відчуттів, психологізму чи абстрактних понять, що не мають аналогів для відображення.

Трактування сюжету абстрактної картини близьке до аналізу її ідеї. Геометричні форми обрано на протигагу міметичних форм природи. План, задум, ідея стає навіть важливішим за створену чи виготовлену річ. Геометричні проєкції формують нову граматику мистецтва, кольори та форми отримують новий зміст. Геометричні форми стають фонемами нової мови. Це — лінії, круги, квадрати, трикутники, багатокутники, що утворюють складні комбінації мотивів. Лінія — основний виразник графічності — буває прямою, ламаною, зигзагоподібною, сітчастоперетинною, округлою, хвилястою. Форми на площині найперше є кольороформами, тож спочатку зупинимось на значенні кольору в картині.

Колір є основою формотворення, адже відкидання предметності зображення аж ніяк не відкидає його живописності, колористичного моделювання. Самі авангардисти теоретично обґрунтовували символічне значення кольорів та важливість колірної композиції загалом. Відомо, що Малевич у КХІ планував відкрити «дослідний кабінет експериментального ІЗО», де мав розвивати напрями соціології кольору та психофізіології. Передбачався зв'язок кабінету з психо-фізіологічним кабінетом при Академії наук «по лінії сприйняття і реакції творчості», «становлення стійкості уявлення представлення форми образу і кольорових гам розвитку колориту» [69].

Ще раніше Екстер працювала у Н. Давидової у напряму синтезу традиційних народних уявлень про колір та форму і пластичних пошуків нового ми-

мистецтва. Результатом стало зближення народної кольорової палітри та принципів кубофутуризму. У передмові до каталогу виставки художниці «О. Екстер. Від імпресіонізму до конструктивізму» М. Колесніков пише: «Пошуки колористичної виразності, співвідношення та взаємодія кольору — головна риса, що вирізняє творчість художниці. Сміливий, відкритий, напружений колорит її робіт, ніби гігантська пружина, яку стримувало то учнівство, то вплив кубізму, розгорнувся і зазвучав на повен голос лише у середині 1910-х. Тоді стало зрозумілим, що, не дивлячись на всі французькі “префікси”, творчість О. Екстер глибокими коріннями пов’язана з українською культурою» [91]. Д. Горбачов говорить про це так: «... вона зрослася з народним мистецтвом, де головне — пульс орнаменту, ритміка, рух, нерв» [195]. Творячи сама і навчаючи молодих митців у «Майстерні декоративного мистецтва», а згодом — Студії, Екстер прагнула виховати відчуття національного стилю, інспірувати сучасне мистецтво народним. Звідси — ще одна особливість кольорової палітри мистецтва початку ХХ ст. — періоду становлення державності багатьох націй — це часте використання кольорів, що вказують на національну приналежність. Так, вказують на використання біло-синьо-червоного у роботах Пікассо, синьо-жовті та біло-червоні поєднання кольорів у композиціях Малевича.

Використання кольорової палітри художниками-авангардистами було пов’язане з особливостями того чи іншого напрямку, а також особистою концепцією художника. О. Васіна, аналізуючи символіку авангарду, виділяє в безпредметному живописі такі групи кольорових символів, різних за функцією та формою: міметичні, асоціативні та кодові символи. Навіть в цілком абстрактній картині колір міг мати міметичний характер. Скажімо, білий позначав світло, срібло, чорний — темряву, червоний — життя, енергію чи революцію. Асоціативний характер кольору зумовлений фізіологічними та психологічними властивостями сприйняття: так, червоний колір активний, теплий, синій — холодний тощо. І остання група символів — коли колір виступає у якості коду: символічний зв’язок неочевидний та вимагає глибшого причитування (зелений як символ ісламу, Озїріса тощо).

Символіка кольору тісно переплетена з символікою форм у Малевича. Про формування творчих поглядів митця пише Сергій Папета: «Простота і геометрична ясність предметного оточення сформувала смак до шляхетної стриманості і монументальної значущості фігуративних і абстрактних образів. Разом з тим колорит селянського життя сповна компенсував аскетизм предметних форм... Колористичні враження доповнювали святкові селянські строї, зокрема плахти з вишуканим геометричним малюнком, смугасті різнобарвні рядна на долівках хат, кубічні розмальовані скрині. Сам К. Малевич генеалогію власного кольоровідчуття, безперечно, виводив із сільської культури» [142, с. 11].

У його творчості білий колір символізує простір, безкінечність, добро, спокій і рух, чорний — зло, а червоний — революцію. В теоретичних працях К. Малевич щонайбільше звертається до символіки білого, використовуючи поняття білої безпредметної природи, білим збудженням, білої свідомості, білої чистоти. Основні геометричні форми для нього: квадрат — це весь світ, чорний квадрат — нуль форми, червоний квадрат — світова революція в мистецтві, коло — рух Землі, трикутник — символ вищої сили, прямокутні форми «супреми» — взаємодія сил. Прості геометричні форми повернулися в мистецтво з новим супрематичним «звучанням», адаптовані до нового світобачення.

Ель Лисицький, для якого супрематизм Малевича став філософією та основою його знакової системи, застерігав від спрощеного розуміння геометричних форм, адже це не просто орнамент, а створення супрематичного простору. Це нова ідеологічна система, що відповідає сучасності, натомість, лінійна перспектива є символом застарілої історичної ідеології.

Карло Карра говорив про трансцендентне значення абстракції та символічне значення форми, кольору, динаміки, що актуалізуються у сучасному світі, а також дає рекомендації щодо поєднання форм та кольорів у футуризмі. Надалі іконографію геометричних елементів використовують в агітаційному мистецтві, зокрема мотив червоного трикутника (клина) зустрічається в плакатах та книжковій графіці футуристів та конструктивістів, а у більшовиків цей

мотив було трансформовано у червону зірку — символ-емблему Радянського союзу.

Про психологічний вплив геометричних форм та їх поєднань також читаємо в трактаті Богомазова. Найкращою формою для картинної площини, на думку Богомазова, є квадрат — «сума усіх знаків Мистецтва Живопису», — адже як замкнута форма він містить рівномірність напруги сторін [16, с. 42]. Активно використовуючи геометрію у власній живописній практиці, художник все ж не йде у цьому напрямку до кінця: у його роботах залишаються прочитувані теми, а сприйняття і застосування геометрії у творі таки визначаються не раціональним розрахунком, а чуттям та інтуїцією. А найголовніше у його формотворенні — це рух, адже саме він є джерелом утворення лінії (напрямку), форми, маси, динамізму кольорів, інтервалів та загальної ритміки картини.

Близькість геометричної абстракції з орнаментальними формами виявляється завдяки дуже важливому спільному закону — закону ритму. За словами Олександра Найдена, Малевич у своєму трактаті «Бога не скинуто» виводить перший закон причин — ритм, на якому ґрунтується ритм усіх людських явищ. «Без цього ритму ніщо не може рухатися і створюватися, але ритм не вважаю за музику, бо музика, як і все, засновується на цьому законі. Музика, як і все, обмежена, але ритм не обмежений», — вважає художник [107]. О. Найден зближує філософську концепцію ніщо Малевича (осмислення сутності, яка є водночас і породженням, і альтернативою ніщо — «ніщо як реалія орефлексована залишається субстанцією ніщо») з мотивно-ритмічним орнаментом, «ритміка якого є контрастом між сутністю і ніщо..., що взаємодіють між собою через паузи з'єднань і відштовхувань. Такий орнамент в ідеалі не має початку і кінця, позбавлений факторів часовості і просторовості. Реально існує в ньому лише енергія ритму. Багатство і складність ритмічного рисунка визначає онтологічно-ціннісний характер творів не тільки образотворчого, а й словесного і музичного мистецтва... За Малевичем, ритм збудження диктує форми в мистецтві» [126, с. 360].

Супрематизм як концепція включав у себе формально-композиційний метод моделювання (канон супрематизму) та філософію руху кольору і форм у відстороненому багатовимірному просторі. Простір на безпредметних картинах виникає за рахунок контрастів розмірів, нахилів і поворотів форм, що перекривають одна одну. З приводу можливостей супрематизму Малевич відзначає: «Супрематизм у одній своїй стадії має чисто філософський через колір пізнавальний рух, а в другій — як форма, яка може бути прикладною, утворивши новий стиль супрематичної прикраси» [98, с. 112]. Сучасники митця відзначали декоративний потенціал супрематизму як стилю: «Супрематизм у чистому вигляді декоративний і повинен застосовуватися як новий стиль, щоправда стиль дивовижний, сильний» [98, с. 112].

Геометрична абстракція, має багато спільного з композицією геометричного орнаменту, а найперше — це побудова через геометрію (симетрія-асиметрія, ритм, сітка) та використання тих же способів гармонізації (контраст-нюанс). Серед характерних рис геометричного орнаменту в авангарді, що має місце як на полотнах, так і в оформленні декоративному, варто виокремити наступні: площинність, декоративність, стилізація, яскравість, ритмічність, образність. Ці ж принципи характерні для народного орнаменту.

Порівнюючи найбільш типові композиції орнаменту, можна віднайти схожу організацію форм в мистецтві авангарду. Стрічкові та сітчасті орнаментальні композиції мають більшість проектів для текстилю у стилі супрематизму та конструктивізму (С. Делоне, К. Малевич, О. Розанова, Л. Попова), замкнуті — композиції для оформлення текстильних одиничних виробів (Н. Генке, О. Екстер, К. Малевич), абстрактні живописні картини (М. Андрієнко, В. Баранов-Россіне, В. Єрмилов, В. Кандінський, К. Піскорський), проекти сценографії (В. Меллер, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов) та оформлення інтер'єру (В. Єрмилов).

Особливістю композиції творів авангарду, що мають зв'язок з народним мистецтвом чи запозичення його форм, є досить вільне трактування симетрії та підпорядкування кольорових плям простому ритму. Якщо є ритмічність пі-

дкреслено надмірно — то картина може сприйматися як орнамент. Художники-абстракціоністи, як застерігав Кандінський, мають уникати цієї небезпеки.

Ще одним вагомим елементом композиції, що об'єднує орнамент та авангард, є яскрава та контрастна колористика творів. Серед найбільш поширених кольорів у авангарді ті ж, що домінують в народному геометричному орнаменті — чорний, червоний, синій, жовтий на білому тлі. Зелений колір, характерний для рослинного орнаменту, у творах авангарду зустрічається рідко. Це пов'язано також з відмовою від відображення реального світу та природи: зелений колір у абстрактному мистецтві виключено, щоб уникнути асоціацій з природними мотивами.

Орнаментальне мистецтво та авангард початку XX ст. характеризуються взаємовпливом пластичних рішень. Абстрактний характер геометричного орнаменту, його площинність, відсутність перспективи та простота форм приваблювали художників і були джерелом інспірації у формуванні таких напрямів як абстракціонізм (у т. ч. елементаризм і пластицизм), кубізм, супрематизм і конструктивізм. Геометричний орнамент мав безпосередній вплив на розвиток пластичної мови мистецтва авангарду, а також на зміну орієнтирів творчості митців, що розширювала свої зацікавлення на предметну сферу.

Спільним для авангарду та орнаменту була мова формотворення — геометрія, або геометризм як формотворчий принцип. Через аналіз цієї ланки, простежується роль орнаментальних форм у мистецькій практиці українського авангарду 1910–1930 рр. Зокрема, проаналізовано утопічні теорії перебудови-перетворення реальності у представників авангарду, що користувалися у таких цілях власне не образотворчими, а формотворчими засобами. Відмова від реалістичних форм у геометричній абстракції має фактично абсолютний характер, що досягає свого апофеозу в лексиці супрематизму.

Аналіз композиції творів авангарду та композиційного укладу геометричного орнаменту виявляє ряд спільних характеристик: засоби композиції (симетрія-асиметрія, статика-динаміка, контраст-нюанс, ритм-метр), колір (контраст, температура, тональність, локальність), художній образ (смысл,

емоційність, асоціативність), формотворчий принцип (геометризм, примітивізм, синтетизм), матеріал та фактура (колаж, світло, звук, фарба, дерево, метал, текстиль). Серед спільних рис виділено геометричність, площинність, декоративність, стилізація, ритмічність, образність, яскрава колористика. А відмінність між ними проявляється через категорії ідеї, смислу, сюжету, образу, емоційності.

РОЗДІЛ 4

ЗНАЧЕННЯ ТА РОЛЬ ГЕОМЕТРИЧНОГО ОРНАМЕНТУ В УКРАЇНСЬКОМУ ДЕКОРАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ 1910–1930 рр.

4.1. Соціокультурні фактори у формуванні образно-пластичної мови українського мистецтва 1910–1930 рр.

Становлення українського мистецтва на початку ХХ ст. тісно пов'язане з відновленням української держави, розвитком її інституцій, ідентифікацією та самоідентифікацією української культури. Миттєві зміни в політиці та культурі відповідно змінювали напрямок на прямо протилежний. Мистецтво активно залучалося у ці зміни, рухалося буквально в авангарді подій. Революції, перевороти, війна, переділ кордонів, еміграції та русифікація — всі ці бурхливі події призвели до становлення Радянського союзу і етнічно різні території, культурно відмінні, стали ідентифікувати як Росію. Відповідно визначення приналежності окремих авангардистів до мистецтва України, звісно, зустрічається з певними труднощами. Як говорить академік О. Федорук: «...інколи важко провести пряму демаркаційну зону між російським та українським авангардом, настільки тісно перепліталися взаєморозуміння й взаємовпливи митців на ниві творчих експериментів» [190, с. 35]. Чимало імен тепер по-новому відкриті для світу як українські, що є закономірним для деідеологізованого підходу в історії та науці загалом після розвінчання міфу про «велику радянську культуру». Полікультурне життя початку ХХ ст., постійні міграції та різні національні корені утруднюють визначення приналежності до однієї культури, тому часто одного художника визнають «за свого» у кількох країнах (як-от О. Екстер, К. Малевича, С. Делоне, В. Баранова-Россіне, О. Архипенка). Якщо ж не враховувати досвід українських митців за кордоном, а виокремити для дослідження лише тих, хто тут народився, усе життя працював і помер в Україні, то залишаться три-чотири видатні постаті (В. Єрмилов, О. Богомазов,

Б. Косарєв). Тож мистецтвознавець Тетяна Огнева пропонує виокремлювати українських авангардистів за «той неоціненний внесок, що вони зробили для вітчизняного мистецтва» [135, с. 12].

Варто відзначити, що у ХХ ст. простежується чітка тенденція до інтернаціоналізації мистецтва. І як зазначає Віта Сусак у праці «Українські мистці Парижа. 1900—1939»: «В пластичних мистецтвах складніше встановити українську ідентичність художника, який часто є включеним до історії тієї чи іншої сусідньої держави (Росії, Польщі, Австро-Угорщини)» [180, с. 8].

Нам видається доцільним у контексті розгляду декоративного мистецтва періоду авангарду згадати в дослідженні тих митців, чия доля на 1910–1930 рр. була пов'язана з Україною та на творчість яких місцева культура справила більший чи менший вплив. Таким чином, до творчої співпраці в артілях в Україні було залучено Ольгу Розанову, Любов Попову, Надію Удальцову, Івана Ключона, Георгія Якулова, що не були українцями за походженням. Проте досвід, отриманий тут, став засадничим на їхньому творчому шляху, надався для подальших експериментів художників у педагогічній діяльності, виробничому та агітаційному мистецтві. Так само складно визначити як українських авангардистів митців єврейської національності, що працювали в Києві, Одесі, Харкові та в еміграції. Проте в контексті розгляду усієї палітри авангарду згадуємо імена С. Делоне, І. Рабиновича, Р. Рабинович, Н. Шифріна та інших. Так чи інакше, джерелом інспірації митців-авангардистів був місцевий фольклор, орнаменти українського розпису, вишивки, писанок. Розквіт нового мистецтва на цьому ґрунті ми простежуємо в розділі.

Декоративне мистецтво авангарду — особлива царина, де у творчості митців поєдналися авангардні формотворчі експерименти та власні художні системи митців з прикладною діяльністю (вишивка, ткацтво, кераміка, розпис). Період 1910–1930 рр. власне вповні показує процес зародження авангардних напрямів разом з паралельним їх введенням у сферу побуту, коли митці залучалися до роботи у приватних майстернях, ательє, а згодом — у масове виробництво на фабрики та заводи.

Початок століття характеризується зміною еталонів краси. На зміну еkleктизму приходить естетика простих форм, необтяжених смыслом та деталями. Образотворче мистецтво відходить від зображення та прямого наслідування природи, відкриває нові засоби вираження, зокрема запозичені з народного мистецтва і орнаментики. Художники різних напрямів шукали й знаходили для себе в народному орнаменті різні орієнтири. Одні — тематичні та сюжетні зв'язки, інші — стилістичні основи або більш загальні творчі принципи й формальні прийоми, здатні збагатити пошуки нових шляхів у мистецтві. Можна також сказати, що народне мистецтво часто «правило» митцем, адже лінії та форми, що виходили з-під його пера, запозичені саме з фольклору. А ще точніше — з орнаментики: декоративних форм, ритмічного укладу, барвистої колористики. Саме таким шляхом рухалися в творчому пошуку представники авангарду. За новими формами вираження вони звертаються до народної абстракції, втіленої в орнаменті, що чи не найкраще втілювала лозунги авангарду про відмову від реалістичних форм та вияву предметності в картинах. Художники шукали композиційні ходи, вивчали орнаменти, декоративні прийоми в народному фольклорі.

Подібно до популярного на Заході руху «Мистецтв і ремесел», інтерес у колах митців сприяв відродженню народних промислів, збереженню призабутих технічних прийомів виконання вишивок, різьби тощо. Співпраця художників-авангардистів і народних митців вийшла на якісно новий рівень. Ось як пише про це дослідниця української вишивки Т. Кара-Васильєва: «Чутливість до магістральних стильових напрямів у поєднанні зі свідомим намаганням вписати себе у загальноєвропейський контекст призвели до включення у сучасність народного мистецтва, інтеграції його у світовому контексті. Увага авангардистів до народної селянської творчості була програмною і сприяла інтенсивнішому оновленню пластичної мови, демократичній спрямованості, формувала специфічну мову супрематизму, його «лексику» [75, с. 15].

Кінець XIX ст. — 1930-ті характеризуються розквітом ремесел. У Центральній та Східній Україні їх підтримували земства (губернські та пові-

тові), а в Західній — товариства і дорадчі комітети. Особливу роль у процесі відродження народних промислів відіграла інтелігенція: історики, етнографи, митці, якими проявляли інтерес до минулого свого народу та його культурної спадщини.

Характерними для тогочасного зацікавлення фольклором були організації експедицій та проведення етнографічних розвідок. Віднайдені орнаменти рушників, килимів, розпису, писанок вабили митців лаконічністю виражальних форм, локальністю та насиченістю кольорів, живою ритмікою. А саме таких ефектів прагнули досягнути митці авангарду у власних полотнах, де б у простоті форм було закладено глибоку символічність.

Геометричні форми орнаментальних мотивів у новому дизайні стали альтернативою рослинного оздоблення тканин. Окрім того розширювалася практична сфера застосування художньої вишивки, її вводили в тогочасний жіночий костюм (шалі, пояси, хустини тощо). Сучасний одяг мав відповідати найновішим тенденціям та естетичним уявленням світової моди. Для того, щоб вироби майстерень гідно були представлені на міжнародних виставках, до роботи в майстернях-артілях було залучено найкращих художників: Ксенію Богуславську, Ніну Генке, Олександру Екстер, Івана Ключа, Василя Кричевського, Казимира Малевича, Любов Попову, Івана Пуні, Ольгу Розанову, Надію Удальцову, Георгія Якулова.

Зусиллями художниць була організована спільна робота митців та майстрів у селах Вербівка та Скопці, що отримали славу нових центрів авангардного мистецтва. Цей мистецький процес Дмитро Горбачов характеризує наступними словами: «Внаслідок такого спілкування професіонали-городяни збагатилися колірною стихією народного мистецтва, а селянських художників, які загострювали і динамізували свої орнаментальні мальовки, в свою чергу можна назвати народними футуристами» [187, с. 4].

Живописні пошуки авангардистів відобразилися в ескізах до вишивок, композиціях з геометричних форм, нестандартному підході до оформлення утилітарних речей. У перспективі такі ескізи до оздоблення тканин мали б на-

далі використовуватися на виробництві в друці тканин, шпалер, палітурного паперу тощо. В атмосфері творчих пошуків народжувались нові форми сучасного мистецтва. Створюючи стихійні або раціонально змодельовані композиції, митці вдавалися до експерименту. Ескізи, виконані у вишивці, через взаємодією фактури тканини, блиску шовкових ниток, різних напрямів стібків гладі, збагачувалася відтінками, об'ємом та лініями. Новий напрям у вишивці практично поривав з традиціями та усталеними принципами цього мистецтва, як стверджує Т. Кара-Васильєва [66, с. 230].

Захоплена роботою в артілі Олександра Екстер їздить у експедиції та збирає зразки народної орнаментики, розробляє ескізи до сумок, поясів тощо, навчає селянок, всіляко виявляє прихильність до народного мистецтва: «...і визначення колористичних пристрастей, і конструктивні особливості живопису та сценографії, і пластика зображальних мотивів, не говорячи уже про безчисленно різного рівня безпосередніх звертань до цього мистецтва», — як зазначає Георгій Коваленко [84, с. 199].

Отримавши освіту в найкращих школах Києва та Парижа, молода художниця впевнено синтезувала у своїй творчості популярний у Франції кубізм з активною колористикою українського народного мистецтва. Перший досвід художниці в побудові абстрактних композицій дослідники виводять з принципу експонування килимів і вишивок, який О. Екстер застосувала на виставці народного мистецтва. Зокрема, «вишивки на сорочках експонувалися так, що для огляду були відкриті лише вишиті зони, які сполучалися одна з одною. Характер поєднань був різним: виникали то зигзагоподібні стрічки, то стрімкі нахилені ряди вишитих прямокутників, то різного роду геометричні фігури. Екстер розігрувала множинність кольорових композицій, завжди дуже енергійних, дуже точно побудованих у кольорі» [78, с. 115]. Крім того, варто зазначити, що творчість художниці у різних сферах мистецтва розвивається у єдиному річищі: проекти для вишивок невіддільні від її живописних композицій, театральні декорації та проекти костюмів поза своїм прикладним призначенням мають усі характеристики цілісного твору, прирівнюються до її жи-

вопису та дизайну. У окремих безпредметних композиціях Екстер народна орнаментика проявляється через принцип побудови живописного твору, де сам орнамент або його елементи перетворюються на частини композиції. У проекті обкладинки друкованого видання «Гермес» [Рис. 4.1] назву закомпоновано з геометричними формами, що нагадують тканий рушник [Рис. 4.2] та хліб на цьому. В абстрактний спосіб прочитується мотив достатку. Проте чорне тло і контраст гострих трикутників «рушника» створює враження «поламаної» ідилії, її перекрито червоним прямокутником.

Олександра Екстер вважала, що модерністський спосіб «висловлювання», узагальнення природних форм є близьким до української матеріальної культури. Звернення до схематичних форм для відображення космічної експресії безпосередньо пов'язане з абстрактними мотивами, що зустрічаються в місцевому шитві та в народних звичаях [124, с. 31–32]. Очевидно, що яскраві, вишиті хрестиком візерунки, як вважала Екстер, виконували таку саму функцію, як і прості форми іберійських артефактів, що надихали Пікассо. Але якщо кубісти, постімпресіоністи та експресіоністи розшукували мінімалізм у мистецтві екзотичних культур, Екстер та її сучасники знаходили бажану простоту в орнаменті української народної вишивки, у ткацтві, в яскравому селянському вбранні. Г. Коваленко зауважує, що і в багатьох станкових роботах Екстер можна прослідкувати вплив орнаментики українського селянського мистецтва: «...Зубчасті фігури багатьох абстракцій Екстер нагадують характерні для сільських розписів розрізи чашечок квітки, вигини вузьких смуг — пружні лінії їхніх стеблин; трикутники, трапеції та ромби, їхні кути та співвідношення сторін, їхні пропорції та просторові ритми — тут перегуки з українськими орнаментами очевидні; ну, і, звичайно, життя кольору — повнокровне, розкуте, дзвінке — ніби сам лад душі народного майстра був успадкований схильним усе перевіряти алгеброю художником ХХ століття» [86, с. 363]. Слова Г. Коваленка яскраво відображають характер творчості художниці: інтелектуала нової доби та водночас романтика, що оспівує красу народної творчості.

На жаль, матеріали експедицій, в які ходила Екстер, та її замальовки нам невідомі. Так само важко навести конкретні приклади орнаментів, зокрема геометричних, до послужили джерелом інспірації для живописних творів та проєктів. Серед робіт художниці, що відсилають нас до джерел народної творчості, є робота у кубістичній манері «Натюрморт з писанками» (1914) [Рис. 4.3], що містить зображення двох писанок з лінійними геометричними орнаментами (смуги, ромби). А у пізнішій абстрактній композиції «Конструктивний натюрморт» (1917 або 1920) [Рис. 4.4] головними в композиції є дві округли форми, одна з яких поперечно розділена білими смугами. Це зображення явно відсилає нас до писанок з попереднього натюрморту. Орнамент писанок, схема побудови якого завжди обмежена поверхнею яйця, є, водночас одним із найбільш динамічніших у своєму розвитку, є популярним об'єктом інтерпретацій митців [Рис. 4.5].

Через глибоке осмислення та інтерпретацію образи та форми народного мистецтва художниця втілювала у своїх безпредметних композиціях. У цьому контексті варто згадати цикл робіт художниці «Кольорові ритми» (1916–1917 рр.). Георгій Коваленко припускає, що це ескізи для виконання їх у вишивці [82, с. 8]. Власне відтворені роботи серії «Кольорові ритми» у матеріалі були представлені на виставці та в однойменному каталозі-дослідженні «Відроджені шедеври» (2008) [33].

Паралельно до динаміки геометризованих форм у композиціях розвивається колористика робіт — яскрава, контрастна, динамічна. Окремі твори вибудовуються накладенням одна на одну фігур: кіл, прямокутників та подовжених заокруглених форм. Центрична композиція динамічних елементів підкреслює рух довкола осі, своєрідну круговерть на картинній площині. На інших композиціях [Рис. 4.6] геометричні форми спрямовано за рамки твору: з'єднані разом кола, трикутники та чотирикутники різних кольорів прагнуть розлетітися увсебіч. Активний багряний, жовтий та білий ритмічно поєднано з формами глибокого синього та чорного кольорів. А розбілення та затемнення форм приводить їх у рух та оживляє безпредметну композицію. Ще три роботи цієї серії

[Рис. 4.7] зображують крупні пластичні форми, подібні здебільшого до витягнутого прямокутника, що «рухаються» від центру в сторони, угору і вниз по діагоналі. Вони нагадують широку атласну стрічку, що обертається та завивається у своєрідні вузли-скупчення. Колористика руху форм надає їм об'єму та глибини, ілюзорно наближає та віддаляє від глядача. Аналізуючи динаміку робіт серії «Кольорові ритми» Екстер, Д. Сараб'янов доречно проводить паралель з народним мистецтвом, адже, за його словами, «Рух мас по поверхні та в сторони, вгору і вниз, характерний для сприйняття орнаменту» [159, с. 224].

Майстерність володіння техніками української вишивки підтверджує сумочка, яку власноруч виконала Екстер [Рис. 4.8]. Композиція з геометричних форм нагадує живописні полотна художниці, зокрема, її урбаністичні пейзажі в кубістичній манері. У роботі можна помітити умовну лінію горизонту, на якій вибудовується архітектонічне скупчення правильних та деформованих геометричних фігур. Панівна охристо-коричнева колористика, характерна для кубізму, доповнена чорними контурними лініями, що надають композиції графічності та декоративності.

За ескізами у с. Вербівка селянки виконували гобелени та килими. У такій співпраці український авангард живився народним мистецтвом, його чіткою та ясною композицією, яскравими кольорами, а селянське мистецтво, традиційне, набувало нового, сучасного звучання. Доктор мистецтвознавства Т. Кара-Васильєва запевняє, що експерименти Малевича й Екстер з кольором і формою почалися саме у вишивці, а згодом перейшли на їхні живописні картини. У с. Вербівка Малевич тільки шукав свій творчий шлях, вважає дослідниця, та стверджує, що перша «Супрематична композиція» Малевича з'явилася у процесі проектування одягу та сумок, а вже згодом був представлений сам новаторський напрям. Подібно вона виводить еволюцію Екстер: що абстрактні композиції з'явилися після роботи художниці в артілі [78, с. 117].

І Т. Кара-Васильєва, і Шарлота Дуглас говорять про цікавий факт, що супрематизм як напрям був уперше представлений на виставці «0,10» — пізніше, аніж виставка декоративних робіт, виконаних в артілях. Тобто перші су-

прематичні роботи були показані публіці у вигляді вишивок, а не живопису [33, с. 35–36; 78, с. 115; 237, р. 42]. Дослідники біографії засновника супрематизму підтверджують цю думку, що сміливий крок Малевича в безпредметне мистецтво не був відокремленим мистецьким явищем, а мав у основі давні традиції кольорових та пластичних рішень у народному мистецтві. Зокрема, на цьому факті наголошує О. Карпенко [79, с. 47], Б. Бутник-Сіверський [26, с. 121–122], М. Юр, О. Найдєн, Д. Горбачов. Згодом неодноразово стилістика народного розпису простежується у живописних роботах, проектах розпису, театральному оформленні.

Використавши супрематичні форми як орнамент на сукні, сумках, хустинах, подушках, художник порушує рамки живопису [Рис. 4.9.1, 4.9.2]. Супрематичні рисунки часто не пов'язані зі структурою виробу, а лише використовують поверхню як картинну площину для чисто орнаментальної прикраси нового незвичного звучання. Принципи стилістики супрематизму, коли виразність орнаментальної поверхні первинна над традиційною формою, знайшли в цих проектах максимальний успіх. Динаміка безпредметної композиції та колористична радість поєднують ці роботи з традиційним звучанням декоративно-прикладного мистецтва, утім піднімають його на якісно новий щабель, ставлячи на один рівень з образотворчим мистецтвом.

Художники українських майстерень почали синтезувати образотворче та декоративне мистецтво, експериментуючи з різноманітними техніками вишивки, варіюючи сюжети й основні мотиви, створюючи предмети на межі декоративності. Учні Малевича, зачаровані можливістю виходу ідеальної геометрії в реальний простір, продовжували працювати у напрямку декоративного мистецтва протягом наступних років. Вишивка для російських авангардистів, і, передусім, для групи «Супремус», — далеко не вторинна сфера діяльності порівняно з образотворчим мистецтвом, а закономірне продовження, своєрідна «перевірка на міцність» нового живописного формотворення, підтвердження життєздатності ідеальної геометрії. Дослідник авангарду Селім Хан-Магомедов говорить про те, що «всі ці роки супрематизм розвивався ніби у

двох напрямках — як станковий живопис і як орнаментально-декоративна суперграфіка... Судячи з усього, до 1919 Малевич вже розглядав супрематичну суперграфіку як неодмінну частину своєї концепції формотворення» [191, с. 198].

Успіх роботи артілей у селах Вербівка, Скопці та Сунки засвідчує великий об'єм експорту в Канаду, США, Англію, Францію, Німеччину, експонування відзнаку нагородами на численних престижних міжнародних виставках (Петербург, Берлін, Париж, Москва, Дрезден, Мюнхен, Франкфурт, Прага, Гамбург, Ліон, Лондон). Поїздка 1914 року в Париж з виставкою змінила погляди на декоративне мистецтво та розпочала новий етап у трактуванні традиційного орнаменту. Майстри зрозуміли, що народне мистецтво — це живий процес, постійний розвиток і творчість, а не застигле в часі, канонізоване традиційними мотивами орнаментики та кольорових рішень, ремесло. У каталозі до виставки 1915 року Євгенія Прибильська так характеризує роботи майстерні: «Роботи першого періоду ґрунтуються на примітивній композиції, але надалі ясно виявляється прагнення відійти від первісної застиглої форми орнаменту до кольорової побудови композиції, зберігаючи, однак, при цьому певні примітивні форми народної творчості» [44, с. 385]. Асортимент творів щораз збільшувався, так само, як і число тих митців, хто пробував себе в оформленні речей.

Каталог виставки у галереї «Лемерсьє» (1915, Москва) з роботами К. Богуславської, О. Екстер, К. Малевича, І. Пуні, Г. Якулова мав стати зразком для друку тканин на виробництві, проте кризові роки в Росії обірвали ці амбітні плани. Втім, у майстернях робота продовжувалася. Протягом 1916—1917-го було спроектовано сотні ескізів для текстилю (вишивок та аплікацій) — значна частка творів авангарду, виконаних на папері.

На наступній виставці в Салоні Михайлової в Москві 1917 року було представлено 400 робіт авторства шістнадцяти митців та виконані українськими селянками. Чимало робіт виконані в стилі супрематизму — це декоровані дамські сумочки, пояси, комірці, подушки та смужки вишитих тканин. Виста-

вку доповнив публічний виступ Володимира Маяковського про значення текстильного дизайну. Наталія Сабило у дослідженні супрематичного орнаменту наводить відгук у пресі з приводу цієї виставки: «Більшість художників, за ескізами яких виконано вишивки, належать до «лівих» течій. Цікаво, що публіка, яка обурюється їх картинами, охоче розкупує подушки, переплетення і т. ін., які дуже часто є заледве не точною копією картин «супрематистів». Що впадає в очі на цій виставці — то це переможний блиск сліпучих кольорів шовку, скомбінованих у найсміливіших поєднаннях, — роботи О. Екстер, Н. Давидової, К. Богуславської та інших» [156, с. 289].

Збереглися фотографії окремих речей, зокрема авторства американського театрального критика Олівера М. Сейлера, який, перебуваючи в Москві, відвідав і зробив 17 фотографій на виставці в Салоні Михайлової 1917 року [237, р. 42]. Серед робіт — дві сумочки Ольги Розанової [Рис. 4.10, 4.11] і дві рапортні тканини, виконані способом аплікації та вишивки, авторство яких, ймовірно, також належить Розановій [Рис. 4.13]. Кубофутуристична вишивка Розанової — енергійна, виразна, здебільшого виконана абстрактно. У Російському музеї в Петербурзі зберігаються її ескізи сумочок [Рис. 4.12], а виконані у матеріалі твори дозволяють простежити еволюцію задуму та остаточне втілення. Композиції Розанової найчастіше виконані на білому чи світлому тлі, зображають поєднання контрастних геометричних фігур та експресивних ліній. Форми то зближуються, то перехрещуються, то динамічно рухаються в сторони. Фактура виробів урізноманітнена аплікацією та декоративним драпіруванням. Також варто відзначити їх продуману ексцентричну форму, адже сумки в дизайні авангарду розглядалися як унікальні портативні мистецькі композиції та користувалися особливим зацікавленням серед художників, що експериментували в декоративній сфері.

У безпредметному малярстві художниця особливо акцентує на властивостях кольору і світла, чим, власне, і виділялася поміж колег із «Супремусу». Лаконічність форм і колористичне вирішення її композицій з вдало зіставленими контрастами та нюансами дозволяють отримати уявлення про стиль ху-

дожниці та роботи, створені для вишивальної артілі. Кольори, якими найчастіше користується Розанова — білий, чорний, синій та жовтий.

Як теоретик, Ольга Розанова мала чітку позицію щодо цілей і завдань мистецтва. Художниця вважає, що тільки абстрактне мистецтво повною мірою використовує всі формальні властивості мистецтва (колір, фактуру, лінію) та знаменує нову еру споглядання та розуміння мистецтва. У статті «Кубізм. Футуризм. Супрематизм» вона пише: «Естетична цінність безпредметної картини — у повноті її живописного змісту... Супрематизм відмовляється від користування реальними формами для живописних цілей, так як вони, як діряві посудини, не тримають колір і він у них розповзається і гасне... Буде час, коли наше мистецтво, виправдане безкорисливим стремлінням, зможе явити нову красу, стане для багатьох естетичною потребою» [206, с. 284].

Проте від 1916 року художниця разом з колегами (Н. Удальцова, Л. Попова, В. Пестель) відходять від кубофутуризму та працюють з Казимиром Малевичем винятково в супрематичному стилі. Вони склали секцію «Супремусу», присвячену створенню одягу та дизайну вишивок у новому супрематичному стилі. Василь Ракітін наводить слова Віри Пестель, яка згадує, як їм сподобалися «радісні та виразні геометричні картинки Малевича» [146, с. 32], що служили ескізами для вишивок.

«Футуристична композиція» Віри Пестель (1916) [Рис. 4.24], ймовірно, теж виконана як ескіз для вишивки. Геометричні елементи композиції відрізняються фактурою та глибиною кольору, на окремих формах зроблено делікатне штрихування, яке, можливо, вказує на техніку гладі та нахил стібка нитки.

Ще одна послідовниця Малевича Любов Попова починала свій творчих шлях з кубізму, згодом створивши власний варіант безпредметного живопису, в якому динамічно поєднуються площинність, лінійність і архітектоніка. В її безпредметних роботах [Рис. 4.15] композиції побудовані енергійно, компактно. Форми зібрані до центру, спресовані. Геометричні фігури проникають одна в одну, змінюють колір у місцях перетину, зливаються та утворюють нові форми. Відомо, що цим роботам передували супрематичні композиції та проекти

декорування текстилю у с. Вербівка. Розглядаючи наволочку за проектом (можливо, і власноруч виконану) Попової [Рис. 4.14] спостерігаємо «архітектонічну» побудову площини способом накладання форм, проте не засобом малярства, а геометричних шматків тканини, що механічно накладаються та перекривають одна одну, утворюючи рівномірно навантажену композицію з трикутників, трапецій і сегментів. Характерне для живопису Попової «розбілення» форм виконано тут засобом вишивки: білі стібки-штрихи гладі висвітлюють форму в певному напрямі з одного боку, надаючи об'єму та динаміки всій композиції.

Любов Попова, батько якої був заможним власником текстильної фабрики, була пов'язана з тканинами протягом усього життя. Текстильно-супрематичні експерименти отримали логічне продовження у ВХУТЕМАСі, де художниця готувала майбутні кадри для виробництва, та в роботі на Ситценабивній фабриці, де використовувала досвід декоративного оформлення текстилю, здобутий у «Супремусі» [Рис. 4.16].

Надійним соратником Екстер у творчій роботі в артілях була Ніна Генке-Меллер. З робіт художниці, на жаль, збереглося лише дві супрематичні вишивки, виконані для Вербівки [Рис. 4.17, 4.18]. Точність ліній, форм, кут нахилу фігур свідчать про серйозний підхід мисткині до роботи, вивіреність деталей і загального задуму композиції. А також про експериментальні пошуки під час створення робіт, у яких предметна форма конструювалася з різноманітних геометричних об'ємів, побудованих на поєднанні контрастних і зближених кольорів. Знаковий період творчості Н. Генке також доповнювали адміністративні функції в артілі та педагогічна діяльність, що свідчить про високу компетенцію художниці у втіленні програмних засад нових напрямів авангарду на ґрунті народної творчості.

Композиції вишивок Надії Удальцової складаються зі строгих геометричних елементів [Рис. 4.19, 4.20]. Ритмічне накладання форм одна на іншу узго-
джене з кольоровим ритмом площин, світлі та темні елементи урівноважено. Через наслідування геометричного орнаменту з килимів чи вишивки виникає

цілком абстрактна композиція, позбавлена традиційної симетрії, проте контрастні форми вміло урівноважено на монотонному тлі.

Традиції орнаментальної системи українського мистецтва були об'єктом уваги та вивчення з боку авангардистів, завдяки чому пластична лексика їхнього безпредметного живопису збагатилася новими композиційними прийомами, колористичними співвідношеннями, технікою виконання. «Фольклорний архетип народного мислення вони підняли на космічний рівень планетарного значення», — так підсумовує співпрацю авангардистів з народними майстрами Т. Кара-Васильєва [65, с. 17]. М. Юр, порівнюючи селянські розписи та безпредметний живопис, доходить висновку, що «художники, які працювали над пошуком нової пластичної лексики безпредметного живопису 1910–1920-х, здійснювали трансформацію конструкцій, елементів та мотивів орнаменту народних декоративних розписів у безпредметних композиціях, що згодом мало неабиякий вплив на розвиток нової формотворчої системи та її колористичного строю, а відтак вплинуло на мистецтво українського та, згодом, європейського авангарду» [216, с. 394].

Після революції ситуація змінилася. Майстерня Наталії Давидової, що нараховувала понад 300 майстринь ручної вишивки, була зруйнована, а княгиня була змушена емігрувати до Парижа, де працює вишивальницею у будинку моди Коко Шанель, а згодом відкриває власну майстерню, де виготовляють вишиті аксесуари. У каталозі-дослідженні «Відроджені шедеври» автори наводять схвальний відгук з французького журналу (1925) на її моделі, зокрема про вишивку, що «завжди виглядає винятково декоративно і цікаво... Орнаменти з безпомилковим і сучасним смаком, в деяких випадках для створення цих прикрас використовувалися українські селянські прототипи...» [33].

У 1917–1918 рр. політична влада переходить від УНР до Гетьманату, до Директорії та більшовиків. Митці займають активну громадську позицію: очолюють інституції, міністерства і відділи, оформлюють державні папери, формують державну символіку, пропагують ідею українського відродження або підтримують лівих. Боротьба УНР з більшовиками супроводжувалася загибел-

лю людей, зубожінням, промисловою кризою та транспортним колапсом. У таких умовах відбувається формування Української академії мистецтв, виникають численні мистецькі об'єднання, проведено знакові для авангарду виставки, Екстер відкриває Майстерню. Відома декларація художниці на відкритті виставки Г. Собачко навесні 1918 року: «Молоді слов'янські народи віддають перевагу радісним ясним кольорам». Ще одним фактом, що підтверджує активну громадянську позицію Екстер, став організований нею за часів Гетьманату Скоропадського «Перший всеукраїнський з'їзд діячів української культури». Серед доповідачів був Богомазов, що виголосив доповідь «Основні завдання розвитку мистецтва живопису на Україні», в якій наполягав на реформуванні художньої освіти з акцентом на «дотримання в мистецтві національного кольориту». Він наголошує, що «вплив північний» на українське мистецтво є чужорідним, а пластичне багатство українського мистецтва сформоване національною самобутністю, багатством місцевої природи, народного та прикладного мистецтва, поезії та музики [16, с. 154–156]. Цікаво, що серед запропонованих ним навчальних курсів є «Такт в музиці та рисунку», «Теорія кольору» та «Історія українського мистецтва».

Ще одне питання, що постало з відновленням української державності — це презентація державної символіки, що презентуватиме молоду державу світові. Геометризований орнамент використано Василем Кричевським у проекті гривні та гербів УНР. Внутрішня політика Гетьманату спиралася на козацькі традиції державотворення, тому у державних символах відображено стилістику бароко, яку вдало модернізував Георгій Нарбут.

Як бачимо, митці докладали зусиль для формування українського мистецтва як сучасного і прогресивного, та водночас унікального і своєрідного, такого, що володіє власною системою образності, формотворенням та характерним барвистим колоритом. Інший важливий момент — це освіта та виховання неординарних та сміливих художників на основі новаторських курсів, що дали б розуміння світових мистецьких тенденцій та досконале знання національної традиції.

4.2. Геометричний орнамент у пошуках національного стилю

Вже на початку XX ст. спостерігаємо пильний інтерес до декоративного мистецтва. На основі народного творчості розробляються сучасні орнаменти, формується лексика конструктивізму та супрематизму, модерні принципи моделювання одягу та предметного середовища. Значення декоративного мистецтва та орнаменту зросло нечувано, а художники все активніше залучалися до творення предметної сфери. Цей процес відбувається паралельно із зародженням і формуванням авангардного мистецтва та пошуками національного стилю в лоні модерну. Програмними та спільними для модерну та авангарду були бажання соціального перетворення світу, пошук універсальної художньої мови. Орнамент лежав у підґрунті цієї художньої мови модерну, адже саме орнаментальне начало об'єднувало всі види мистецтв, домінуючи і в архітектурному декорі будинків, і в оформленні інтер'єрів, предметів побуту.

Т. Кара-Васильєва говорить, що початок століття ознаменований яскравими проявами таланту митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої відмінності та свої джерела інспірації. Так, у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до мистецтва Гуцульщини, а художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної епохи Гетьманщини, інтерпретуючи орнаменти стилю бароко [77, с. 9].

Попри складну політичну ситуацію, мистецтво Заходу і Сходу України сповідувало однакові естетичні принципи та цілі. В спогадах і рецензіях Святослав Гординський не раз наголошує на єдності українського мистецтва першої третини XX ст.: «Митці кордону не визнавали», — говорить художник [46, с. 161]. Вагому роль відіграла міграція митців: Петро Холодний, Павло Ковжун, що походили з Наддніпрянщини, помітно вплинули на мистецтво Галичини, так само вагомий внесок М. Бойчука (вихідця з Тернопільщини) у мистецтво Києва та Харкова. У 1920-х відбувався обмін виданнями і творами в межах України, зокрема, польським Львовом і радянськими Києвом та Харко-

вом. На Галичині цікавилися розвитком бойчукізму, рухом футуристів і конструктивістів, натомість митці по той бік кордону прагнули виставлятися у Львові та у Європі, яка була відкрита для колег із Західної України, через яких навіть діставали художні фарби [46, с. 156–157].

Прикладом єднання українських митців є спільна робота над проектуванням грошей, поштових марок, цінних паперів, векселів тощо, — так звана Експедиція заготовки державних паперів УНР [Рис. 4.25, 4.23], справжня «колка української графіки» [46, с. 136]. Понад 300 зразків для оформлення авторства понад двадцяти митців: О. Богомазова, В. Кричевського, Г. Нарбута, М. Бойчука, С. Налепинської, М. Касперовича, І. Мозалевського та інших. Проекти, декоровані в новому українському стилі, отримали високу оцінку в світі (щонайбільше Г. Нарбута). Новаторськими були визнані ці роботи навіть 1931 року після років «заслання», коли їх вперше показано на виставці АНУМ у Львові. С. Гординський, що став організатором виставки, характеризує, зокрема, роботи Богомазова, який у проектах використав «модерний стиль того часу, підсилений декоративними народними мотивами» [46, с. 136].

1910–1930-ті — це час самовизначення української нації у світовому контексті, що позначений пошуком національного стилю. Різні митці у свій спосіб намагалися сформувати універсальний український стиль. Так, Бойчук бачив основу нового стилю в візантійському корінні українського малярства, Нарбут і Кричевський зверталися до інтерпретації мотивів українського бароко — часу розквіту української державності, а авангардисти Богомазов, Єрмилов, Екстер, Петрицький творили, свідомо чи інтуїтивно користуючись мотивами геометричного орнаменту. Зрештою, схожий шлях пройшло мистецтво всіх європейських народів (у Польщі, наприклад, ар деко називали «стилем незалежності»).

Народне мистецтво та орнамент, що зберігали первісний синкретизм, колективізм, і водночас були близькими до щоденного побуту, стали взірцем синтетизму для Кричевського, Бойчука та Нарбута. Спільним для цих митців було аналітичне ставлення до форми, концептуальність у підході до пластич-

них завдань. Лекції В. Кричевського в Академії мистецтв починалися з мистецтвознавчого огляду й аналізу українського мистецтва, зокрема народного. Як колекціонер, художник і дослідник мистецтва він особливо цікавився орнаментом, який був для нього вічним знаком культури. Спрощена до крайнього лаконізму, орнаментальна форма виявляє взаємодію різних традицій, проте є завжди актуальною через зміну ритму, структури, композиції. Пластика орнаменту є абстрактним матеріалом з ліній та плям, урівноважених на площині, підпорядкованих загальному ритмові. Саме тому Кричевський особливо любив давній геометричний орнамент, який фактично складався з абстрактних елементів [100, с. 47].

Василь Кричевський — безперечний геній українського орнаменту. Для багатьох митців початку ХХ ст. зацікавлення орнаментом було лише етапом на їхньому творчому шляху, проте для Кричевського це була постійна робота, що передбачала збирання, замальовки, опрацювання та створення орнаментів. Геній модерну проявив себе вже в роботі керівника майстерні вишивки в с. Оленівка (1913–1915 рр.), де сам створював зразки сучасних вишивок на основі мотивів бароко. Інтерпретуючи рослинні мотиви, Кричевський часто їх геометризує та схематизує, створюючи абсолютно сучасний декор, близький за стилістикою до орнаментів стилю ар деко. Найбільш геометризовані замальовки орнаментів, ймовірно, призначалися для оформлення тканин, оскільки задекоровані квадрати підпорядковуються діагональному ритму композиції та відсилають асоціативно до орнаменту народної плахти [Рис. 4.26, 4.27]. На жаль, чимала частка творчого доробку митця було разом з прибутковим будинком М. Грушевського, в якому мешкала родина Кричевських (ріг Микільсько-Ботанічної та Паньківської у Києві) розгромлена більшовицькою артилерією у лютому 1918 року. Геометричний декор характерний для книжкового оформлення (книга М. Грушевського «Наша політика» (1911), обкладинка до каталогу виставки українських килимів (1924), оформлення книг М. Бажана «Будівлі» (1929), Ю. Яновського «Майстер корабля», та ін.), оформлення цінних паперів та монограм, архітектурних проектів (оформлення школи

ім. С. Грушевського у Києві (1910) [Рис. 4.24], проект бібліотеки в Лебедині (1914), оформлення історичної секції ВАУН (1927) [Рис. 4.25] та ін.), проектів тканин та шпалер. Титанічна робота Кричевського в галузі орнаментування та модернізації українського орнаменту, результатом якої є сотні взірців для тканин, кераміки, графіки, заслуговує на високу оцінку нащадків, адже ми й досі користуємося його орнаментами.

Проте не менш важливий слід в історії українського мистецтва залишила його педагогічна діяльність, в основі якої, власне, було творче опрацювання зразків народного орнаменту. Він викладав у Київському художньому інституті в 1922–1941 рр. — чи не найтяжчі роки, коли студентам не вистарчало ні на хліб, ні на фарбу, проте запити до естетизації побуту ставали надзвичайно високі. Під керівництвом Кричевського перемальовували десятки орнаментів для тканин, вибійки, кераміки, книжкового оформлення. На основі форм народного орнаменту створювали безкінечну кількість авторських зразків. Учитель застерігає учнів від механічного копіювання орнаменту, змішування стилів, фальсифікації народного мистецтва [27, с. 68]. У програмі майстерні Кричевського вивчення орнаменту було програмним. Ось деякі з його предметів: I курс — «композиції по розміщенню простих орнаментальних плям на різні теми», «знайомство з народним орнаментом»; II курс — «симетрія / асиметрія», «рух / спокій», «лінія / ритм / форма», «оздоблення книг», «зв'язок композиції з матеріалом»; III курс — «форма + лінія + колір», «історичний розвиток форм і орнаменту в народному мистецтві» [27, с. 58]. Поступово відкривалася логіка побудови, композиційні засади, ритм та символіка. За рекомендацією вчителя під час літньої практики студенти мандрували селами та замальовували старі хати, український одяг, посуд, характер орнаментів. Учитель зумів прищепити молодим митцям пошану до орнаментальних форм.

Важливу роль у формуванні національного стилю відіграла творчість Михайла Бойчука та його учнів. Митець мріяв про повернення мистецтву втраченої цілісності, про максимальне включення його в усі сфери суспільного життя. Бойчук «підтримував популярний на початку ХХ ст. напрям синтетиз-

му, органічного поєднання усіх мистецтв і засобів виразу. При цьому він намагався опиратися на феномен традиційного народного мистецтва» [40, с. 58]. Бойчук відкривав студентам художню значущість народного примітиву, що мав риси іконності, поєднував проторенесансну систему художнього бачення з архаїкою народного мистецтва, займав маргінальну позицію між професійним мистецтвом і фольклором. Олена Ріпко наводить наступне висловлювання художника: «Ми маємо невичерпні джерела зразків в іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишивках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах тощо... Треба тільки мати свідомість і вміти з цього матеріалу користати» [40, с. 58]. До прикладу, в роботі Бойчука «Катерина» (1913) [Рис. 4.28] яскраво проявляються формальні особливості стилю ар деко: центричність і врівноваженість композиції, монументальність, статичність, простота рисунку, строгість і завершеність форми, декоративізм.

Бойчукісти планували створення нового середовища шляхом художнього оформлення побуту. У Межигір'ї діяв керамічний технікум і завод, де послідовники Бойчука створювали зразки кераміки на основі народної орнаментики, що мали великий успіх на виставках у Празі, Венеції, Парижі, Берліні, Москві [Рис. 4.29]. Вироби технікуму характеризуються конструктивністю форм, що поєднується з інтерпретованою архаїчною орнаментикою. На жаль, вироби фабрики 1920-х практично не збереглися.

У навчальній програмі технікуму передбачалося і творче переосмислення народних традицій, і засвоєння досвіду школи Баугауз, з діяльністю якої 1921 року ознайомився керівник технікуму В. Седляр [201, с. 162]. Незважаючи на короткий термін свого існування (1923–1929 рр.) Межигірський керамічний технікум відіграв важливу роль в подальшому розвитку українського декоративного мистецтва, адже тут готували його майбутні професійні кадри. Серед художників-бойчукістів, що проявили свій талант у прикладній сфері, варто назвати імені М. Бойчука (килими, гобелени), О. Павленко (кераміка), П. Мусієнко (кераміка) [Рис. 4.30], О. Саєнко (кераміка, гобелен) [Рис. 4.31, 4.32], І. Падалка (кераміка, гобелен), В. Седляр (гобелен), С. Колос (текстиль).

У 1920-х діяли осередки та організації, що пропагували інтерес до народного мистецтва та порушували питання естетики сучасного побуту. Об'єднання та творчі ініціативи програмно закликали до створення нового українського мистецтва, своєрідного національного стилю. Однією з найбільш представницьких і впливових була АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України, 1925–1932 рр.), основне ядро якої сформували «бойчукісти», а також у різний час сюди входили В. Татлін, В. Єрмилов, В. Пальмов, О. Богомазов та ін. Членів АРМУ, організації, що мала б відповідати «класовій ідеології пролетаріату», часто критикували за орієнтацію на «декадентське» мистецтво Заходу. АРМУ засуджувала реалізм у мистецтві та «відстоювала на загаль характерні для мистецтва початку ХХ ст. цінності й тенденції — органічне вrostання мистецтва в побут, цілковиту рівноправність «виробничого» мистецтва (аналогічного до декоративно-ужиткового, а згодом дизайну) з образотворчим, станковим» [36, с. 45].

Представники творчої інтелігенції О. Сластіон, Олена Пчілка, С. Васильківський, В. Кричевський, Г. Павлуцький, М. Коцюбинський, І. Франко, О. Кульчицька намагалися сприяти розвитку фольклору, пробудити інтерес широких кіл громадськості до народної образотворчості. Дослідження народної орнаментики (у вишивці, різьбі, рукописній книзі) як основи для модерного декору набувають особливої актуальності. Тенденція відродження народних промислів, їх осучаснення, створення національного стилю перетворюється на широкий суспільний рух, якій підтримують земські організації, поміщики ліберальних поглядів, видатні етнографи та фольклористи [66, с. 222].

Ідеї формування українського національного стилю були поширені і на Заході, і на Сході України, щоправда цей процес мав локальні відмінності та різні джерела інспірацій. Зоя Звиняцьківська вважає, що діяльність майстерень по всій Україні вписана у загальний контекст розвитку європейського декоративного мистецтва з його інтересом до декоративного мистецтва та модою на ар деко і такої лінії дотримувалися народні майстри в Скопцях. Проте робота с. Вербівка є радше винятком, адже почалася вона з актуальних запитів моди,

а вийшла на рівень високого мистецтва, вплинула на формування творчих поглядів низки митців і дала світу неповторні зразки авангардного мистецтва.

Конструктивна, раціоналістична лінія сецесії — ар деко — отримує все більше поширення на Галичині: у творах щораз помітніший потяг до простих ліній, чітких і ясних контурів, симетрії (і в архітектурі, і в художній творчості). У живописі переважає площинне трактування форм і простору, симетрія в композиції. Ар деко поєднав елементи неовізантинізму, експресіонізму, футуризму, конструктивізму, примітивізму. Як і для авангарду, для ар деко властивий полістилізм. Виокремлюючи митців, творчість яких на певному етапі була забарвлена стилістикою ар деко, назовемо М. Андрієнка [Рис. 4.33], М. Бойчука, М. Бутовича, С. Гординського [Рис. 4.34], П. Ковжуна, О. Кульчицьку, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова. На становлення ар деко, безумовно, вплинула АНУМ (Асоціація народного українського мистецтва), що програмно поєднувала творчу практику сучасного європейського мистецтва з регіональною українською традицією. Так, гуцульський орнамент справив значний вплив на розвиток української сецесії на західних теренах. Мотиви вишивок органічно переходили на різьбу та кераміку, елементи писанки інтерпретувалися на килимах. Іван Левинський, фабрика якого розпочала свою діяльність ще у 1880-х, запрошував до співпраці відомих художників, що виконували картони до gobеленів, вітражів, проекти меблів (І. Труш, О. Новаківський, М. Сосенко, О. Кульчицька, Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Жук, М. Самокиш, О. Сластіон) [Рис. 4.35, 4.36].

Олена Кульчицька у своїй творчості стояла біля витоків стилю ар деко. У gobелені «Богородиця з ангелами» (1913) [Рис. 4.38] спостерігається формальний відхід від стилістики модерну, композиція набуває чіткої ритмічної узгодженості, врівноваженості та симетрії, підкреслено домінуюче декоративне начало. Авторству художниці належать проекти тканин, шпалер та понад 80 килимів [Рис. 4.37], джерелом натхнення для яких послужили зразки народного мистецтва: не тільки килимарства, але й одягові вишивки, писанки тощо. Такій роботі завжди передували польові дослідження, замальовки одягу захід-

них областей України, аксесуарів, предметів побуту. Таким чином, було поєднано сучасну естетику зі стилістикою та канонами народної культури, актуальні конструктивні форми — з традицією. Творчі роботи часто диктували актуальні тенденції у моді, впровадженню елементів вишивки, вибійки тощо.

Геометричний орнамент яскраво проявився в авангарді та в модерні. Відомо, що мистецтво модерну зверталось до барокових мотивів та героїзувало епоху Гетьманства. Нарбут і Кричевський геометризують рослинні мотиви та буквально модернізують їх. Бойчукісти звертаються до візантійського стилю, формуючи естетику нового українського стилю. Буквально у всіх напрямках розвитку національного стилю у різній мірі присутній геометричний орнамент. Художники на різних етапах творчості виявляють близькість зі стилістикою модерну чи авангарду, формально відносячи себе до іншого напрямку.

Труднощі у типології стилів на початку XX ст. пов'язані частково з насильницьким припиненням їх розвитку, неможливістю розкрити увесь потенціал кожного з напрямів, що у свій спосіб закладали основу формування національного стилю. Аналізуючи українське мистецтво 1910–1930 рр., найчастіше вказується на присутність у ньому стилістики ар деко, проте про утвердження самого стилю не йдеться [12; 201]. Дослідника ар деко вказують на близькість стилю з конструктивізмом, а часто і самі митці відносили себе до конструктивістів. Спільність між двома явищами є дискусійною. На нашу думку, відголоски яскравого та самобутнього ар деко в українському мистецтві ще знайдуть своїх дослідників.

У контексті ролі геометричного орнаменту в авангарді та модерні проведемо порівняльну характеристику спільних рис [Додаток А, Таблиця 4.1]. Як бачимо, для обох стилів близькими є часові рамки: авангард визначають в діапазоні 1908–1932 рр., ар деко — 1907–1939 (1903–1941) рр. Спільними для обох напрямів є композиційні засоби гармонізації форм (симетрія, асиметрія, ритм, метр тощо) та формальні характеристики: геометризація форм, чіткий контур, абстрактність, двовимірність, конструктивність, декоративність, близька кольорова гама. Відмінність проявляється на смисловому рівні, ідеї,

яку практично втілює це мистецтво. Фактори розвитку, теоретична та ідейна основа авангарду та модерну, дозволяють чітко розмежувати ці стилі навіть при візуальній близькості. Полістилізм, характерний для авангарду та модерну, також є визначальним у їх демаркації: для модерну програмним є пошук нового національного (українського, державотворчого) стилю на основі синтезу елементів українського та європейського, класичного та екзотичного, професійного та фольклорного, а авангард прагне сформувати утопічний світовий (універсальний) стиль на основі геометрії (як невербальної мови, що виключає мімезис). Посилання на геометричний орнамент є прямим або опосередкованим. Можна припустити, що в українському мистецтві полістилізм як спільна риса також і об'єднав авангард і модерн, адже, творячи в єдиному культурному просторі, часто працюючи, викладаючи разом, митці у різні періоди творчості експериментували з формами та стилями, шукаючи не тільки український стиль, а і власну мову художнього вираження (П. Ковжун, А. Петрицький, В. Меллер, С. Гординський та ін.).

Стилістика ар деко набула специфічних рис у різних регіонах України. Бачимо геометричні мотиви, що мають стилістичну близькість з ар деко, і в українському модерні (графіка та архітектура), в авангардних творах київських та харківських художників, сценографів, архітекторів, в пошуках українського національного стилю. Під різними термінами, та все ж з єдиними рисами мистецтво 1910–1930 рр. заклало основи розвитку дизайну в Україні.

4.3. Роль геометричного орнаменту в процесах зародження дизайну в Україні

Тенденція до декорування предметного середовища наприкінці 1910-х набула світового масштабу. І в цьому процесі особлива увага надавалася саме орнаменту ненатуралістичних форм — геометричному. Домінування геометрії спостерігається у всіх видах творчої діяльності художніх навчальних закладів і виробничих майстерень, що займалися декоративним мистецтвом різних напрямів і архітектурним дизайном. Власне, на початку XX ст. геометрія, тоді

така поширена в пластичних мистецтвах, проникала у виробництво побутових речей трьома шляхами: *через залучення художників-авангардистів до роботи на фабриках та приватних ательє, через діяльність виробничих майстерень і через навчальні заклади художньо-промислового спрямування.*

Усвідомлюючи своє покликання, свою роль «співтворця Всесвіту», авангардисти намагалися переробити навколишню дійсність у зіставленні зі своїм ідеалом. Тому вони так охоче йшли на виробництво функціональних речей, несли у предметний світ знахідки високого композиційного устрою, вищого закону, що відкрився їм у власних художніх системах. Митців переповнювало бажання творити «Нову Дійсність», «Новий Матеріальний світ» за законами щойно відкритого Нового Мистецтва. Авангард прагнув підкорити собі повсякденне життя, накласти на нього відбиток своєї естетики. Один з дослідників авангарду Ігор Чубаров вважає, що в цьому полягає причина, чому авангардисти часто працювали групами, і у творчих майстернях, і на виробництві: вони взялися за вирішення проблеми такого рівня, яку не могли вирішити наодинці [200].

Створення художниками власних живописних систем, як стверджує Тетяна Баліцька у дисертації «Російський авангард 1920-х років і мистецтво предметного світу», є першим етапом у творчій еволюції авангардистів, а наступним власне є робота у предметній сфері [11]. Кожен з етапів розглядається у мистецтвознавстві як окреме цілісне явище. Саме створення живописних систем безпредметного мистецтва знайшло відображення та розвиток у створенні та декоруванні прикладних речей. У сфері дизайну та декоративно-прикладного мистецтва, — видах художньої творчості, що були в той час більш вільними від впливу ідеології, — був можливий експеримент, заснований на результатах попередніх дослідів художників-авангардистів у образотворчому мистецтві.

Серед перших відкриттів у живописі, що передували формуванню професійного декоративного мистецтва, автор монографії «Піонери радянського дизайну» С. Хан-Магомедов називає наступні: відкриття мови найпростіших

геометричних форм (абстракції), що стала основою пластичних пошуків і формотворення; підвищений інтерес до різноманітних матеріалів та фактур, основ композиції, а саме — конструюванню геометричних елементів на полотнах; а також пізніші досліді співвідношення об'ємних абстрактних форм і простору. Таким чином, еволюція живопису розглядається як перехід «від зображення до конструкції», а далі — «від конструкції до виробництва» [191, с. 27].

Виникнення дизайну в першій третині XX ст. пов'язується передусім із творчістю художників-авангардистів, що вийшли в предметну сферу, та діяльністю теоретиків у напрямку пропаганди декоративного мистецтва, а не з власне потребами промислового виробництва [206, с. 107]. Щораз частіше стверджується думка, що конструктивізм був мотивований значною мірою політично, проте рідко ідеологія проявлялася назовні. Зміна дійсності, яку декларували авангардисти, так чи інакше пов'язана з російською революцією. У рамках конструктивізму та виробничого мистецтва ставлення радянської влади до орнаменту було радикально переосмислене.

Як виробляти речі, щоб вони не викликали залежності у власника та заздрості в іншого? — таким, на думку І. Чубарова, було основне ідеологічне запитання до виробничого мистецтва [200]. А вирішення було в переході до колективного користування речами, що цілком відповідало ідеї комунальності. Речі мали бути, у першу чергу, зручними та корисними, і на цьому слід акцентувати, формуючи їхній естетичний вигляд. «Щодо орнаменту це означало, що його форми в конструктивістських виробках наслідували не зовнішні форми речей, дій, ідей, образів, світу в цілому, а самоуподібнювалися, наслідуючи власні елементи з мінімальними відмінностями. <...> При цьому одиничний елемент орнаменту міг бути і абсолютно абстрактним, і мінімально образотворчим» [200]. Самі авангардисти хотіли через орнамент повернутися до такого зображення, яке б не зводилося до декору, а конструювало річ в її фактурних і структурних формах. Тому часто проектували комплексно, наприклад, орнамент тканини та приклад пошиття одягу з неї.

Залучення художників до проектування речей декоративного та прикладного призначення набуло особливого поширення по всій Європі в той час. Особливе місце в цьому контексті має творчість Соні Терк-Делоне, уродженки України. Симультанізм у живописі, що втілював ідею одночасності сприйняття форми, кольору, простору та текстури, переходить в дизайн та моду, де стає втіленням художньої цілісності. С. Делоне вводить яскравий геометричний орнамент у тканини, аксесуари, кераміку, інтер'єр, вітраж і навіть тюнінг авто [Рис. 4.39–4.42]. Художниця першою популяризувала геометричні рисунки і першою серед французьких майстрів перенесла живописну абстракцію у світ моди. Кожен предмет гардеробу, створений у її «Симультанному ательє», нагадував симультанні та неопластичні картини, вабив яскравістю та гармонійністю кольорових поєднань. «Ясні барви до вподоби мені. Барви мого дитинства, барви України. Згадую селянські весілля у моїй країні, коли червоні і зелені вбрання, рясно прикрашені биндами, несамовито кружляли у танці», — цитує дитячі спогади Соні Делоне Д. Горбачов, акцентуючи на народних джерелах творчості мисткині [45, с. 46].

Також художниця була активно влита у мистецьку критику того часу, диктувала дизайнерські тенденції, адже регулярно публікувала статті з проблем моди та промислового мистецтва, видала альбом «Килими та тканини», проектувала для театру та кіно, пропонуючи своє мистецтво масам. С. Делоне говорила, що «якщо живопис увійшов у життя, то це жінки принесли його на собі» [180, с. 84], жінки, що одягалися у тканини з геометричними візерунками художниці [Рис. 4.43, 4.44].

Проникнення мистецтва авангарду у взірці тканин відбувалося також через діяльність організацій, що об'єднували митців, робітників і підприємців для підтримки ремесел і підвищення якості масової продукції. Особлива увага в таких об'єднаннях приділялася проектам тканин та створенню нових взірців для асортименту виробництва. Абстрактний геометричний орнамент поширився завдяки діяльності низки художньо-промислових угруповань у Західній Європі. Найбільш успішними серед них були Віденські майстерні (Wiener

Werkstätte, 1903—1932, Відень) на чолі з Коло Мозером [Рис. 4.45] та Йозефом Гоффманом. Творчий досвід цього об'єднання мав особливе значення для зародження і розвитку новітніх засад дизайну. Так, тканини Віденських майстерень демонструють величезне різноманіття орнаментальних мотивів з використанням досягнень мистецтва авангарду. Результатом їхньої діяльності стали 1800 зразків тканин від понад сотні дизайнерів. Варто назвати імена уже згаданого Йозефа Гоффмана, Марії Лікарц [Рис. 4.47], Макса Снішека [Рис. 4.46], Каміла Бюрке. Кожен художник об'єднання зумів розвинути власний почерк, опрацювати кожен композицію у кількох колористичних варіантах, які не залишалися проектами, а йшли у виробництво та користувалися великим попитом у населення. Цікаво, що геометричні vzори для тканин переважно безпредметного характеру завжди отримують конкретну назву, асоціативну чи вигадану.

Подібне об'єднання існувало у Великій Британії — Майстерні Омега (Omega Workshops, 1913—1920, Лондон), де з метою наближення декоративного та образотворчого мистецтва проектували меблі, текстиль, інші побутові речі. Серед художників майстерні найбільшою самобутністю відзначаються роботи Ванеси Белл [Рис. 4.48, 4.49] та Дункана Грандта. Килими та тканини В. Белл — геометричного характеру. Рисунок мотиву завжди має чіткий чорний контур, поєднуючи площини неправильних форм так, що полотно нагадує радше вітраж, аніж підкорюється ритму текстильного переплетення. У роботах видно намагання художниці йти в ногу з часом та відобразити авангардні впливи у побутовому та одяговому текстилі.

Найбільшу славу серед мистецько-виробничих шкіл початку ХХ ст. отримав Баугауз (Bauhaus, 1919—1933, Веймар). На початковому етапі своєї діяльності (до 1923) школа Баугауз практично не відрізнялася від народної майстерні. Роботи її працівників та студентів близькі до популярного у 1920-х стилю ар деко, а згодом вони набувають рис конструктивізму та функціоналізму. Геометричний орнамент чи не найкраще підходив до ідейного спрямування школи, що тяжіла до об'єднання всіх мистецтв в архітектурі: «Баугауз

прагне до поєднання усієї художньої творчості в одне ціле: щоб усі види мистецтва знову об'єдналися в нову архітектуру..., в якій немає більше межі між монументальним та декоративним мистецтвом» [148, с. 166], — декларує її директор Вальтер Гропіус.

Отож, молоді художники — випускники навчальних закладів нового типу — визначили третій шлях проникнення мистецтва авангарду в дизайн шпалер, тканин, кераміки тощо. Навчальний процес був організований з урахуванням радикальних досягнень живопису в напрямі використання форми, об'єму, кольору, ритму, просторових побудов. Метою таких навчальних закладів стала підготовка художніх кадрів для роботи у промисловості, а також розроблення нових підходів до оформлення виробів, виходячи із функціональних особливостей кожного предмета.

Школа Баугауз, надаючи особливого значення розробці абстрактних форм, залучила до співпраці низку відомих художників-абстракціоністів. Серед учителів Баугаузу такі імена як Василь Кандінський, Пауль Клеє, Ласло Моголь-Надь, Йозеф Альберс, архітектор Йоганес Іттен, що працював над створенням композицій з абстрактних геометричних форм і різноманітних природних матеріалів, цікавився геометрією та ритмікою форм. Заняття з композиції геометричних форм були обов'язковими для усіх учнів, що неминуче вплинуло на формування творчого стилю випускників.

Декоративні рішення в матеріалі домінували в оформленні текстилю. Такі художниці як Анні Альберс [Рис. 4.50], Гюнта Штольц [Рис. 4.52] і Беніта Отто [Рис. 4.51] стали обличчям ткацької майстерні Баугаузу. Численні варіанти геометричних панно та килимків відображають широту пластичних можливостей ткацтва у втіленні абстрактного твору. Навіть Пауль Клеє неодноразово проектував килими у дусі власної живописної абстракції. Отож, напрямок декоративного мистецтва став програмним, а Баугауз став зразком для всіх мистецьких шкіл промислового спрямування, що виникали від 1920 року.

Однією з перших дизайнерських студій на Україні була Майстерня Олександри Екстер, де вона приймала замовлення на моделі тканин, одягу та кос-

тумів до вистав, перейменовується на Школу в 1918-му. Тут працювали і навчалися Анатоль Петрицький, Ніна Генке, Вадим Меллер, Соломон Никритін, Борис Аронсон, Олександр Тишлер, Розалія Рабинович, Ісаак Рабинович, Ніксон Шифрін, Павло Ковжун, Климент Редько та інші. Головну увагу в навчальному процесі О. Екстер приділяла аналізу таких формальних елементів образотворчої грамоти як ритм, композиція, колір, фактура, що в авангардних творах перетворювалися на змістові елементи. Цікавий факт, що чи не вперше у світі в її студії систематичним курсом навчання стала сценографія [66, с. 118]. Головні принципи педагогічної системи школи було покладено в основу курсів художниці у ВХУТЕМАСі та паризькій Академії сучасного мистецтва Фернана Леже.

А згодом, уже в Москві у 1920-х, Олександра Екстер співпрацює з Вірою Мухіною — разом вони оформляють виставкові павільйони, проектують одяг, виготовляють дамські капелюшки та аксесуари (майстерня МЕР). У моделях художниці найчастіше орієнтуються на принципи народного одягу, його крій, кольорові та декоративні рішення. Власне, О. Екстер добре зналася на українському народному костюмі та навіть у своїх театральних роботах не уникала нагоди використати його структуру, гру форми, кольору та можливості його трансформації. «Костюм широкого використання, — писала вона, — повинен складатися з таких найпростіших геометричних форм як прямокутник, квадрат, трикутник; ритм кольору, закладений у них, цілком урізноманітнить зміст форми... Виконаний з найпростіших матеріалів (полотно, сатин, редина, кустарний шовк, сирець, шерсть), цей одяг, легко видозмінюючись, не може набриднути і людина, одягнута в нього, при бажанні завжди може змінити і силует одягу, і його колір, оскільки окремі його частини різного кольору» [85].

Активно впроваджувала новітній досвід у проектуванні школа УНОВІС («Утвердители нового искусства», 1920–1922, Вітебськ). Прийнявши на себе функції офіційного художнього центру Вітебська, школа отримувала завдання від місцевої влади: декорували вулиці, театральні дійства, виготовляли знамена, виконували просвітницьку місію, «несучи супрематичну істину в масову

свідомість» [156, с. 288]. Розуміючи роль орнаменту в соціально-художньому та ідеологічно-агітаційному житті нової держави, викладачі та студенти розробляли агітаційний декоративний текстиль. Так, під керівництвом Малевича та Удальцової в майстернях при училищі були створені перші зразки супрематичних тканин. «Перша тканина супрематичного орнаментування» [Рис. 4.53], як називає її Малевич, — це ритмічно розташований по діагоналі орнаментальний мотив, складений з трикутника, прямокутника, квадрата та кола, зафарбованих у локальні кольори. Прості по суті форми дають у сумі складний і виважений мотив, контур якого відсилає радше не до геометрії, а до асоціацій. Інші мотиви для орнаментування супрематичних тканин дещо простіші: це прямокутники різної довжини, що близькі то до смуг, то до крапок [Рис. 4.54–4.57]. Нахил геометричних орнаментальних форм — прямокутників — йде або за напрямом діагональних чи вертикальних смуг орнаменту, або є перпендикулярним до нього. Тло тканини завжди біле, орнаментальний мотив — переважно чорний та червоний. Формальне та колірне рішення декору зближує його з народним орнаментом, а вузькі прямокутні форми нагадують стібки народної вишивки [Рис. 4.58].

Авангардисти-проектувальники проголошують нову концепцію безпредметності, коли «розфарбована поверхня є живою реальною формою,... будь-яка супрематична форма — це цілий світ» [156, с. 288]. Орнаментальна форма створюється за допомогою «чистих» площин, нової метафізики кольору, звільненої від усякої неживописної реальності. Модулем стилю супрематизму є геометрична форма та площа ілюзорного чи реального простору в різноманітних художніх інтерпретаціях. На відміну від кубізму, де головною є структура, супрематизм спрямований на орнаментальне прикрашання поверхні. Саме тому таким успішним виявився досвід роботи митців безпредметного мистецтва в галузі орнаментування тканин.

Проектування тканин у Вітебську можна вважати певною мірою продовженням експерименту у Вербівці, але вже масштабнішого, адже проекти мали впроваджуватися в масове виробництво. Геометричні композиції для тканин,

які розробили Казимир Малевич, Ілля Чашнік [Рис. 4.59], Микола Суєтін, можна вважати великим успіхом супрематизму, адже в них наочно та переконливо відображена стилістика безпредметності у мистецтві. Незважаючи на те, що ці проекти тканин залишилися на папері, супрематизм став джерелом нових пошуків у текстильному декорі та, врешті, призвів до домінування геометричного орнаменту в орнаментуванні тканин масового виробництва.

Варто також відзначити, і на це вказує дослідниця Юлія Константинова, що під впливом різних обставин художники в той час не займалися станковим мистецтвом паралельно зі створенням ескізів для тканин, і текстильні орнаменти стали, таким чином, головним полем розвитку їхніх художніх ідей у визначений період творчості. Саме така концентрація на текстильних ескізах і ставлення до них не як до маргінальної сфери творчості, а як до центрального художнього завдання допомогла художникам відкрити нові ритми та мистецькі прийоми [92].

Необхідно згадати і педагогічну систему Малевича, що точно відповідала розкриттю його теорії руху мистецтва від Поля Сезана до супрематизму. Зокрема вказувалося на стилетворчі можливості супрематизму та необхідність розробки архітектури у цьому стилі. У супрематичному стилі проектували листівки, плакати, оформлювали фасади, а завдяки незалежності своєї кольорографічної системи він став основою формування концепції суперграфіки. Такі працівники УНОВІСа як В. Татлін, І. Чашнік, М. Суєтін, А. Лепорська проектували меблі, посуд, одяг та, звісно, рисунки для тканин, а згодом переходили на виробництво, де продовжували втілювати у життя ідеї Малевича.

Таким чином був створений «новий стиль супрематичного прикрашання» — декорування предметного оточення плоским супрематичним орнаментом. «Малевич закликав до виходу супрематизму в предметний світ, але до виходу не в об'єм, а на об'єм», — пише С. Хан-Магомедов [191, с. 54]. Зокрема, порцеляна приваблювала Малевича та його учнів передусім як матеріал, що дає ідеальне біле поле з ілюзією глибини. Декорували порцеляну переважно чорним, червоним та жовтим кольорами. Форми декору прямокутні, подекуди

композиція має вільний характер, але переважно орнаментальна композиція на виробі одинична [191, с. 314]. Декоровані таким чином чашки, попільниці, молочники та інші керамічні предмети досі є візитною карткою Петроградського заводу порцеляни [Рис. 4.60]. Проте самого Малевича, найперше, цікавила форма виробів, її зміна чи реконструкція. Але у виробництво його супрематичні експериментальні вироби так і не потрапили [Рис. 4.61].

Наприкінці 1920-х концепція супрематизму знаходить своє застосування в архітектурі, суперграфіці, графічному дизайні, меблях, ще раз підтверджуючи свою життєздатність і універсальність як формотворчої системи. У доповіді «Проуни», прочитаній у Москві 1924 року, Ель Лисицький говорить, що «Чорний квадрат» — це, з одного боку, «люк каналу живопису», що еволюціонував від кубізму до супрематизму, до нуля форми та концентрованого вираження площини, кольору, безпредметності, а з іншого — фундамент для створення нових архітектурних і дизайнерських форм» [98, с. 113]. Власне Ель Лисицький одним з перших побачив і використав у проектах і поліграфії супрематичний «словник» Малевича [Рис. 4.62]. Йому вдалося показати багатство площинно-декоративних можливостей супрематизму, органічність його форм на білому аркуші паперу, захопливу роботу з геометричними ілюстраціями та шрифтом.

Ще одним художньо-навчальним закладом нового типу став ВХУТЕМАС (Вищі художньо-технічні майстерні, 1920–1930, Москва) — унікальний комплексний художньо-технічний вуз, що готував художників для промисловості. Т. Ніколаєва у книзі «Тектоніка формоутворення костюму» наголошує на важливій ролі, яку відігравав цей навчальний заклад у розвитку художньої промисловості в СРСР: «Для успішної роботи художньо-промислових майстерень були створені спеціальні комісії, до складу яких увійшли фахівці в галузі архітектури, ткацтва, вибійки, кераміки, обробки дерева, металу, каменю, шкіри та кістки. Важливою історичною подією в розвитку і підвищенні художньої культури в промисловості стало створення 1920 року Московських вищих державних технічних майстерень (ВХУТЕМАС)» [132, с. 58]. Поширений тоді

рух «виробничників» розглядав мистецтво, насамперед, як виробництво побутових речей та охопив майже всі галузі мистецтва.

У майстернях ВХУТЕМАСу працювали та навчалися у різний час Любов Попова [Рис. 4.63], Олександр Родченко [Рис. 4.64, 4.65], Казимир Малевич, Володимир Татлін, Володимир Фаворський, Олександр Веснін, Георгій Якулов, Іван Клюн, Ель Лисицький, Володимир Баранов-Россіне, Надія Удальцова, Микола Суєтін, Климент Редько, Олександр Тишлер, Олександра Екстер, Анатоль Петрицький, Наум Грановський, Марк Стерлінг, Варвара Степанова, Олександра Кольцова-Бичкова та інші. Категорично відмовившись від станкового малярства, Любов Попова прийняла концепцію розчинення мистецтва в житті та ініціювала проект промислової майстерні основного відділу ВХУТЕМАСу.

Цікавий досвід роботи викладача ВХУТЕМАСу та ГІНХУКу Олександра Биховського, який у навчальну програму останнього ввів предмет вишивки. Вплинула та підтримала таку діяльність Екстер, у київській студії якої він займався у 1910-х. Його студенти використовували в роботі різноманітні, часто вже забуті, вишивальні техніки: гладь, лицеве шиття, різні види швів для отримання на поверхні складної вишуканої фактури. Дипломна робота його учениці М. Петрової вражає досконалістю виконання, чіткістю композиції та вишуканим кольоровим рішенням. Геометричне вирішення панно водночас сучасне та близьке до традиційних форм декоративного мистецтва. Загалом, у педагогічній системі О. Биховського запроваджено «аналітичний метод побудови орнаменту й розроблення декоративної площини» [4, с. 327]. Як і у його вчительки Екстер, у навчанні студентів переважав конструктивний підхід до побудови форми, декоративно-орнаментальна композиція.

1923 року дирекція Першої ситценабивної фабрики (Москва) звернулася у ВХУТЕМАС за необхідністю художників, проте там не було ще підготовлених спеціалістів. Врешті відгукнулася професор текстильного факультету Любов Попова та художниця Варвара Степанова, що швидко і докорінно змінили уявлення про радянський текстиль. Геометричні форми та незвичні декоратив-

ні вирішення оформлення тканин дещо насторожували, проте користувалися шаленим попитом у населення. Художниці створили новий напрям у текстильному рисунку, рішуче відмовившись від квіткових чи сюжетних орнаментів. Варіюючи тільки геометричними формами (круг, прямокутник, трикутник), використовуючи лише кілька кольорів, ці талановиті майстрині створювали різноманітні, виразні композиції. У їхніх текстильних орнаментах художні експерименти безпредметного живопису знайшли своє продовження та розвиток [156, с. 290]. А в чергуванні однотипних елементів, смуг та ліній виявлялися несподівані оптичні ефекти та ілюзії форми.

Проекти тканин Л. Попової склалися із дво- та триколірних комбінацій геометричних форм, плоский рисунок поєднувався з чистим кольором, був економічним у масовому промисловому виробництві. Елементарність взору та проста геометрія форм створювали варіативність комбінацій. Декоративний ефект досягався за рахунок динамічного ритму чергування синьо-білих, червоно-чорних, оранжево-синіх лінійних фігур. Л. Попова враховувала закони оптичного сприйняття просторово-пластичної гри орнаменту. У текстильних рисунках Л. Попової та В. Степанової вперше була відчута та візуалізована нова система мислення, що розвинулася вповні у 1960-х (оп-арт, мінімалізм) і стала однією з ключових парадигм ХХ ст.

Варто зазначити, що для окремих художників (зокрема С. Делоне, Л. Попова, О. Родченко) зайнятість у сфері орнаментування тканин стала безпосереднім продовженням авангардних експериментів, що знайшли переконливе вираження у масовій текстильній продукції та викликали численні наслідування. Це сприяло ще більшому поширенню мистецтва авангарду в орнаментальному оформленні текстилю на початку ХХ ст.

За художніми особливостями текстильний рисунок 1920–1930 рр. можна розділити на дві групи: це конструктивістські тканини з геометричним орнаментом (безпредметні) та тематичні або агітаційні — з індустріальними або сільськогосподарськими мотивами, що також геометризovanі чи наближені до геометричних [Рис. 4.66–4.68]. Конструктивізм запровадив «в культуру текс-

тилю новий пластичний світ — світ геометрії, одухотворений живим чуттям і думкою художника. Досвід, отриманий у роботі з кольором, формою, простором у живописі та графіці, перейшов тут у вільне оперування найпростішими регулярними геометричними композиціями і надання їм просторової гри», — говорить Г. Коваленко [86].

Поза класовою боротьбою, інтернаціоналізмом, революцією, супрематичний та конструктивістський дизайн існував до кінця 1920-х, коли геометричні форми на тканинах і одязі отримали політичну підтримку і молоді дизайнери продовжували працювати в цьому напрямі [237, р. 45]. Згодом було ухвалено рішення зняти з виробництва «абстрактні» шпалери чи тканини, «вберегти» студентів від «абстрактних» композицій та засуджено пошуки «абстрактно»-орнаментальних рішень. Проте, все одно мистецтво декоративне йшло шляхом абстрактно-орнаментальної творчості.

У середині 1920-х у Харкові організовується ще один експериментальний навчальний осередок, — школа на зразок ВХУТЕМАСу та Баугаузу, де реалізуються подібні художні завдання (на базі Харківського художнього училища, а від 1921 — технікуму). Тут готували художників скла, кераміки, графіків, декораторів, різьбярів, ковалів, ліпників орнаментів, майстрів театральної бутафорії та театральних декораторів. Ключовими фігурами були Василь Єрмилов, Бернард Кратко, Олександр Хвостенко-Хвостов. Свої новаторські ідеї В. Єрмилов втілював і у творчій, і в педагогічній діяльності. «В останній заклались основи майбутньої дизайнерської освіти», — як стверджує Л. Соколюк [176, с. 132]. Єрмилов «проводить творчі дослідження фактур, відкриває можливості того чи іншого матеріалу, аналізує взаємовідносини елементів форми, технологічні особливості фігур і вагомість кольорової маси [31, с. 127]. Через стилізацію орнаментальних форм, запозичених з народної вишивки чи ткацтва, він підштовхував учнів до виконання абстрактних композицій. Подібно і у власних проектах часто використовував мотиви, узяті з килимів і плахт. Творчі вправи Єрмилова на побудову форм, з основ композиції та комбінаторики не тільки вплинули на розвиток майбутніх професійних художників при-

кладного мистецтва, а відіграли важливу роль у формуванні нового художнього мислення. Сам Єрмилов був неабияким поціновувачем українського орнаменту — геометричного і рослинного. Підтвердженням цьому є повсякчасне використання геометричних фігур та квіткових геометризаних мотивів у колажах, графіці та розписах (розпис стін будинку-майстерні (1921–1922, Харків), стінний розпис Центрального гарнізонного червоноармійського клубу (1920, Харків) ескіз розпису агітпоїзда «Червона Україна» (1920), проект оформлення інтер'єру Палацу піонерів і жовтень (1934–1935, Харків), численних заставках та кінцівках.

Характерною рисою декоративного мистецтва 1920-х є співіснування з агітаційним — художники розмальовують пароплави, потяги (Екстер, Єрмилов [Рис. 4.69], Богомазов), агіттрибуни та декорують вулиці міст [Рис. 4.70]. Влада щораз більше користується візуалізацією ідеологічних лозунгів. Як пише Крістоф Віталі: «Ніколи раніше не виникало такої глибокої претензії — творити і змінювати життя людей аж до побуту засобами мистецтва. Тому більшість художників використовували для цього не тільки традиційні засоби живопису, пластики та рисунку, але й займалися архітектурою, театром, фотографією, плакатом, оформленням лозунгів і знамен, дизайном фарфору, текстилю та інших предметів повсякденного життя, на кінець, оформленням вулиць до революційних свят, тобто служили пропагандній системі» [30]. Та у зв'язку зі зміною ідеологічних програм, ситуація у наступні роки різко змінюється. Розвиток дизайну в напрямку абстракції, геометричних форм та орнаментальних інтерпретацій народної тематики зупиняється на десятки років.

Напружена ситуація в державі стала також причиною великої еміграції інтелігенції та художників-авангардистів у тому числі. 1920 року емігрує Іван Пуні з дружиною Ксенією Богуславською (Берлін, а згодом Париж), Михайло Андрієнко-Нечитайло (Париж), 1924 року Ніна Генке-Меллер виїжджає до Москви, Петро Нілус — до Парижа, а Олександра Екстер — через Італію до Парижа. Також у 1920-ті емігрували Василь Кричевський, Володимир Іздебський, Іван Мозалевський, Мане-Кац, Володимир Баранов-Россіне, Олекса Гри-

щенко та багато інших українських митців. Дослідниця Н. Канішина зазначають, що «молоді митці, які скуштували за кордоном цілковитої свободи у виборі засобів естетичного вираження, перебуваючи у відрядженнях чи на навчанні, після повернення додому не бажали більше працювати, не маючи виходу в зовнішній світ, не беручи участі в зіткненні світоглядних ідей нової генерації. Ця генерація протесту прагнуло самоутвердження на нових шляхах» [73, с. 14]. Безумовно, це не могло не позначитися на творчості митців. Так, О. Раппапорт, аналізуючи деперсоналізовані та геометризовані портрети Малевича, вважає, що не маючи можливості емігрувати, художник переносить себе та рідних у вигаданий світ на полотнах, що лежить за межами диктатури та цензури — абстрактних форм та безликих персонажів [147, с. 34].

Ті, хто не змогли емігрувати, могли працювати творчо лише у двох напрямках — педагогічна діяльність і театральна сценографія. Так, у КХІ (Київський художній інститут від 1922) приходять працювати К. Малевич (1928–1930), О. Богомазов (1922–1930) В. Пальмов (1925–1929), В. Татлін (1925–1927), М. Бойчук (1922–1937), С. Колос (1925). Окрім класичних художніх напрямів тут готують художників текстилю та кіно (з 1927). Засади педагогічної методики інституту були тотожними до системи «основного курсу» ВХУТЕІНу (Вищого художнього інституту, 1922–1930, Ленінград, Москва), до системи Баугаузу, де дослідження законів пластичного мистецтва, композиції, форми, матеріалів, технологій ставали основою для подальшої творчої роботи художників.

4.4. Застосування геометричного орнаменту в сценографії авангарду

Авангард як явище культури охопив усі сфери творчої активності митців, тому варто згадати про сценографію, у якій активно втілювалися новаторські ідеї авангардистів. Власне театр — особливий феномен авангарду, що синтезував творчі експерименти режисерів, музикантів та художників. «Театр — синтез усіх мистецтв», — стверджує Богомазов [16, с. 84]. Адже єдність пластики, танцю, музики, світла та слова в єдиному театральному дійстві творять

унікальне мистецтво, глибоко вкорінене в мистецько-стилістичні авангардні пошуки.

Театр як синтетична форма мистецтва завжди обумовлений тісним зв'язком з літературою, образотворчим мистецтвом, музикою, але в театрі авангарду цей зв'язок посилений пошуком взаємних основ у мистецтві та внаслідок цього — руйнування меж і потяг до синтезу є однією з найвиразніших рис авангарду. Одним з перших про це заговорив Кандінський в есе «Про сценічну композицію» (1912), де доводив, що засоби різних мистецтв — звук, колір, слово — зовні різні, але за внутрішньою сутністю абсолютно тотожні.

Приклади синтезу мистецтв на основі театру численні: постановки УНОВІСу, співпраця режисерів і художників театрів Києва, Одеси, Харкова. Достатньо сказати, що всі значні представники художнього, літературного та музичного авангарду були пов'язані з роботою в театрі і часто особистим ідейним впливом визначали кінцевий образ вистави.

Синтетичний метод творення активно використовували всі художники театру. Кожен у власному творчому ключі намагався поєднати різні культурні парадигми та естетичні платформи, що було пов'язане з часовою детермінацією сюжету вистави, актуальних мистецьких питань, авторською позицією: письменника, режисера, хореографа та власне художника сценографії. Складність художньої проблеми, що стояла перед митцем, викликала до життя синтетизм як метод (чи принцип) творення.

Цікаво, що «синтетичний метод» у всіх митців різний. Художники-авангардисти ставили перед собою високі, часто утопічні цілі, прагнули до створення позачасових архетипів-символів, які б існували у просторі позачасових цінностей. У одному творі (а особливо в театральній виставі, що має кілька співавторів) могли поєднуватися різні світоглядні позиції, релігійні постулати, класичний сюжет і сучасне сценічне оформлення, живопис, кольоро-світло-музика, архітектура, орнамент і народний примітив.

Через схильність орнаментального мистецтва до синтезу він активно використовується у створенні сценічного образу героїв вистави та дійства зага-

лом. Цю характерну його рису дослідниця І. Іванова описує так: «Орнамент з його специфічними можливостями до вираження глибоких філософських образів в лаконічних, гармонійних формах і широтою матеріального втілення, можливостями використання багатоманітних виражальних засобів, є не тільки ідеальним компонентом синтезу, але й універсальним способом поєднання мистецтва і життя, ідеалу та практики» [62]. У якості важливого елемента соціокультурного тла, на якому відбувалося проникнення станкового мистецтва авангарду в орнаментальні мотиви, зокрема тканин, виступили театральні постановки, а саме — сценічне їх оформлення та костюми. Сценографія — унікальне явище у плані використання образно-пластичної мови авангарду, що передбачало комплексне оформлення театального середовища — від сценографії, декорацій, завіси до пошиття костюмів, аксесуарів та виготовлення реквізитів, бутафорії. Кожен елемент промовляє орнаментальністю та декоративністю, а не прикладним характером. Таким чином сценографія втілює синтез графіки, живопису, світла, геометрії та дизайну одягу.

Синтетичний образ театальної вистави формувався зусиллями вхідних компонентів, — музики, освітлення, декорацій, костюмів, акторської гри, — що об'єднували свої виражальні засоби та художні прийоми. Так, обмежені часово-просторово чи образно-замкнуті мистецтва формують новий твір, синтетичний та мультисенсорний за характером творення та сприйняття. Сценографією початку XX ст. власне була загальна організація простору сцени і реалізація просторово-часового візуального образу твору. Авангард початку XX ст. започаткував цілком нову систему оформлення вистави, як нову структуру сценічної образності та нову художню мову. Основну роль у творі почали відігравати поняття моделі, форми та ритму, а формотворчими принципами виступали геометризм і синтетизм.

Течії футуризм і кубофутуризм виявилися найбільш адекватними для таких видів творчості як театр та драматургія. Художники авангарду вважали заслугою футуристів розкріпачення творчих можливостей та відсутність жорсткої доктрини стилю. Так, дослідниця театру авангарду Ганна Веселовська за-

значає: «Безпосереднім поштовхом для необмежених експериментів з театральною формою початку 1920-х стали театр акції футуристів 1910-х, завдяки яким увага мистецького загалу звернулася до можливостей збагачення театру архаїчними сценічними формами та новочасними видами мистецтв, як-от цирк, естрада, кіно» [31, с. 41].

Революційною в режисерському та сценографічному плані стала футуристична опера «Перемога над сонцем» (1913) поета Олександра Кручених і музиканта Миколи Матюшина. Серед головних тез вистави — знищення сонця старої культури та повернення у часи до створення світу, коли затемнення сонця і затемнення розуму дозволяє вихід у підсвідоме, у сферу сновидінь, у химерний світ. Безумовно, ідеї «Перемоги над сонцем» вплинули на творчість автора декорацій та костюмів Малевича. Саме в цій постановці на завісі уперше з'являється чорний квадрат, а сама вистава виявилася своєрідним маніфестом нового мистецтва. «Площина, що утворила квадрат, стала початком супрематизму, нового кольорового реалізму як безпредметної творчості» [112, с. 79–80], — зазначає художник.

Дослідники неодноразово вказують на значення роботи К. Малевича над цією виставою, що стала етапною у творчості художника та, у підсумку, привела його до народження супрематизму. Різницю у два роки між виставою «Перемога над сонцем» та виставкою «0,10» А. Пучков описує так: «Малевич два роки налаштовував катапульти, щоб випустити квадратну пляму в голову мистецької буржуазії. Два роки готувався, наче чекаючи на сараєвський постріл, аби додати до людоджерної кровожнечі ще й світоглядну заковичу: зупинися, перехожий, не біжи від самого себе, оскільки насправді бігти нема куди; заирни у себе, може, і там щось є» [55, с. 7]. Образи на проектах костюмів Малевича містили праструктури його майбутніх супрематичних полотен. Фігури на його ескізах безликі, сліпі або одноокі, дуже самотні, адже так не схожі між собою ані кольором, ані стилістично, хоча сформовані з простих геометричних фігур. Серед кольорів переважають чорний, червоний, синій, жовтий, подекуди використано орнаментальні мотиви смуг чи зубчастих форм [Рис.

4.71]. Авангардний характер вистави, як значення роботи Малевича над сценографією до неї, важко переоцінити. Також чимало учнів художника яскраво проявили себе у сценографії.

Значною подією для радянської сценографії були «Російські сезони» Сергія Дягілева, що проходили у Парижі від 1909 року. Особливої уваги заслуговує залучення до оформлення балетів та створення костюмів відомих митців авангарду. Так, над декораціями до постановок Дягілева працювали Н. Гончарова (1914, 1916, 1922, 1923), М. Ларіонов (1915, 1917, 1921, 1922), Г. Якулов (1927), П. Челіщев (1929), а також П. Пікассо (1917, 1919), А. Матіс (1920), Робер і Соня Делоне (1918) [Рис. 4.72].

В Україні особливо розвинулася сценографія в Києві, Харкові і Одесі. Тут працювали К. Малевич, О. Екстер, А. Петрицький, Б. Косарєв, В. Татлін, О. Хвостенко-Хвостов [Рис. 4.73, 4.74], Л. Попова, В. Степанова, П. Челіщев, К. Вялов, В. Меллер, І. Рабінович, Ель Лисицький, О. Тишлер, Н. Шифрін, Н. Генке, І. Рибак, Н. Альтман. Поза Україною стали відомими театральними художниками В. Баранов-Россіне, М. Андрієнко-Нечитайло, С. Делоне, Серж Фера, що підкорили публіку Франції, Румунії, Чехії та, звичайно, Росії.

Художників-новаторів часто запрошував до співпраці режисер Олександр Таїров. Етапними в авангардній сценографії стали роботи Екстер для його Камерного театру, зокрема, оформлення вистав «Фаміра Кіфаред» І. Анненського (1916), «Саломея» О. Вайльда (1917) [Рис. 4.75], «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра (1921) [Рис. 4.76], які були для театральної Москви сенсацією. «Це був урочистий парад кубізму... Куби і конуси великими, глухо зафарбованими, чорно-синіми брилами здіймалися і сповзали сходами» — так описували очевидці дійство вистави «Фаміра Кіфаред», художником якої була видатна Екстер [209, с. 24].

Ескізи костюмів художниці до «Ромео і Джульєтти» вражають багатством об'ємів, площин, драпірувань. Відповідно до характеру героїв і сюжетної сцени, художниця оперує різними геометричними формами, вибудовує їх за певною ритмікою, символічно обирає кольори тканин. Уся драматичність теа-

тразьної історії прослідковується в ескізах одягу — різкі, гострі повороти, ва- жкість тканин, що «вибудовують», конструюють фігури персонажів відповідно до характеру їхньої ролі. Очевидна близькість її театральних проєктів з живописними роботами циклу «Кольорові ритми» (1917) чи «Динамікою ко- льорів» (1916–1918) [Рис. 4.77]. Екстер використовує орнамент в одязі персо- нажів, проте декорування їхнього вбрання радше конструктивістське чи футу- ристичне, аніж ренесансне.

Геометричний орнамент наскрізь присутній у сценографії художниці, зокрема на рівні композиційної структури персонажів і декорацій, у абстрактному характері трактування форм, локальній колористиці, ритмі лі- ній та площин. Г. Ковеленко неодноразово наголошує на схожості проєктів та ескізів Екстер з народним живописом та вишивкою, на що вказують ритміка кольорів та їх поєднання. Також дослідник акцентує на глибокому закоріненні української сценографії початку ХХ ст. загалом у національні традиції.

Як вважає Дж. Боулт, існує разюча схожість між роботами Екстер та теа- тральними ескізами Меллера, разом з яким вона працювала від 1918 року над костюмами для танцювальної студії Броніслави Ніжинської та інших драмати- чних театрів [19, с. 78]. Але динаміка робіт Меллера все ж відрізняється від експресії Екстер. Реалістичне трактування обличчя та рук поєднується з умов- ним, декоративним вирішенням костюму [Рис. 4.78]. За довершеною геомет- ричною композицією його ескізів для театру часом важко ідентифікувати пос- тать, яка тотально скоряється руху кольорових форм та об'ємів. Декоративна манера живопису Меллера відобразилася у його театральних проєктах, зокре- ма, ескізах костюмів до «Ассирійського танцю» Балету Броніслави Ніжинської (1918–1921) Окрім того, художник використовує у своїх виставах рухомі деко- рації, майданчики, монтаж, кінопроекції, світлотехніку.

Меллер реалізувався, власне, як театральний художник і все життя прис- вятив театру. Він працює в Харківському театрі «Березіль» (1922–1945, згодом Театр ім. Т. Шевченка) разом з новатором Лесем Курбасом, у Київському теа- трі музичної комедії (1948–1953) та Київському академічному театрі

ім. І. Франка (1953–1959). У «Березолі» художник сконструював винятково виразні й водночас прості, унікально мобільні та монументально-скульптурні декорації до вистав «Жовтень», «Газ», «Джиммі Гігінз», «Макбет», «Секретар профспілки» [31, с. 132]. У «Березолі» Меллер разом з Петрицьким та Хвостенко-Хвостовим розвинули унікальну школу декорації — безцінний внесок у історію українського театру, кіно та образотворчого мистецтва.

Схожість до костюмів Екстер, зокрема виконаних для постановок Таїрова, бачимо в основі костюмів Анатолія Петрицького середини 1920-х, що формують скульптурні, часто автономні спіральні структури. Водночас художник значно частіше вводив у свої роботи елементи фольклору та опирався на своє етнічне коріння. При цьому він використовував великий набір матеріалів — золотий папір на полотні, геометричні мотиви на флюорисцентному заднику тощо. Дж. Боулт, аналізуючи творчість українського сценографа, підсумовує: «Цілком можливо, що у цьому дивному дисонансі ми можемо знайти правдивий дух українського авангарду, в якому професіоналізм поєднується із примітивізмом, а конструктивізм з орнаменталізмом» [19, с. 62]. Як писав критик В. Хмурий 1929 р., Петрицький «надав декоративні функції конструктивній деформації» і яскравим підтвердженням цьому є його роботи для харківського театру «Березіль», театру ім. Івана Франка в Києві, театрах Одеси та Москви. Усього автору належить оформлення понад 400 вистав, мистецьке декорування яких змінювалося разом з епохою, було то радикально-авангардним, то компромісно-стриманим у рамках ідеології реалізму [Рис. 4.79, 4.80]. «Оригінальною інтерпретацією та умінням синтезувати українські стильові елементи з характером і елементами європейськими, Петрицький одразу здобув собі ім'я. Нині в театральних постановках Петрицький конструктивіст. Його конструктивні оформлення часом остільки цільні, опрацьовані, раціональні й економні, що здається годі щось змінити в їх або додати. Багата фантазія й знання театральної справи проглядає в кожній дрібниці і в цілому оформленні. Виняткова властивість театральних постановок Петрицького полягає в суто мисте-

цьким і гармонійним прибиранні конструкції в барвисту гаму строїв», — охарактеризовано в перших дослідженнях про митця [193, с. 3–5].

Костюми художника до опери Д. Пучіні «Турандот» гранично геометризовані, складені з прямокутників, кіл і спіралей. Кольори обмежено чорним та червоним [Рис. 4.81], а східні мотиви сюжету тут зустрічаються з нехарактерною лаконічністю та простотою форм. Характерне для творів Петрицького активне орнаментування тут зведено до мінімуму, лише строга ритміка фігур та їхніх конструктивних деталей у ескізах нагадує рух орнаментальних модулів.

Художник образно та глибоко сприймав музику, тому в опері особливо стежив за партитурою твору: колір костюмів мав збігатися з тональністю мелодії. Так, наприклад, у «Турандоті» костюми хористів, яких налічувалося до 60-ти осіб, «то... виконували роль яскравих плям, то були витримані в біло-червоних тонах і в масових сценах це виглядало як величезний орнамент на фоні чітких споруд оформлення» [5, с. 17].

Оформлення костюмів до балету А. Адана «Корсар» вражає динамічним характером геометризованих форм та унікальністю образів кожного персонажа дійства. На ескізі костюму танцівниці еротизм героїні підкреслено одягом, що геометричними трикутними формами вкриває лише окремі частини тіла. Фігури спрямовано за межі форми одягу, вони лежать неприродно, наче підкреслюючи умовність гардеробу на красивому тілі. Ескізи до «Корсара» — це довершені композиції, де відношення фігура-тло врівноважені, фігуративне зображення вдало поєднується з безпредметними формами майбутнього сценічного костюму.

Багатством української орнаментики характеризуються костюми Петрицького до вистави «Сорочинський ярмарок». Тут художник проявив себе як знавець народного одягу, у абстрактних формах переосмислено всі його конструктивні деталі: жупани, пояси, сорочки — усе підпорядковано авангардним принципам формотворення. Водночас елементи української вишивки вдало вписані у конструктивістські композиції костюмів і створюють цілісний сценічний образ.

Власне, зацікавлення народними традиціями, що було характерним для процесу українізації 1920-х, сполучилося з конструктивізмом (1919(22)–1934) — новим формотворчим орієнтиром у мистецтві, що набув статусу естетичної ідеології. На зміну «аскетизму», «нейтральності» попередніх років українські художники принесли у сценографію надзвичайну декоративність, кольоровість, яскраву пластичну образність. І саме в цьому проявився глибокий національний зміст, вважає В. Чечик [197, с. 156–157].

Анатоль Петрицький закріпив за собою лідерство в мистецтві українського театрального авангарду. Як конструктивіст за покликанням, він, тим не менш, легко підлаштовувався до вимог конкретної вистави й охоче використовував елементи орнаменту та «ілюзії», якщо цього потребувала постановка. Тому для нього не складало труднощів відтворення історичної атмосфери таких опер як «Князь Ігор» (Одеса, Харків, Київ, 1926) [Рис. 4.82], «Тарас Бульба» (Київ, Харків, Одеса, 1919, 1921, 1927, 1928, 1937, 1955), та в балеті «Корсар» (1926), водночас продовжуючи надавати першочергового значення формальній стороні постановки.

Ще одним представником українського театрального авангарду є Борис Косарєв, що цікавий, передусім, як декоратор та конструктор. У його костюмах до вистави «Аул Гідже» бачимо, наскільки орнаментально насичено представлено простір [Рис. 4.83]. Усі його роботи виглядають як візерунок, як орнамент. Як пише дослідниця О. Відяпіна, «Орнаментальність є тим живим нервом, який приходить у сценографію [32, с. 184]. Б. Косарєв як художник театру адаптував у творчості багато впливів, зокрема, кубістичних і етнографічних, поєднавши цим нову естетику з елементами традиції [Рис. 4.84].

Щодо сценографії в українських театрах того часу, то, як зазначає Н. Канішина: «Її рівень не лише відповідає еталонам світового мистецтва, а й вивершує його вартісні орієнтації, дає ключ для розуміння мистецьких пошуків і знахідок у світових масштабах. Обдарування О. Екстер, В. Меллера, М. Андрієнка-Нечитайла, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова виходило за межі звичної художньої однозначності у бік багатомірної лексики, яка синте-

зувала поняття руху, форми і стимулювала активність сприйняття. Українські сценографи були і зачинателями нових художніх рухів, і продовжувачами цих змін. У їхній особі маємо лідерів національного авангардизму, який не відмежовувався від загальноєвропейських мистецьких течій і напрямів, а активно прилучався до передових естетичних надбань» [73, с. 15].

І. Павельчук, виводячи джерела формування уявлень про «синтетичний» метод мистецтва, вказує на «теорію відповідностей» та вчення про мнемотехніки французького поета Шарля Бодлера, відповідно до яких фарби, звуки, лінії та слова «нічого не зображували, а тільки символізували світ ідей» [139, с. 52]. Таким чином, дослідниця говорить, що синтетичний метод художнього утворення прагнув демократизувати творчий процес і наблизитися у мистецтві до неосяжного в житті «ідеалу». «Саме такий підхід, що не обмежував потенційні можливості творчості, був покликаний вирішити будь-які різнобічні проблеми мультикультурного дискурсу на межі XIX–XX ст.» [139, с. 65].

Важливою умовою було те, що театр створював переконливу просторово-часову модель взаємодії новітніх форм у мистецтві, відчутно переглянувши позиції глядача та учасника, дійової особи та автора, порушуючи межі умовного та реального, художнього та позаестетичного. Саме в цьому сенсі експерименти в театрі мали значення аналогій тих буремних подій та змін, які можуть відбуватися не тільки в мистецтві, але в житті всього суспільства. Практичне продовження реалізації ідеї злиття мистецтва і життя відбулося в кінематографі. Уже від середини 1920-х значна кількість діячів театру перейшли в кіно (С. Ейзенштейн, С. Юткевич, А. Роом та ін.), а художники-авангардисти залучалися до розроблення костюмів і декорацій до фільмів (Екстер, Малевич, Родченко та ін.). На основі принципів авангардного театру став можливим розвиток перформансу, акції, геппенінгу.

Театр відкривав широкі горизонти для новаторських експериментів митців авангарду. Українська сценографія 1910–1930 рр., що була вписаною у загальну концепцію абстрактного мистецтва, посіла виняткове місце в розвитку вітчизняного і світового авангарду. Маніфестуючи розрив з традицією, але

об'єктивно беручи її за основу, митці виводили її на новий рівень, використовуючи геометричний орнамент у авангардних експериментах. Також можемо констатувати існування тісних зв'язків між образотворчим мистецтвом авангарду і театром, які, у свою чергу, вплинули на декоративне мистецтво: створення одягу, орнаментування тканин, предметне наповнення інтер'єру.

Геометричний орнамент став тією ланкою, що пов'язала образотворчість і декоративність у пластичному мистецтві. Таким чином, геометричний орнамент органічно увійшов у практику митців-авангардистів, у ньому вони черпають ідейну та формальну основу для живописних полотен, проектів текстилю, кераміки, сценографії тощо.

На початку XX ст. відбувається усвідомлення галузі декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльності, що підпорядкована своїм закономірностям і має засоби емоційного впливу. З'являються професійні митці декоративного мистецтва, складається його естетика та критика.

Художники, що все більше зацікавлюються предметною сферою, знаходять джерело натхнення у народному мистецтві. Інтерес до історії та фольклору значно зріс на початку XX ст. Основні причини цього явища наступні: *соціальні* (швидкі темпи урбанізації та індустріалізації як загроза знищення селянської творчості), *націотворчі* (проголошення УНР 1917 року і процес українізації), *генеалогічні* (інтерес до історичного минулого свого народу, розвиток археології та етнографії), *естетичні* (зміна еталонів краси, пошук чистих форм, простоти вираження, не обтяженої смислом), *формотворчо-стилістичні* (відкриття виражальних здатностей, що закладені в геометричному орнаменті, простоти й ритміки форм, виразності та яскравості кольорів народного мистецтва).

Перші експерименти професійних художників у сфері декоративно-ужиткового мистецтва припадають на 1910-ті: вишивкою в супрематичному стилі на побутових предметах, вироби артілей в українських селах Вербівка, Скопці. Група Малевича продовжує створювати супрематичні орнаменти у 1919–1922 рр. (Вітебськ, Білорусь), а плеяда авангардистів у школі ВХУТЕ-

МАС у Москві готують митців нового покоління для роботи на виробництві, звідки ідеї нового геометричного мистецтва поширюються у побуті в узорах тканин, килимів, посуду тощо.

Таким чином, визначаємо роботу художників у сфері декоративного мистецтва як безпосереднє продовження експериментів у станковому малярстві. Виробниче мистецтво стало реалізацією низки теоретичних засад представників авангарду, зокрема, виокремлення простих геометричних форм, локальних кольорів, акцент на композиції, ритмі кольору та ліній, співвідношення форм та простору. На основі першоелементів абстрактного мистецтва було сформовано й нову мову декоративно-прикладної сфери. Експерименти авангардистів у текстилі, кераміці, скульптурі, хоча й мали характер спроб і зразків, значно вплинули на розвиток дизайну та загалом на мову пластичного мистецтва ХХ ст.

Комплексне оформлення простору та його предметного наповнення представляє сценографія авангарду. Більшість митців початку ХХ ст. пробували себе у сценографії. Таким художникам як Екстер і Петрицький належить створення особливої поетики театрального костюму, а проекти їхньої сценографії вважаються шедеврами авангарду. Мистецтво театральної сценографії 1910–1930 рр. вплетене в загальну концепцію авангардних напрямів і процесів пошуку образно-пластичної мови нового мистецтва, тому теж пов'язане зі становленням нової мови орнаменту.

Геометричне формотворення лежить в основі більшості робіт українських авангардистів: декорації формуються з геометричних площин і об'ємів; костюми акторів набувають досі небачених абстрактних обрисів. Існуючи автономно від актора та створюючи образи винятково художнього характеру, що кардинально змінюють суть вистави, костюми часто дисонують зі сценарієм чи партитурою. Образотворчість і декоративність чи не найтісніше поєдналися в театрі, відкритому для експериментів та гри. А єдність пластики, музики, танцю, світла та слова в театральному дійстві створили унікальний мистецький синтез, сформований у лоні авангардизму.

Художня практика початку ХХ ст. — малярство, декоративно-прикладне мистецтво та сценографія — вдало синтезувала в мистецьких творах використання елементів геометричного орнаменту з новою естетикою авангарду. Аналіз шедеврів українського авангарду 1910–1930 рр. засвідчує активне функціонування у ньому елементів і модифікацій геометричного орнаменту, а теоретичні засади свідчать про свідоме об'єднання чи зближення декоративної та образотворчої сфер у творчій діяльності митців.

ВИСНОВКИ

1. Показано, що теоретико-методологічна основа дослідження має міждисциплінарний характер і враховує наукові дослідження в естетиці, філософії, герменевтиці, психології, семіотиці, орнаменталістиці, історії та теорії мистецтва. Зазначено, що феномен орнаменту стає предметом теоретичних рефлексій та пов'язується з дискурсом абстракції та проблемою репрезентації — ключових тем на початку XX ст. Аналіз літературних джерел засвідчив, що тема в такому контексті ще не була досліджена. Охарактеризовано основні термінологічні поняття дисертаційної роботи; визначено хронологічні межі українського авангарду як неоднорідного та комплексного мистецького явища, що розвивалося у світовому мистецькому контексті.

2. Проаналізовано співвідношення категорії орнаменту та авангарду в теорії мистецтва та філософських дисциплінах. Розкрито плюралізм поглядів на теоретичне трактування орнаменту з боку філософів (Б. Галєєв, Е. Гуссерль, І. Кант, М. Мерло-Понті, Є. Синцов), психологів мистецтва (Р. Арнхейм, В. Воррінгер, Е. Гомбріх), теоретиків мистецтва та самих митців (О. Богомазов, В. Кандінський), розширено перспективу дослідження орнаменту як системи з високою мірою абстракції, що має оригінальні образно-пластичні можливості та глибокий ідейно-художній зміст. У контекст дослідження залучено праці західних теоретиків, раніше недоступних українській мистецтвознавчій науці (так, авторка переклала та опублікувала розвідку Д. Морґана «Ідея абстракції в німецьких теоріях орнаменту від Канта до Кандінського»). Доведено доцільність застосування теорій західних мистецтвознавців до аналізу мистецьких процесів і явищ в Україні, що розвивалися у світовому контексті, зокрема геометричних орнаментальних форм як міжетнічного та позачасового феномену.

3. Виявлено формальні та концептуальні взаємовпливи геометричного орнаменту та авангарду. Орнамент починає виходити за рамки прикладного мистецтва та впливає на образотворчі сфери, а мистецтво авангарду прагне ви-

рватися за межі картинної площини та впливати на побут через орнаментування. Такий зв'язок між двома мистецькими сферами чітко простежується на практиці митців-авангардистів М. Бойчука, О. Екстер, В. Кандінського, К. Малевича, А. Петрицького та ін.

Специфічна структура орнаменту (абстрактна точка зору, геометричні форми, ритм, площинність, лінійність) зацікавлює художників-авангардистів. Саме формальна побудова зближує орнамент з абстрактним (нефігуративним) мистецтвом: відсутність перспективи, площинність зображення, простота геометричних форм, ритмічний (умовно ритмічний) уклад.

4. Розкрито суть геометризму як одного з основних методів формотворення, спільного і для орнаментального мистецтва, і для мистецтва авангарду, зокрема творчості представників кубізму, кубофутуризму, абстракціонізму, супрематизму та конструктивізму. В мистецькому доробку українських авангардистів присутні геометризовані твори, де реальність, зображена на картині, отримує структурну організацію — геометрію, але при цьому сюжет твору прочитується. У такому форматі розвивається, наприклад, творчість В. Баранова-Россіне, О. Богомазова, О. Екстер та ін. До гранично геометричних зображень тяжіють у творчості супрематисти (І. Клюн, К. Малевич, Л. Попова, О. Розанова) і конструктивісти (В. Єрмилов, Ель Лисицький, О. Родченко), а також кубофутуристичні роботи О. Екстер. Проаналізовано геометризм як метод заперечення/перетворення дійсності в картині. Геометрія як протиставлення репрезентації використовують різні мистецькі течії — від кубізму та абстракціонізму (зокрема неопластицизму, елементаризму) до супрематизму. За відношенням до дійсності геометрична абстракція характеризується, з одного боку, такими різко негативними термінологічними означеннями як: «заперечення», «відмова» (А. Кубін), «відкидання», «відхід», «вихід», «втеча» (Г. Зіммель), «усунення», «знищення», «опозиція», «відступ», «відокремлення» (Д. Горбачов). З іншого боку, серед понять, які використовували художники й теоретики та які акцентують на позитивному характері зміни реальності, виділяємо: «спасіння (порятунк)» (К. Малевич), «звільнення»

(Р. Делоне), «зміна», «проникнення», «пізнання», «перетворення» (В. Гофман), «творення».

5. Виокремлено основні засоби організації форми в авангарді: композиція (симетрія-асиметрія, статика-динаміка, контраст-нюанс, ритм-метр), колір (контраст, температура, тональність, локальність), художній образ (смысл, емоційність, асоціативність), формотворчий принцип (геометризм, примітивізм, синтетизм), матеріал і фактура (колаж, світло, звук, фарба, дерево, метал, текстиль) та проведено порівняння композиції в авангарді з композиційним укладом геометричного орнаменту. Риси, що зближують твори авангардистів з декоративним мистецтвом і орнаментом, — геометричність, площинність, декоративність, стилізація, ритмічність, образність, яскрава колористика. Проте засадничими для композиції авангарду є категорії ідеї, смислу, сюжету, образу, емоцій.

6. Серед соціокультурних факторів, що вплинули на формування образно-пластичної мови українського мистецтва 1910–1930 рр., виокремлено: економічно-соціальні (індустріалізації та загроза зникнення селянської творчості, відродження кустарних промислів, активна міграція, розвиток системи освіти), націотворчі (проголошення незалежності, становлення мистецьких інституцій, українізація), генеалогічні (інтерес до історичного минулого, ідентифікація культури, розвиток археології та етнографії, проведення експедицій), естетичні (зміна еталонів краси, пошук нових форм, простоти вираження), формотворчостилістичні (поширення кубізму, відмова від натуралістичних форм, відкриття виражальних здатностей орнаменту, простоти і ритміки форм, барвистості народного мистецтва). Проаналізовано значення геометричного орнаменту у формуванні національного стилю, його регіональні відмінності та джерела інспірацій. Застосування геометричного орнаменту в авангарді та модерні має спільні риси як-от хронологічні рамки, композиційні засоби та формальні характеристики (геометризація форм, чіткий контур, абстрактність, двовимірність, конструктивність, декоративність, близька кольорова гама). Відмінність проявляється на смисловому рівні, ідеї, яку практично втілює це мистецтво. Екс-

периментуючи з формами та шукаючи український стиль, митці знаходили власну мову художнього вираження (С. Гординський, П. Ковжун, В. Меллер, А. Петрицький та ін.).

7. Аналіз ролі геометричного орнаменту в становленні дизайну дає підстави відобразити етапи залучення художників до декорування речей утилітарного призначення. Таким чином, художники нового покоління, виховані на абстрактному мистецтві, декорували текстиль і посуд у стилі супрематизму та конструктивізму, оперуючи винятково геометричними формами, укладаючи їх як одиничні чи рапортні композиції. Можна стверджувати, що саме експерименти з оформлення текстильних виробів супрематистів у геометричному стилі в артілях України значною мірою визначили розвиток радянського дизайну (К. Малевич, Л. Попова, Н. Удальцова, Г. Якулов).

Здійснено мистецтвознавчий аналіз творів декоративного мистецтва представників авангарду, чия доля у 1910–1930 рр. була пов'язана з Україною і на становлення яких місцева культура мала певний вплив. Серед їхніх робіт — ескізи, вироби (фотографії виробів, що не збереглися), виконані у співпраці з народними майстрами в артілях (текстиль, 1915–1917), декорування текстилю, одягу, кераміки, інтер'єру супрематистами на чолі з К. Малевичем у школі УНОВІС (Вітебськ, 1919–1922), декоративні твори школи ВХУТЕМАС (Москва, 1920–1926) та промисловий текстиль (1923–1925). Наголошено, що вони демонструють вплив геометричного орнаменту на формування авангардних композицій декоративного та прикладного призначення, виявляють прямі аналогії зі зразками народного мистецтва. Доведено, що становлення декоративного мистецтва авангарду — від виробів у приватних майстернях, ательє, професійних школах до впровадження зразків у масове виробництво — відбувалося паралельно з аналогічними процесами в Європі, зокрема з діяльністю «Симультанного ательє» Соні Делоне (Франція), Віденських майстерень (Австрія), майстерень Омега (Велика Британія), школи Баугауз (Німеччина).

Підсумовано, що на початку XX століття геометрія, поширена в пластичних мистецтвах, проникала у виробництво побутових речей трьома

шляхами: через залучення художників-авангардистів до роботи на фабриках і в приватних ательє; через діяльність виробничих майстерень; через навчальні заклади художньо-промислового спрямування.

8. Розглянуто вплив структури та мотивів геометричного орнаменту на авангардну сценографію та костюм сценографії 1910–1930 рр. Конструктивізм, що отримав статус естетичної ідеології 1920-х, прямо звертався до національних коренів, зокрема народного орнаменту. Геометрично-орнаментальна складова відіграє важливу роль у ескізах до театральних костюмів О. Екстер, Б. Косарева, К. Малевича, В. Меллера, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова та ін. Авангард започаткував цілком нову систему оформлення вистави як нову структуру сценічної образності та нову художню мову. Основну роль у творі почали відігравати поняття моделі, форми та ритму, а формотворчими принципами виступали геометризм і синтетизм.

Художня практика 1910–1930 рр. — малярство, декоративно-прикладне мистецтво та сценографія — вдало синтезувала в мистецьких творах використання елементів геометричного орнаменту з новою естетикою авангарду. Аналіз творів українського авангарду засвідчує активне функціонування у ньому елементів і модифікацій геометричного орнаменту, а теоретичні засади свідчать про свідоме об'єднання чи зближення декоративної та образотворчої сфер у творчій діяльності митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авангард 1910–1920-х годов. Взаимодействие искусств [Текст] / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. — Москва : Изд.-во ГИИ, 1998. — 342 с.
2. Авангардные направления в советском изобразительном искусстве [Текст] / Отв. за вып., сост. слов. терминов Т. П. Жумати. — Екатеринбург : Уральский гос. ун-т., 1993. — 102 с.
3. Адорно В. Эстетическая теория [Текст] / [пер. с нем. А. В. Дранова]. — Москва : Республика, 2001. — 527 с.
4. Азизян И. «Внимание декоративному искусству»: прикладное отделение Госкурсов им. Н. К. Крупской [Текст] // «Амазонки авангарда» / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ / И. Азизян. — Москва : Наука, 2004. — С. 322–333.
5. Анатолий Петрицкий. Театральні істрої та декорації / [упорядкув. Т. Лозинський, Т. Руденко]. — Київ ; Львів : Музей театального, музичного та кіномистецтва України ; Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, видавництво «Оранта Арт Бук», 2012. — 346 с.
6. Апполон : терминологический словарь. Архитектура. / [авт. упоряд. А. М. Кантора]. — Москва : Эллис Лак, 1997. — 392 с.
7. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие [Текст] / Р. Арнхейм. — Москва : Прогресс, 1974. — 392 с.
8. Арсланов В. Западное искусствознание XX века [Текст] / В. Арсланов. — Москва : Академ. проект ; Традиция, 2005. — 864 с.
9. Архипенко О. Теоретичні нотатки [Текст] / О. Архипенко // Хроніка 2000. — 1993. — № 3/4. — С. 208–253.
10. Бажанов Л. А. Абстрактное искусство. Опыт переосмысления [Текст] / Л. А. Бажанов, В. С. Турчин // Сов. искусствознание. — Москва : Сов. художник, 1991. — Вып. 27. — С. 96–120.

11. Балицкая Т. Русский авангард 1920-х годов и искусство предметного мира : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.04 [Текст] / Т. Балицкая. — Москва, 2003. — 148 с.
12. Банцекова А. Відень—Львів: до витоків стилю ар деко [Текст] / А. Банцекова // Народознавчі зошити. — 2004. — № 3–4. — С. 520–526.
13. Беньямин В. Учение о подобиі : медиаэстетические произведения [Текст] / В. Беньямин. — Москва : Изд. центр РГГУ, 2012. — 290 с.
14. Береснёва В. Вопросы орнаментации ткани [Текст] / В. Береснёва, Н. Романова. — Москва : Лёгкая индустрия, 1977. — 192с.
15. Береснева В. Симметрия и искусство орнамента [Текст] / В. Я. Береснева, И. М. Яглом // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Под ред. Б. Ф. Егорова. — Ленинград : Наука, 1974. — С. 274–289.
16. Богомазов О. Живопис та Елементи [Текст] / О. Богомазов; [Упор., пер. Т. Попова]. — Київ : Задумливий страус, 1996. — 176 с.
17. Боднар О. Золотий переріз та неевклідова геометрія у науці та мистецтві [Текст] / О. Боднар. — Львів : Українські технології, 2005. — 198 с.
18. Бодрияр Ж. Прозрачность зла [Текст] / Ж. Бодрияр ; [Перевод Л. Любарской, Е. Марковской]. — Москва : Добросвет, 2000. — 778 с.
19. Боулт Дж. Художники русского театра 1880–1930. Собрание Никиты и Нины Лобанових-Ростовских : Каталог. Статьи [Текст] / Дж. Боулт. — М. : Искусство, 1994. — 420 с.
20. Боулт Дж. Перепутья [Електронний ресурс] / Дж. Боулт; [Пер. с англ. Б. Егорова] // Наше наследие : Историко-культурный журнал. — 2007. — № 82. — Режим доступа до статті : <http://nasledie-rus.ru/podshivka/8215.php>. — Назва з екрану.
21. Блюмин М. Влияние искусства авангарда на орнаментальные мотивы тканей 1910–1930-х годов : на примере стран Западной Европы и России : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 [Текст] / М. Блюмин. — Санкт-Петербург, 2006. — 287 с.

22. Бранский В. Искусство и философия : Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи [Текст] / В. Бранский. — Калининград : Янтарный сказ, 1999. — 704 с.

23. Бринкман А. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения [Текст] / А. Бринкман. — Москва : Из-во всесоюзной академии, 1935. — 173 с.

24. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка : Етнографічний аспект [Текст] / Л. Булгакова-Ситник. — Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2005. — 328 с.

25. Буткевич Л. История орнамента [Текст] / Л. Буткевич. — Москва : Владос, 2004. — 272 с.

26. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво (1917—1941) [Текст] / Б. Бутник-Сіверський. — Київ : Наукова думка, 1966. — 221 с.

27. Василь Григорович Кричевський : хрестоматія : в 2 т. ; Т. 1. 1891 — 1943 рр. / передм. І. О. Ходек ; упоряд. О. О. Савчук. — Харків : Видавець Савчук О. О., 2016. — 532 с.

28. Васіна О. В. Символ в мистецтві авангарду [Текст] / О. В. Васіна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків : ХДАДМ. — 2003. — № 1. — С. 70–75.

29. Васіна О. В. Трансляція засад складників національного чинника у мистецькотворче середовище Харківського регіону першої третини XX ст. [Текст] / О. В. Васіна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків : ХДАДМ. — 2006. — № 1. — С. 29–35.

30. Великая утопия : русский советский авангард 1915—1932. — Москва : Галарт ; Берн : Бентелли [каталог выставки], 1993. — 831 с.

31. Веселовська Г. Український театральний авангард [Текст] / Г. Веселовська. — Київ : Фенікс, 2010. — 368 с.

32. Відяпіна О. В. Театральний костюм авангарду [Текст] / О. Відяпіна // Питання культурології. Збірник наукових праць. — 2010. — Вип. 26. —

С. 178–185.

33. Відроджені шедеври [Текст] : книга-альбом / Ред. Т. Кара-Васильєва, Г. Коваленко. — Київ : Новий друк, 2009. — 88 с.

34. Всеобщая история искусства. Курс лекций [Електронний ресурс] / Пантелеева И. А. и др. // Красноярск : ИПК СФУ, 2008. — 1020. — Режим доступу до статті : http://files.lib.sfu-kras.ru/ebibl/umkd/28/u_lectures.pdf — Назва з екрану.

35. Габелко В. Національний авангард 20—30-х років [Текст] / В. Габелко // Музика : науково-популярний журнал з питань музичної культури. — 1997. — № 6. — С. 20–22.

36. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного [Текст] / Г. Г. Гадамер. — Москва : Искусство, 1991. — 367 с.

37. Галеев Б. М. Аналогия «музыка—орнамент» : от Канта до Ганслика, и далее — без остановок... [Текст] / Б. М. Галеев // — Вестник Самарского гос. Университета. — 1999. — № 3 (13). — С. 30–32.

38. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? : Структура и смысл орнаментального образа [Текст] / Ю. Я. Герчук — Москва : Галарт, 1998. — 328 с.

39. Гилевич Е. В. Орнамент как семиотическая структура для современного мира [Текст] / Е. В. Гилевич // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 2. — С. 79–83.

40. Голубець О. М. Мистецтво ХХ ст. : український шлях [Текст] / О. М. Голубець. — Львів : Колір ПРО, 2012. — 200 с.

41. Голубець О. У пошуках досконалості [Текст] / О. Голубець // Шлях до гармонії : Мистецтво+математика. — Львів, 2007. — С. 286–293.

42. Горбачов Д. Абстракціонізм = Реалізм [Текст] / Д. Горбачов // На межі : Абстрактне versus реальне. Альманах. — Випуск 3. — ТАМ, Львів, 2010. — С. 24–28.

43. Горбачов Д. Авангард. Українські художники першої третини ХХ століття [Текст] / Д. Горбачов. — К. : Мистецтво, 2016. — 319 с.

44. Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна [Текст] /

Д. Горбачов. — К. : СІМ студія, 2006. — 456 с.

45. Горбачов Д. Шароварно-гопашна культура як джерело світового авангарду [Текст] / Д. Горбачов // FINE ART. — 2007. — № 1. — С. 100–105.

46. Гординський С. В обороні культури [Текст] : Спогади, портрети, нариси / С. Гординський ; упоряд. М. Коцюбинська та ін., голова ред. ради Р. Корогодський. — К. : Гелікон, 2005. — 376 с.

47. Горський В. У пошуках істини. Взаємодія філософії і мистецтва [Текст] / В. Горський. — К. : Мистецтво, 1979. — 156 с.

48. Гуренко Л. Що ми знаємо про український кубофутуризм? [Електронний ресурс] / Л. Гуренко // «Українська газета плюс». — 2008. — № 45 (185). — Режим доступу до статті : <http://ukrgazeta.plus.org.ua/article.php?ida=511> — Назва з екрану.

49. Гурська А. Мова та графіка українського орнаменту: Навчальний посібник [Текст] / А. Гурська. — Київ : Альтернативи, 2003. — 144 с.

50. Гуска М. Проблема символу та архетипу у живописі українського модерну та авангарду [Текст] / М. Гуска // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х. : ХДАДМ. — 2002. — № 1. — С. 8–13.

51. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник : у 2 т. [Текст] / [Упор. Я. П. Запаско, І. В. Голод, В. І. Білик]. — Львів : Афіша. 2000. — Т. 1. — 364 с.

52. Дивакова Н. Музыкально-звуковые возможности рельефов г. Барнаула [Текст] / Н. Дивакова // Вестник Томского государственного университета. — 2012. — № 365. — С. 60–64.

53. Дрофань Л. 19 грудня 1915 року : Один день в історії [Текст] / Л. Дрофань ; за заг. ред. проф. А. О. Пучкова ; ІПСМ НАМ України. — Київ: Фенікс, 2014. — 208 с.

54. Дуглас Ш. Лебеди иных миров [Текст] / Ш. Дуглас // Советское искусствознание. — М. : Советский художник, 1991. — Выпуск 27. — С. 390–422.

55. Жирмунский В. К вопросу о формальном методе [Електронний ресурс] / В. Жирмунский // Вальцель О. Проблема формы в поэзии. — Режим доступу до статті : <http://www.opojaz.ru/walzel/preface.html> — Назва з екрану.

56. Завизион С. П. Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего [Текст] : научное издание / С. П. Завизион // Философские науки : Науч. образоват. просвет. журн. — 2005. — №1. — С. 121–130.

57. Запаско Я. Деякі питання теорії орнаментального мистецтва [Текст] / Я. Запаско // Народна творчість та етнографія. — 1959. — № 1. — С. 54–60.

58. Земпер Г. Практическая эстетика. [Текст] / Г. Земпер. — М. : Искусство, 1970. — 320 с.

59. Иванов Н. А. Орнамент в западно-европейской теории дизайна XIX в. [Текст] / Н. А. Иванов // Изв. высш. учеб. заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. — 2010. — № 3. — С. 37–45.

60. Иванов Н. А. Орнамент в западно-европейской теории дизайна XIX—XXI вв. : Дис. кандидата искусствоведения : 17.00.06 / Н. А. Иванов. — СПб., 2010. — 200 с.

61. Иванов Н. А. Эволюция орнамента в трудах А. Ригля [Текст] / Н. А. Иванов // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2010. — № 124. — С. 268–271.

62. Иванова И. Ю. Образ в искусстве орнамента : Дис. кандидата искусствоведения : 17.00.09 / И. Ю. Иванова. — М., 2004. — 251 с.

63. Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины [Текст] / И. Иваньо. — М. : Искусство, 1981. — 422 с.

64. Иттен И. Искусство формы [Текст] / И. Иттен ; [пер. с немецкого и предисловие Л. Монаховой]. — М. : Изд. Д. Аронов, 2008. — 136 с.

65. Історія декоративного мистецтва України. У 5 томах. Т. 4 [Текст] / Голов. ред. Г. Скрипник. — К. : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. — 512 с.

66. Історія українського мистецтва. У 5 томах. Т. 5 [Текст] / Голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. — К. : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. — 1048 с.

67. Каган М. Морфология искусства [Текст] / М. Каган. — М. : Искусство, 1972. — 440 с.

68. Каган М. О прикладном искусстве : некоторые вопросы теории [Текст] / М. Каган. — Ленинград : Художник РСФСР, 1961. — 160 с.
69. Казимир Малевич. Київський період 1928—1930 [Текст] / упоряд. Т. Філевська. — К. : Родовід, 2016. — 288 с.
70. Кандинский В. О духовном в искусстве [Текст] / В. Кандинський. — М. : Архимед, 1992. — 107 с.
71. Кандинский В. Текст художника. Ступени [Текст] / В. Кандинський // Точка и линия на плоскости — СПб. : Азбука—классика, 2006. — 236 с.
72. Кандинский В. Точка и линия на плоскости [Текст] / В. Кандинський. — СПб. : Азбука-классика, 2001. — 240 с.
73. Канішина Н. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини ХХ ст. / Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філос. наук : 09.00.08 / Н. Канішина. — Київ, 1999. — 18 с.
74. Кант І. Критика здатності судження [Текст] / І. Кант // Естетика ; [пер. з нім. Б. Гавришкова]. — Львів : Аверс, 2007. — 360 с.
75. Кара—Васильєва Т. Народне мистецтво і художники авангарду [Текст] / Т. Кара-Васильєва // Народне мистецтво. — 2001. — № 3–4. — С. 14–17.
76. Кара-Васильєва Т. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ ст. [Текст] / Т. Кара-Васильєва // МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія) : збірник наукових праць з мистецтвознавства і культурології. — Київ : Інтертехнологія, 2006. — № 3. — С. 145–165.
77. Кара—Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» [Текст] / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. — Київ : Либідь, 2005. — 280 с.
78. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду [Текст] / Т. Кара-Васильєва // Нариси з історії українського дизайну : Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; За заг. ред. М. І. Яковлева ; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та ін. — К. : Фенікс, 2012. — С. 111–121.

79. Карпенко О. Використання геометричних знаків-символів у народно-мистецтві декоративному та класичному авангардному мистецтві [Текст] / О. Карпенко // Мистецтвознавство України. — 2008. — № 9. — С. 45–59.

80. Карпенко О. Новаторство «школи» Екстер [Текст] / О. Карпенко // Мистецтвознавство України. — 2007. — № 8. — С. 39–46.

81. Китова С. Полотняний літопис України. Семантика орнаменту [Текст] / С. Китова. — Черкаси : Брама, 2003. — 224 с.

82. Коваленко Г. Александра Экстер: от «цветовых ритмов» к «цветовым динамикам» [Текст] / Г. Коваленко // Александра Экстер : Альманах. — Спб., 2001 — Вип. 9. — С. 7–14.

83. Коваленко Г. Ф. Александра Экстер. Путь художника. Художник и время [Текст] / Г. Коваленко. — М.: Галарт, 1993. — 288 с.

84. Коваленко Г. Александра Экстер: «Цветовые ритмы» [Текст] // «Амазонки авангарда» / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ / Г. Коваленко. — М. : Наука, 2004. — С. 158–216.

85. Коваленко Г. Ф. Театр Вери Мухиной [Текст] / Г. Ф. Коваленко. — М. : Издательская программа Московского музея современного искусства, 2012. — 239 с.

86. Коваленко Г. «Цветовая динамика» Александры Экстер (из бывшего собрания Курта Бенедикта) [Текст] / Г. Коваленко // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология, 1994. — М. : Наука, 1996. — С. 356–365.

87. Ковтун Е. «Победа над солнцем» — начало супрематизма [Текст] / Е. Ковтун // Наше наследие, 1989. — № 2. — С. 121–127.

88. Когут Г. Алоїз Рігль та дослідження українського килимарства [Текст] / Г. Когут // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство, 2007. — Вип. 9. — С. 125–131.

89. Козлов Д. Клином красным бей белых. Геометрическая символика в искусстве авангарда [Текст] / Д. Козлов. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — 164 с.

90. Кокорина Ю.Т., Лихтер Ю. А. Морфология декора [Текст] / Ю. Т. Кокорина, Ю. А. Лихтер. — М. : Либроком, 2010. — 200 с.

91. Колесников М. Александра Экстер. От импрессионизма к конструктивизму [Текст] / Авт. вст. ст. М. Колесников. — М. : Советский художник, 1988. — 102 с.

92. Константинова Ю. А. Авангардные опыты в текстиле 1920-х годов. Россия и Запад : Дис. кандидата искусствоведения : 17.00.04 / Ю. А. Константинова. — М., 2005. — 256 с.

93. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы [Текст] / Р. Краусс ; Пер. с англ. А. Матвеева и др. — М. : Художественный журнал, 2003. — 320 с.

94. Криворучко Л. С., Иванова М. Г. Український художній авангард. Підручна бібліографія до теми. [Електронний ресурс] / Л. С. Криворучко, М. Г. Іванова. — Київ, 2008. Режим доступу до джерела : http://shron.chtyvo.org.ua/Kryvoruchko_L_S/Ukrainskyy_khudozhnii_avangard.pdf. — Назва з екрану.

95. Крусанов А. В. Русский авангард : 1907—1932 (Исторический обзор). В 3-х томах [Текст] / А. В. Крусанов. — М. : Новое литературное обозрение, 2003. — 606 с.

96. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма [Текст] / И. С. Куликова. — М. : Политиздат, 1980. — 272 с.

97. Курбановский А. Малевич и Гуссерль : пунктир супрематической феноменологии [Текст] / А. Курбановский // Историко-философский ежегодник / Институт философии РАН. — М. : Наука, 2006. — С. 329–336.

98. Лаврентьев А. Н. История дизайна : Учеб. пособие [Текст] / А. Н. Лаврентьев. — М. : Гардарики, 2007. — 303 с.

99. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття [Текст] / О. Лагутенко. — К. : Грані-Т, 2006. — 240 с.

100. Лагутенко О. Графічний дизайн в Україні у першій третині ХХ ст. [Текст] / О. Лагутенко // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття :

Зб. статей / Ін-т проблем сучасно- го мистецтва НАМ України ; За заг. ред. М. І. Яковлева ; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та ін. — К. : Фенікс, 2012. — С. 41–71.

101. Левтитин В. Рождение живописи из духа музыки. Пространство и время в живописи [Текст] / В. Левтитин // Метафизические исследования. — 2000. — №13. — С. 126–135.

102. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. Навчальний посібник [Текст] / Л. Левчук. — К. : Либідь, 1997. — 221с.

103. Лисицкий Э. Искусство и пангеометрия [Текст] / Э. Лисицкий ; [пер. с нем. Г. Саульской, вступит. статья и примечания Л. Жадовой] // Проблемы образного мышления и дизайн. Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. — М., 1978. — Вип. 17. — С. 62–76.

104. Лоліна Н. А. Основні структурні елементи орнаментального мистецтва [Текст] / Н. А. Лоліна // Вісник Харк. Держ. акад. дизайну і мистецтв. — 2005. — № 2. — С. 94–101.

105. Майнгардт Й. Хистка абстракція [Текст] / Й. Майнгардт // На межі : Абстрактне versus реальне. Альманах. — Випуск 3. — ТАМ, Львів, 2010. — С. 34–43.

106. Малевич К. 1/42. Беспредметность [Текст] / К. Малевич // Малевич К. Собрание сочинений в 5—ти томах. — М. : Гилея, 1995. — Т. 4. — С. 69–89.

107. Малевич К. Бог не скинут : искусство, церковь, фабрика [Текст] / К. Малевич // Малевич К. Собрание сочинений в 5—ти томах. — М. : Гилея, 1995. — Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. — С. 236–265.

108. Малевич К. О новых системах в искусстве [Текст] / К. Малевич // Малевич К. Черный квадрат. — СПб. : Азбука-классика, 2001. — С. 101–144.

109. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму [Текст] / К. Малевич // Малевич К. Собрание сочинений в 5—ти томах. — М. : Гилея, 1995. — Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. — С. 35–55.

110. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві [Текст] / К. Малевич // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. — К. : СІМ студія, 2006. — С. 141–155.

111. Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка [Електронний ресурс] / К. Малевич. — Уновис, Витебск, 1920. — Режим доступу : <http://www.raruss.ru/avant-garde/1280-suprematism.html>. — Назва з екрану.

112. Малевич К. Супрематическое зеркало [Текст] / К. Малевич // Малевич К. Собрание сочинений в 5-ти томах. — М. : Гилея, 1995. — Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. — С. 273.

113. Маркаде Ж.-К. Малевич [Текст] / Ж.-К. Маркаде. — Київ : Родовід, 2013. — 360 с.

114. Маркаде Ж.-К. Простір, колір, гіперболізм : характерні риси українського авангарду [Текст] / Ж.-К. Маркаде // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. — К. : СІМ студія, 2006. — С. 234–237.

115. Мархайчук Н. В. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису : Дис. канд. Мистецтвознавства : 17.00.05 / Н. В. Мархайчук ; Харківська державна академія дизайну і мистецтв. — Х., 2006. — 234 с.

116. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник [Текст] / Г. С. Маслова. — М. : Наука, 1978. — 216 с.

117. Мигаль С., Лужецький С. До питання термінології в мистецтві та дизайні [Текст] / С. Мигаль, С. Лужецький // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві та етнології : Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. Т. 1. — К. : Редакція вісника «Ант», 2002. — С. 65–69.

118. Митці України: Енциклопедичний довідник [Текст] / Упор. М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; За редакцією А. В. Кудрицького. — К. : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1992. — 848 с.

119. Михайленко В., Яковлєв І. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення) [Текст] / В. Михайленко, І. Яковлєв. — К. : Каравела, 2004. — 302 с.

120. Мищерякова Н. Ю. Орнамент как универсальный язык культур в контексте графического дизайна [Текст] / Н. Ю. Мищерякова // Вісник ХДАДМ. — 2009. — № 10. — С. 80–88.

121. Міло Д. Мистецтво України [Текст] / Д. Міло // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. — К. : СІМ студія, 2006. — С. 306–309.

122. Морган Д. Ідея абстракції у німецьких теоріях орнаменту від Канта до Кандінського [Текст] / Д. Морган ; [пер. з англ. Н. Янішевської] // Мистецтвознавство. — Львів, 2010. — С. 245–262.

123. Мудрак М. Малевич та його українські сучасники [Текст] / М. Мудрак // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. — К. : СІМ студія, 2006. — С. 323–337.

124. Мудрак М. Український авангард. [Текст] / М. Мудрак // Український модернізм 1910—1930 : Альбом. — Харків, 2006. — С. 31–38.

125. Найден О. С. Орнамент українського народного розпису : витоки, традиції, еволюція [Текст] / О. С. Найден. — Київ : Наукова думка, 1989. — 162 с.

126. Найден О. С. Ритмоорнаментальна філософія буття в теоретичних працях та живописних творах Казимира Малевича [Текст] / О. С. Найден // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. — К. : СІМ студія, 2006. — С. 357–365.

127. Найден О. С. Як наше покоління розуміє Малевича [Текст] / О. С. Найден // FINE ART, 2008. — № 2. — С. 76–83.

128. Наков А. Б. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство : Россия и Польша [Текст] / А. Б. Наков. — М.: Искусство, 1997. — 416 с.

129. Наков А. Русский авангард [Текст] / А. Б. Наков. — М.: Искусство, 1991. — 190 с.

130. Николєнко Н. Орнамент как семиотический элемент гипертекста ку-

льтури / Н. Николенко // В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологи : сб. ст. по матер. XLVII междунар. науч.-практ. конф. — Новосибирск : СибАК, 2015. — № 4 (47). — С. 42–48.

131. Нікішенко Ю. І. Структура орнаменту в його семантиці [Текст] / Ю. І. Нікішенко // Наукові записки. Національний університет «Києво-Могилянська Академія». — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — Т. 49. — С. 15–20.

132. Ніколаєва Т. Тектоніка формоутворення костюма: Навчальний посібник [Текст] / Т. Ніколаєва. — К. : Арістей, 2007. — 224 с.

133. Новая философская энциклопедия [Текст] / [науч. ред. В. С. Степин, А. А. Гусейнов] — М. : Мысль, 2000. — Т. 1–4. — 2659 с.

134. Нога О. Малярство українського авангарду (1905—1918) [Текст] / О. Нога. — Львів : Українські технології, 2000. — 292 с.

135. Огнєва Т. Відбиток часу у задзеркаллі буття. Основні риси модернізму в українській літературі та мистецтві. Монографія [Текст] / Т. К. Огнєва. — К. : Академвидав, 2008. — 215 с.

136. Олександр Саєнко: Мистецька спадщина і сучасність [Текст] / Худож.-меморіал. Музей «Садиба нар. Художника України Олександра Саєнка», Міжнар. Благодійн. фонд «Фонд Олександра Саєнка» ; упоряд. Н. Саєнко — К. : Компанія ЛПК, 2009. — 320 с.

137. Орнамент всех времен и стилей в четырех книгах. На основе издания А. Ш. А. Расина 1873—1876 гг. [Текст] / под ред. О. Расин. — М. : АРТ-Родник, 1997.

138. Павельчук І. Новації в науці та філософії рубежу XIX—XX століть як теоретична база абстрактного світогляду в культурі [Текст] / І. Павельчук // Мистецтвознавство України. — 2012. — № 10 — С. 40–50.

139. Павельчук І. Художні моделі абстрактного живопису в Україні. 1980 — 2000 (Епістемологія кремації) [Текст] / І. Павельчук ; [пер. англ. тексту Л. Герасимчук]. — К. : Видасничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. — 216 с.

140. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту (з передмовою М. Макаренка) [Текст] / Г. Павлуцький. — Київ, 1927. — 26 с.

141. Папета С. Ніна Генке-Меллер : від народного супрематизму до радянського агітпропу [Текст] / С. Папета // Вісник ХДАДМ, 2006. — № 2. — С. 121–127.

142. Папета С. Передмова [Текст] / С. Папета // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна.— К. : СІМ студія, 2006. — С. 5–7.

143. Папета С. Синтез авангарду і народного мистецтва в діяльності селянських артільей Скопців та Вербівки [Текст] / С. Папета // Мистецтвознавство України. — 2006. — № 6. — С. 443–447.

144. Петрова О. Експресивний конструктивізм Вадима Меллера [Текст] / О. Петрова // Кур'єр Кривбасу. — 2009. — № 236 / 237. — С. 362–370.

145. Пидоу Д. Геометрия и искусство [Текст] / Д. Пидоу. — М. : Мир, 1979. — 336 с.

146. Ракитин В. Мастеровой и пророк. Заметки на полях двух творческих биографий [Текст] / В. Ракитин // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. — Москва, 1993. — С. 26–40.

147. Раппапорт А. Утопия и авангард : портрети у Малевича и Филонова [Текст] / А. Раппапорт // Вопросы философии. — 1991. — № 2. — С. 33–37.

148. Раппапорт С. Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве [Текст] / С. Х. Раппапорт. — М. : Советский художник, 1964. — 272 с.

149. Романюк Н. Мозаїка життя за О. Богомазовим, або послання століття минулого всім прийдешнім століттям [Текст] / Н. Романюк // «Дзеркало тижня». — 2004. — № 12 (487). — С. 13.

150. Рудик Г. Основні напрями розвитку абстрактного живопису : історичний огляд. Записки на полях [Текст] / Г. Рудик, Б. Шумилович // На межі : Абстрактне versus реальне. Альманах. — Львів, 2010. — Вип. 3. — С. 9–20.

151. Рудик Г. Б. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки XX століття) : Дис. канд. філос. наук:

17.00.01 / Г. Б. Рудик; Національний ун-т «Києво-Могилянська академія». — К., 2001. — 198 с.

152. Русский авангард 1910—1920-х годов и театр [Текст] / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. — СПб. : Изд. Дмитрий Буланин, 2000. — 408 с.

153. Русский авангард 1910—1920-х годов. Проблема коллажа [Текст] / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. — М. : Наука, 2005. — 430 с.

154. Русский авангард : проблемы репрезентации и интерпретации [Текст] / Упор. текста И. Карасик. — СПб., Государственный Русский музей : Palace Editions, 2001. — 272 с.

155. Рыжакова С. И. Язык орнамента в латышской культуре [Текст] / С. И. Рыжакова. — М. : Индрик, 2002. — 408 с.

156. Сабило Н. Супрематический метод проектирования орнаментальных композиций в обучении дизайнеров [Текст] / Н. Сабило // «Педагогика и психология», «Филология и искусствознание». — 2009. — № 1 (3). — С. 287–292.

157. Саввина Л. Музыка и живопись первой половины XX века : параллели и взаимодействия [Текст] / Л. Саввина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. — 2009. — № 2. — С. 245–249.

158. Сарабьянов Д. В. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века [Текст] / Д. В. Сарабьянов // Советское искусствознание. — 1989. — Выпуск 25. — С. 98–111.

159. Сарабьянов Д. В. Стил ь модерн: истоки, история, проблемы : Научное издание [Текст] / Д. В. Сарабьянов. — М. : Искусство, 1989. — 294 с.

160. Селівачов М. Лексикон української орнаментики. (Іконографія, номінація, стилістика, типологія). [Текст] / М. Селівачов. — К. : редакція вісника «Ант»; Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. — 400 с.

161. Семиотика и авангард: Антология [Текст] / Ред., сост. Ю. С. Степанов, Н. А. Фатеева, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткин. Под общ. ред. Ю. С. Степанова. — М. : Академический Проект; Культура, 2006. — 1168с.

162. Серс Ф. Проблема композиции в искусстве авангарда [Электронный ресурс] / Ф. Серс // М. : Философский журнал. — 2010. — №1. — С. 23–32. — Режим доступа до статті : http://iphras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_4.pdf. — Назва з екрану.

163. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть [Текст] / В. Сидоренко ; вступ. ст. О. К. Федорук ; за ред. Л. А. Дрофань. — К. : Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2010. — 188 с.

164. Сильваши Т. Есе. Тексти. Діалоги [Текст] / Т. Сильваши. — К. : Huss, 2015. — 202 с.

165. Символизм в авангарде [Текст] / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко — М. : Наука, 2003. — 443 с.

166. Символ и форма. Польская живопись 1880–1939 [Текст]. — М. : 2009. — 272 с.

167. Синцов Е. Антропоморфные основания орнаментально-пластического языка [Электронный ресурс] / Е. Синцов. — Режим доступа : http://elib.org.ua/philosophy/ua_show_archives.php?subaction=showfull&id=1109001440&archive=0214&start_from=&ucat=1&. — Назва з екрану.

168. Синцов Е. В. Мысле-жестовая природа бессознательного, явленная в орнаментальных формах искусства [Текст] / Е. В. Синцов // *Mixture verborum*. — Самара, 2003. — С. 19–42.

169. Синцов Е. В. Орнамент как метаязык хронотопических представлений культуры (к развитию одной идеи И. Канта) [Электронный ресурс] / Е. В. Синцов. — Режим доступа до статті : <http://www.ssu.samara.ru/~vestnik/gum/1999web3/phil/199930507.html>. — Назва з екрану.

170. Синцов Е. В. Структурно-пространственные соответствия музыки и орнамента [Текст] / Е. В. Синцов // *Электроника. Музыка. Свет : Материалы*

международ. науч.-практ. конф. к 100—летию Л. С. Термена. — Казань : Из—во «ФЭН» АН РТ, 1996. — С. 111–114.

171. Скляренко Г. Деякі поняття і терміни в українському мистецтві ХХ ст. [Текст] / Г. Скляренко // Проблеми українського термінологічного словництва в мистецтвознавстві та етнології. Науковий збірник пам'яті Миколи Трохименка. Том 1. — Київ : Редакція вісника «Ант», 2002. — С. 73–83.

172. Скляренко Г. Український авангард : обшири явища в історично-культурному контексті [Текст] / Г. Скляренко // Мистецтвознавство України. — 2009. — №10. — С. 7–12.

173. Смолянская Н. В. Концепция авангарда [Електронний ресурс] / Н. Смолянская. — Режим доступу до статті : <https://postnauka.ru/faq/31189>. - Назва з екрану.

174. Сморгевська О. Філософсько-естетичні засади українського авангардного мистецтва [Текст] / О. Сморгевська // Вісник СевНТУ. Вип. 103 : Філософія : зб. наук. пр. — Севастополь : Вид-во СевНТУ, 2010. — С. 165–171.

175. Соколова Т. Орнамент — почерк епохи [Текст] / Т. Соколова. — Ленинград : Аврора, 1971. — 160 с.

176. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа [Текст] / Л. Соколюк — Х. : Видавець Савчук О. О., 2014. — 386 с.

177. Станкевич М. Автентичність мистецтва : питання теорії пластичних мистецтв. Вибрані праці [Текст] / М. Станкевич. — Львів : СКІМ, 2004. — 190 с.

178. Степанова В. Варст. Костюм сегоднешнього дня — прозодежда [Електронний ресурс] / В. Степанова. — Режим доступу до статті : <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2807.html> — Назва з екрану.

179. Султанова М. Э. Изобразительное искусство и музыка : компаративизм художественного языка / М. Э. Султанова // Вестник Казахского национального педагогического университета им. Абая. Серия Художественное образование : искусство — теория — методика. — 2010. — № 3 (24). — С. 3–7.

180. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900 — 1939 [Текст] / В. Сусак. — К. : Родовід, 2010. — 408 с.
181. Тарасенко О. Модерн і авангард [Текст] / О. Тарасенко // Мистецтвознавство України. — К. , 2004. — Вип. 4. — С. 25–31.
182. Тарасенко О. Наследие светоживописи Средневековья в формировании художественного языка модерна и авангарда [Текст] / О. Тарасенко // МІСТ. — 2006. — № 3. — С. 371–390.
183. Тарасенко О. Ремінісценції парсуни у портретах українських модерністів та авангардистів [Текст] / О. Тарасенко // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. — К. : СПД Пугачов О. В., 2007. — Вип. 8. — С. 17–30.
184. Турчин В. С. Авангардистские течения в современном искусстве Запада [Текст] / В. С. Турчин. — М. : Знание, 1988. — 46 с.
185. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда [Текст] / В. С. Турчин. — М. : Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.
186. Украинские авангардисты как теоретики и публицисты [Текст] / Упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. — К. : Тріумф, 2005. — 384 с.
187. Український авангард 1910–1930-х. Альбом [Текст] / Авт. вступ. ст., упоряд. Д. Горбачов ; Худож. В. Харик. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с.
188. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре [Текст] / В. А. Фаворський. — М. : Книга, 1986. — 240 с.
189. Філософський енциклопедичний словник [Текст] / Ред. В. Шинкарук. — К. : Абрис, 2002. — 742 с.
190. Федорук О. Український авангард. Перетин знаку [Текст] / О. Федорук // Вибрані мистецтвознавчі статті у трьох книгах. Книга 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. — К. : Видавничий дім А+С, 2006. — С. 9–68.
191. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна [Текст] / С. О. Хан-Магомедов. — М. : Галарт, 1995. — 424 с.

192. Хоффман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы [Текст] / В. Хоффман ; [пер. с нем. А. Белобратова; Ред. И. Чечот и А. Лепорк]. — СПб. : Академический проект, 2004 — 560 с.

193. Хмурий В. Анатоль Петрицький [Текст] / Василь Хмурий // Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — С. 3–5.

194. Цой М. П. Систематизація та конструювання орнаментальних структур (на прикладі корейського орнаменту) : дис. ... канд. технічних наук: 05.01.03 / М. П. Цой ; Київський національний університет будівництва та архітектури. — К., 2002. — 105 с.

195. Чекан О. Кубофутуризм як передчуття [Електронний ресурс] / О. Чекан // Український тиждень. — 2008. — № 23 — Режим доступу до статті : <http://tyzhden.ua/Publication/3782/PrintView>. — Назва з екрану.

196. Чечельницький С. Г. Основы психофизиологического уровня восприятия архитектурной среды [Текст] / С. Г. Чечельницький // Вісник ХДАДМ. — 2009. — № 16. — С. 166–169.

197. Чечик В. Театральний конструктивізм Бориса Косарева (1924—1926) [Текст] / В. Чечик // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : Зб. наук. пр. — К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. — Вип. 7. — С. 153–157.

198. Чоп Т. О. Естетика візуального в творчості українського футуризму [Текст] / Т. О. Чоп // Гуманітарний вісник ЗДІА. — Випуск 43. — 2010. — С. 209–216.

199. Чубаров И. Опыт бессознательного мимезиса в орнаментике русского авангарда [Електронний ресурс] / И. Чубаров // Логос. — 2014. — Режим доступу до статті : <http://syg.ma/@ighor-chubarov/ighor-chubarov-opyt-biessoznatielnogho-mimiesisa-v-ornamientikie-russkogho-avangharda>. — Назва з екрану.

200. Чубаров И. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда [Текст] / И. Чубаров. — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 344 с.

201. Школьна О. Ар Деко як явище мистецтва фарфору радянської доби [Текст] / О. Школьна // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. — 2009. — Вип. 2. — С. 295–304.

202. Шмагало Р. Історичний розвиток, структурування та методологія дизайн-освіти в Україні кінця XIX — початку XX століття [Текст] / Р. Шмагало // Нариси з історії українського дизайну XX століття. Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; За заг. ред. М. І. Яковлева ; Редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), А. О. Пучков, О. В. Сіткарьова та ін. — К. : Фенікс, 2012. — С. 132–172.

203. Шпенглер О. Закат Європи [Текст] / О. Шпенглер. — М. : Наука, 1993. — 592 с.

204. Щокіна О. П. Особливості філософсько культурологічних поглядів художників українського авангарду : автореф. дис. канд. культурології : 26.00.01 / Щокіна О. ; Таврійський національний ун-т ім. В. І. Вернадського. — Сімферополь, 2009. — 20 с.

205. Щокіна О. П. Український класичний авангард : інтуїтивізм і психологізм [Текст] / О. П. Щокіна // Культура і сучасність. — К. : Міленіуми, 2010. — С. 68–74.

206. Энциклопедия русского авангарда [Текст] / Ред. Котович Т. В. — Мн. : Экономпресс, 2003. — 416 с.

207. Эстетика и теория искусства XX века [Текст] / Ред. Н. Хренов, А. Мигунов. — М. : Прогресс—Традиция, 2005. — 520 с.

208. Эстетика : Словарь. [Текст] / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. — М. : Политиздат, 1989. — 447 с.

209. Эфрос А. Камерный театр и его художники [Текст] / А. Эфрос. — М. : Изд. Всероссийского театрального общества, 1934. — 211 с.

210. Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство [Текст] / К. Юнг, Э. Нойман. — М. : Рефл-бук, Ваклер, 1998. — 304 с.

211. Юр М. Абстрактний живопис України : світові тенденції та національні традиції [Текст] / М. Юр // Сучасне мистецтво, 2009. — № 6. — С. 90–103.

212. Юр М. Декоративізм як стилістична основа безпредметного живопису Олександри Екстер [Текст] / М. Юр // МІСТ. — №8. — 2012. — С. 376–387.

213. Юр М. Конструкція мотиву «квітки» в українських селянських розписах та безпредметному живописі 1910—1920-х років [Текст] / М. Юр. // Мистецтвознавство України, 2008. — № 9. — С. 60–69.

214. Юр М. Програмні експерименти у безпредметному живописі 1910—1920 рр. Роль абстрактної форми [Текст] / М. Юр // Мистецтвознавство України, 2007. — № 8. — С. 33–38.

215. Юр М. Ритм як стилетворний чинник у побудові простору живописних творів М. Бойчука та Бойчукістів [Текст] / М. Юр // Мистецтвознавство України, 2009. — № 10. — С. 21–28.

216. Юр М. Українські селянські розписи і безпредметний живопис 1910—1920-х рр. Діалог пластичних мов. [Електронний ресурс] / М. Юр. — Режим доступу до статті : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mist/2008_4-5/PDF%5CMIST-4_2008_p-383-394_Jur.pdf. — С. 383–394. — Назва з екрану.

217. Юрченко І. А. Візуальні й морфологічні закономірності орнаменту гуцульської різьби та їх використання в сучасній мистецько-освітній практиці : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / І. А. Юрченко. — Л., 2007. — 192 с.

218. Яковлєв М. Історія використання геометрії у художньо-творчих процесах [Текст] / М. Яковлєв // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. — 2014. — Вип. 6. — С. 158–164.

219. Яковлєв М. І. Композиція + геометрія [Текст] / М. І. Яковлєв. — К. : Каравела, 2007. — 240 с.

220. Янишевская Н. С. Орнамент и музыка : структурные параллели и интерпретация [Текст] / Н. С. Янишевская // В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Сборник статей по материалам XXXII междунар. научно-практ. конф. — №1 (32). — Новосибирск, 2014. — С. 193—201.

221. Янішевська Н. С. Авангард та орнамент : взаємовплив практичних рішень [Текст] / Н. С. Янішевська // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Ерделівські читання» (Ужгород, 12-14 травня 2011 р.). — Ужгород : Гражда, 2012. — С. 215—222.

222. Янішевська Н. С. Геометризм як мета та метод у творчості митців польського та українського авангарду : аналіз теоретичного та мистецького доробку Олександра Богомазова та Леона Хвістека [Текст] / Н. С. Янішевська // Народознавчі зошити. — Вип. 1(97). — 2011. — С. 114—124.

223. Янішевська Н. С. Концепції абстракції у німецьких теоріях мистецтва з погляду Д. Моргана [Текст] / Н. С. Янішевська // Мистецтвознавство'10. — Львів, 2010. — С. 263—266.

224. Янішевська Н. С. Теоретико-мистецтвознавчі підходи до розуміння появи та суті орнаменту [Текст] / Н. С. Янішевська // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. — Вип. 12. — 2012. — С. 113—118.

225. Янішевська Н. С. Філософія орнаменту [Текст] / Н. С. Янішевська // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. — Вип. 1. — 2011. — С. 151—154.

226. Янішевська Н. С. Формотворення як спосіб втечі від реальності : досвід геометричної абстракції [Текст] / Н. С. Янішевська // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. — Вип. 1. — 2016. — С. 149—153.

227. Ahlberg L.-O. The Analogy Between Ornament and Music [Text] / L.-O. Ahlberg // Nordisk estetisk tidskrift. — 1994. — № 12. — S. 95—110.

228. Appolinare G. Chronique d'art (1902—1918) [Text] / G. Appolinare. — Paris : Gallimart, 1993. — 623 p.

229. Benjamin A. Art, Mimesis & the Avant-Garde: aspects of philosophy of difference [Text] / A. Benjamin — London & New York : Routledge, 1991. — 217 p.

230. Bowlt J. Russian Art of the Avant-Garde : Theory and Criticism [Text] / J.

Bowl. — NY : Viking, 1976.

231. Bowl, J. The Union of Youth [Text] / J. Bowl // Gibian G., Tjalsa H. Russian Modernism : Culture & the Avant-Garde, 1900—1930. — Ithaka—London, 1976. — P. 165–187.

232. Brett D. The Interpretation of Ornament [Text] / D.Brett // Journal of Design History. — 1988. — Vol. 1. — No. 2. — P. 103–111.

233. Dictionary of Abstract Painting with a History of Abstract Painting [Text] / Ed. by Michel Seuphor. — NY : Tudor Publishing, 1957. — 305 p.

234. Dabrowski M. Liubov Popova [Text] / M. Dabrowski. — NY : Museum of Modern Art, 1991. — 136 p.

235. Dolmetsch H. Skarbnica ornamentow [Tekst] / H. Dolmetsch. — Warszawa : Oficyna Wydawnicza Auriga, 2006.

236. Douglas C. The History of Modern Russian and Ukrainian Art, 1907–1930 [Electronic resource] / Ed. Ch. Douglas. — Brill / IDC, The Netherlands. — Access mode : http://www.brill.com/sites/default/files/ftp/downloads/31861_Brochure.pdf. — Title from the screen.

237. Douglas C. Suprematist Embroidered Ornament [Text] / C. Douglas // Art Journal. — 1995. — Vol. 54. — No. 1. — P. 42–45.

238. Endell A. Die Freude en der Form [Text] / A. Endell // Decorative Kunst. — 1897. — № 1. — S. 75–77.

239. Endell A. Formenschonheit und Dekorative Kunst [Text] / A. Endell // Decorative Kunst. — 1897. — № 2. — P. 75.

240. Fischinger O. Sounding Ornaments [Electronic resource] / O. Fischinger. — Access mode : <http://www.oskarfischinger.org/Sounding.htm>. — Title from the screen.

241. Folga-Januszewska D. Geometria i sztuka XX wieku [Tekst] / D. Folga-Januszewska // Orońsko. Kwartalnik Rzeźby. — 1997 — № 1–2. — S. 22–23.

242. Foster H. The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century [Text] / H. Foster. — Cambridge : Mit Press, 1996.

243. Ghyka M. The Geometry of Art And Life [Text] / M. Ghyka. — New York : Dover Publications ; 2 edition, 1977. — 174 p.
244. Gombrich E. H. The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art [Text] / E. H. Gombrich. — NY : Cornell University Press, 1979. — 412 p.
245. Gough M. Faktura : The Making of the Russian Avant-Garde [Text] / M. Gough // Anthropology and Aesthetics. — 1999. — № 36. — P. 32–59.
246. Grabar O. The Meditation of Ornament [Text] / O. Grabar. — Princeton University Press, 1992. — 284 p.
247. Hamlin A. History of ornament [Text] / A. Hamlin. — NY : The Century Co, 1916. — 406 p.
248. Husserl E. Phenomenological Psychology : Lectures, Summer Semester 1925 [Text] / E. Husserl ; trans. J. Scanlon. — The Hague : Martinus Nijhoff, 1977. — 188 p.
249. Ivins W. M. Art & geometry : a study in space intuitions [Text] / W. M. Ivins. — NY : Dover Publications, 1964. — 113 p.
250. Ivins W. The Philosophy of Ornament [Text] / W. Ivins // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. — 1933. — № 2. — P. 93–97.
251. Jones O. The Grammar of Ornament [Text] / O. Jones. — London : The Ivy Press Limited, 2001. — 504 p.
252. Kachurin P. Soviet Textiles. Design the Modern Utopia. Selected from the Lloyd Cotsen Collection [Text] / P. Kachurin. — Boston : Museum of Fine Arts, 2006. — 96 p.
253. Keyser B. Ornament as Idea : Indirect Imitation of Nature in the Design Reform Movement [Text] / B. Keyser // Journal of Design History. — 1998. — № 2. — P. 127–144.
254. Kivy P. The Fine Art Repetition [Text] / P. Kivy // Kivy P. The Fine Art Repetition : Essays in the Philosophy of Music. — Cambridge : Cambridge University Press, 1993. — 376 p.
255. Lein E. Das grose Lexikon der Ornamente [Text] / E. Lein. — Leipzig, 2004. — 464 p.

256. Lipps T. Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, Grundlegung der Aesthetik [Text] / T. Lipps. — Hamburg and Leipzig : Leopold Voss, 1903. — 602 s.

257. Margolin V. The Struggle for Utopia. Rodchenko, Lissitzki, Moholy-Nagy, 1917—1946 [Text] / V. Margolin. — Chicago : University Of Chicago Press, 1998. — 276 p.

258. Merleau-Ponty M. The Visible and the Invisible [Text] / M. Merleau-Ponty. — Evanston : Northwestern University Press, 1968. — 282 p.

259. Mayer F. S. Handbook of Ornament [Text] / F. S. Mayer. — Wiesbaden : Panorama, 1989. — 615 p.

260. Mikkelsen B. T. De Første formene. Folkekunstens abstrakte formspråk [Text] / B. T. Mikkelsen — Oslo, 2007. — 325 p.

261. Milner J. Kazimir Malevich and the art of geometry [Text] / J. Milner. — New Haven : Yale University Press, 1996. — 237 p.

262. Mondrian P. From Figuration to Abstraction [Text] / Catalogue of an exhibition with extensive excerpts from Mondrian's published writings and letters ; editor H. Henkels. — Tokyo : Tokyo Shimbun, 1987. — 238 p.

263. Mondrian P. Natural Reality and Abstract Reality [Text] / P. Mondrian // Seuphor M. Mondrian. — N.Y., 1962. — P. 66–67.

264. Morgan D. Concepts of Abstraction in French Art Theory from the Enlightenment to Modernism [Text] / D. Morgan // Journal of the History of Ideas. — 1992. — № 4 — P. 669–685.

265. Morgan D. The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky [Text] / D. Morgan // The Journal of Aesthetics and Art Criticism — 1992. — P. 231–242.

266. Moritz K. — Ph. Sur L'Ornament. [Texte] / Édition de Pacquet C. Postface de Cohn D. — Paris : Édition Rue d'Ulm. Presses de l'Ecole normale supérieure — musée du quai Branly, 2008 — 132 p.

267. Mudrak M. The World of Art : Kazimir Malevich and Ukraine [Electronic resource] / M. Mudrak. — The Ukrainian Weekly. — 2004. — No. 15.

— Access mode: <http://www.zoryafineart.com/publications/view/10>. — Title from the screen.

268. Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, modern and contemporary Art. Catalogue [Text] / Edited by Markus Bruderlin, Fondation Beyeler. — Germany : DUMONT, 2001. — 256 p.

269. Read H. Art Now :_an introduction to the theory of modern painting and sculpture [Text] / H. Read. — Faber, Fifth Edition, 1968. — 124 p.

270. Riegl A. Stilfragen : Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. [Text] / A. Riegl. — Berlin : G. Siemens, 1893.

271. Russian avant-garde 1910—1930: the Georges Costakis Collection [Text] — The National Gallery and Alexandros Soutzos Museum, Athen, 1995. — 712 p.

272. Russian Suprematist and Constructivist art, 1910—1930 [Text] / Catalogue of an exhibition held at Fischer Fine Art Limited. — London, 1976. — 40 p.

273. Russkiĭ avangard (romanized form) 1908—1922 [Text] — NY : Leonard Hutton Galleries, 1971. — 102 p.

274. Scheffler K. Meditationen uber das Ornament [Text] / K. Scheffler // Decorative Kunst 8. — 1901. — S. 347–414.

275. Shkandrij M. Kyiv to Paris : Ukrainian Art in the European Avant-Garde, 1905—1930 [Electronic resource] / M. Shkandrij — Access mode : <http://www.zoryafineart.com/publications/view/11>. — Title from the screen.

276. Sztabińska P. Czy mozna dzis mowic/pisac o abstrakcji geometrycznej? [Tekst] / P. Sztabińska. — Łódź : Uniwersytet Łódzki ; Forum. — S. 195–210.

277. Sztabińska P. Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku [Tekst] / P. Sztabińska. — Warszawa : Neriton, 2010 — 170 s.

278. Sztabińska P. Główne kierunki poszukiwań twórczych w polskiej abstrakcji geometrycznej drugiej połowy XX wieku [Elektroniczny zasób] / P. Sztabińska — Tryb dostępu : <http://www.galeria-esta.pl/noty/Pamula/Paulina%20Sztabinska.pdf>. — ekran tytuł.

279. Sztabiński G. Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych [Text] / G. Sztabiński. — Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1991.

280. Sztabiński G. Sztuka współczesna. Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej [Text] / G. Sztabiński. — Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004. — 232 s.

281. The Avant—garde in Russia, 1910—1930 : new perspectives [Text] — Los Angeles County Museum of Art [and] Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, Part 3 — Los Angeles County Museum of Art, 1980. — 288 p.

282. Trilling J. The Language of Ornament [Text] / J. Trilling. — Thames & Hudson, 2001. — 224 p.

283. Turowski A. Granice awangardy [Text] / A. Turowski // Wybory i Ryzyka Awangardy. Studia z teorii awangardy. — Warszawa—Łódź : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1985. — S. 29–42.

284. Turowski A. Wielka utopia awangardy : artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910—1930 [Text] / A. Turowski. — Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1990. — 257 s.

285. Worringer W. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. [Text] / W. Worringer. — München : Wilhelm Fink Verlag, 2007. — 178 s.

286. Zimmer R. Abstraction in Art with Implications for Perception [Text] / R. Zimmer // Philosophical Transactions : Biological Sciences, The Abstraction Paths : From Experience to Concept. — 2003. — Vol. 358. — No. 1435 — P. 1285–1291.

287. Zlydneva N. Метафизика орнамента и супрематизм [Text] / N. Zlydneva // Russian Literature XXXVI (1994). North—Holland. — P. 123–130.

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А
Таблиці

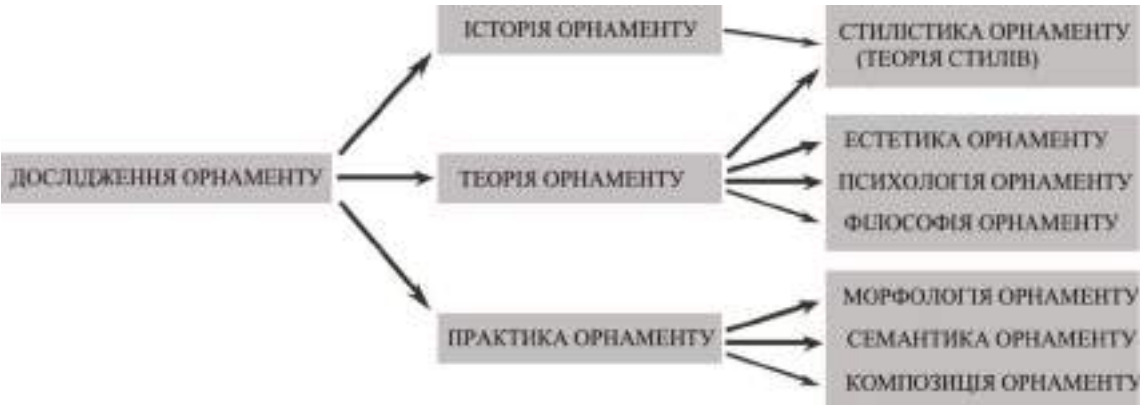
Таблиця 1.1

Вивчення українського авангарду



Таблиця 1.2

Дослідження орнаменту



Таблиця 3.1

Формотворення в авангарді



Таблиця 4.1

Геометричний орнамент в декоративному мистецтві 1910–1930 рр.

Ознаки	Авангард (1908—1932)	Модерн (ар деко)(1907—1939)
Регіон	Центральна і Східна Україна (Київ, Харків)	Західна і Центральна Україна (Львів, Київ, Полтава)
Поява	Револуційний. Авангардний. Формувалося як виняток, вихід з традиції	Нереволюційний. Авангардний традиціоналізм. Послідовна традиція модерну. Утвердився як панівний декоративний стиль цього періоду в Європі. Ар деко як раціоналістична течія модерну
Ідея	Відхід від реальності, створення нової реальності; Ідея естетизації побуту; Пошук нового світогляду; Ідея виробничого мистецтва, колективного споживання.	Ідея естетизації побуту; Пошук нової стилістики; Оптимістичні погляди; Невизнання пріоритетів колективного перед індивідуальним, раціонального перед інтуїтивним, новаторського перед традиційним.
Теоретична основа	Лозунги, маніфести, теорії. Вплив Ніцше, Фрейда, Юнга, Шопенгауера, Гайдеггера	Несприйняття теоретичних систем, відсутність єдиної теорії. Вплив Ортега-і-Гассета, Вітгенштайна, Бергсо-

		на
Стилістика	Формування утопічного стилю, універсального, світового на основі геометрії; Полістилізм	Пошук нового національного (українського, державотворчого) стилю на основі синтезу елементів українського та європейського, класичного та екзотичного, професійного та фольклорного; Полістилізм
Синтез (вплив)	Європейського авангарду (кубізму) і народного орнаменту	Європейського авангарду (кубізм, функціоналізм, футуризм, експресіонізм), сецесії, історизму, неокласицизму та місцевого орнаменту; Вплив Союзу дизайнерів Веркбунд (Werkbund, 1907), Баугауз (Bauhaus, 1919), голландської школи De Stijl.
Композиційні засоби гармонізації	Симетрія/асиметрія, статика/динаміка, контраст/нюанс, ритм/метр. Перевага динамічних, напружених композицій, асиметрії та контрасту	Симетрія/асиметрія, статика/динаміка, контраст/нюанс, ритм/метр. Переважають врівноважені центричні композиції, впорядкованість, статичність, симетрія близька до народного мистецтва.
Колір	Білий, чорний, червоний, синій, жовтий; Активні кольори. Локальні та з переходами. Колористична гама формувалася на основі місцевих народних традицій	Чорний, червоний, зелений, синій, оранжевий, жовтий, коричневий, білий. Яскраві локальні кольори, відмова від пастельних. Контрасти пом'якшені. Колористика збагачувалася запозиченнями з мистецтва Сходу (Персії, Індії)
Форми	Геометрія; Геометризація натуралістичних форм; Абстрактність; Двовимірність; Чіткий контур; Прямі лінії	Геометризація натуралістичних форм; Геометрія; Абстрактність. Двовимірність; Чіткий контур; Прямі лінії
Характеристики	Концептуальність; Конструктивність, Декоративність, Геометризм	Образотворчість, Декоративність, Конструктивність. Геометризм.
Ужиткові мистецтва	Текстиль (вишивка, аплікація, друк). Кераміка, графіка	Текстиль (Вишивка, килим, вибійка) Кераміка, Різьба, метал, вітраж, графіка
Художники	Малевич, Екстер, Меллер, Єрмилов, Петрицький, Ковжун	Бойчук, Кричевський, Саєнко, Гординський, Кульчицька, Ковжун, Нарбут, Петрицький, Меллер

ДОДАТОК Б

Ілюстрації

Рис. 1.1. Казимир Малевич. Чорний квадрат. 1915. Полотно, олія. 79,5 × 79,5. Третьяковська картинна галерея, Москва, Росія

Рис. 1.2. Казимир Малевич. Чорний хрест. 1915. Полотно, олія. 79 × 79. Центр Помпиду, Париж, Франція

Рис. 1.3. Казимир Малевич. Чорне коло. 1915. 79 × 79. Приватна колекція, Courtesy Galerie Grurzynska Zug

Рис. 2.1. Пауль Клеє. Давня мелодія. 1924. Полотно, олія. 38,1 × 38,1. Kunstmuseum, Базель, Швейцарія.

Рис. 2.2. Василь Кандінський. Фуга. 1914. Полотно, олія. 129,5 × 129,5. Колекція Ернста Байелера, Базель, Швейцарія.

Рис. 2.3.1. Володимир Баранов-Россіне. Оптифон. 1914.

Рис. 2.3.2. Володимир Баранов-Россіне. Дисковий трафарет світлового інструмента оптифона. 1914. Формат невідомий

Рис. 2.4. Оскар Фішінгер. Звукові орнаменти. 1931. 35 мм кінострічка. Колекція Архіву Оскара Фішінгера, Палм-Десерт, США.

Рис. 2.5. Арсен Авраамов. Нарисовані звуки: орнаментальна мультиплікація у Welttonsysteem. 1929-1930.

Рис. 2.6. Оскар Фішінгер. Кадр з абстрактного фільму «Спіралі». 1926.

Рис. 2.7. Ганс Ріхтер. Кадр з абстрактного фільму «Ритм 21». 1921.

Рис. 3.1. Василь Кандінський. Кола в колі. 1923. Полотно, олія. 98,7 × 95,6. Філадельфійській музей мистецтва, Філадельфія, США

Рис. 3.2.1. Василь Кандінський. Оздоблення філіжанки до чаю з блюдцем. 1920-ті. Порцеляна. Імператорський фарфоровий завод, Санкт-Петербург. Приватна колекція

Рис. 3.2.2. Василь Кандінський. Ескіз розпису молочника. 1920-ті. Папір, туш, гуаш. Формат невідомий

Рис. 3.3. Тео Ван Дусбург. Оформлення кафе «Aubette». 1920-ті. Страсбург, Франція

Рис. 3.4. Тео Ван Дусбург. Симультанна шашкова композиція. 1929-30. Полотно, олія. 50,1 × 49,8. Музей сучасного мистецтва, Нью Йорк, США

Рис. 3.5. Казимир Малевич. Містичний супрематизм. 1920-1922. Полотно, олія. 100,2 × 59,2. Приватна колекція

Рис. 3.6. Писанки. Восковий розпис на курячому яйці

Рис. 3.7. Василь Єрмилов. Геометричне мерехтіння. 1920-ті. Папір, гуаш. Формат невідомий

Рис. 3.8. Фрагмент плахти. Полтавщина. Кінець XIX століття. Вовна, перебірне ткання. Музей українського народного декоративного мистецтва, Київ

Рис. 3.9. Василь Єрмилов. Настінний розпис Центрального гарнізонного червоноармійського клубу (Харків). 1920. Архів Д. Горбачова, Київ

Рис. 3.10. Василь Єрмилов. Ескіз оформлення цигаркової коробки. 1922. Папір на картоні, гуаш. 9 × 8,5. Харківський художній музей

Рис. 3.11. Килим. Кінець XIX — початок XX століття. Східне Поділля. Вовна, килимове ткання. Колекція Родовід-Галереї, Київ

Рис. 3.12. Орнаментальні мотиви плахт, використані в оформленні альбомів Василя Єрмилова для Міжнародної виставки «Преса»

Рис. 3.13. Василь Єрмилов. Оформлення обкладинок альбомів для Міжнародної виставки «Преса». 1928. Картон, дерево, текстиль, гуаш. 60 × 50. Фотографії обкладинок з колекції Д. Горбачова, Київ

Рис. 3.14.1. Олександр Хвостенко-Хвостов. Проект сценічної установка до вистави «Моб» (за Е. Сінклером). Український драмтеатр ім. І. Франка. 1924. Папір, гуаш, туш. 46 × 44. Колекція І. Диченка, Мистецький арсенал, Київ

Рис. 3.14.2. Олександр Хвостенко-Хвостов. Фрагмент проекту сценічної установка до вистави «Моб» (за Е. Сінклером). Український драмтеатр ім. І. Франка. 1924. Папір, гуаш, туш. Колекція І. Диченка, Мистецький арсенал, Київ

Рис. 3.15. Анатоль Петрицький. Кума. Ескіз костюма до опери «Сорочинський ярмарок». 1920-ті. Картон, гуаш. 48 × 35

Рис. 3.16. Жіноча сорочка. Початок XX століття. Східне Поділля. Льон, бавовна, вишивка. Збірка Родовід-Галереї, Київ

Рис. 3.17. Казимир Малевич. Два селянина. 1928-1932. Полотно, олія. 53 × 70. Державний російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 3.18. Казимир Малевич. Композиція. 1930-1932. Полотно, олія. 56 × 40. Державний російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 3.19. Рядно «пасисте», с. Мерківці, Летичівський р-н, Хмельницька обл. Початок XX століття. Вовна, тканиня. Державний історико-культурний заповідник «Меджибіж»

Рис. 3.20. Робер Делоне. Симультанний диск. 1912-1913. Полотно, олія. Діаметр 134. Приватна колекція

Рис. 3.21. Францішек Купка. Вертикальні площини з синім та червоним. 1913. Полотно, олія. 72 × 80. Приватна колекція

Рис. 3.22. Піт Мондріан. Бродвей Бугі-Вугі. 1942—1943. Полотно, олія. 127 × 127. Музей сучасного мистецтва, Нью Йорк, США

Рис. 3.23. Ласло Моголь-Надь. Композиція А 19. 1927. Полотно, олія. 96 × 77. Фонд Моголь-Надь, Ан Арбор, Мічіган, США

Рис. 3.24. Михайло Ларіонов. Червоний променизм. 1913. Папір, гуаш. Колекція Мерзінгера, Швейцарія

Рис. 3.25. Володимир Татлін. Кутовий контррельєф «Травень». 1916. Дерево, темпера, змішана техніка

Рис. 3.26. Вадим Меллер. Кубофутуристична композиція. 1918. Полотно, олія. 74 × 60. Національний художній музей України, Київ

Рис. 3.27. Олександра Екстер. Кольорова конструкція. 1921. Полотно, олія. 88 × 72. Приватна колекція

Рис. 3.28. Олександр Богомазов. Абстрактний пейзаж. 1915. Полотно, олія. 60 × 64. Приватна колекція

Рис. 3.29. Олександра Екстер. Місто. 1913. Полотно, олія. 88,5 × 70,5. Вологодська обласна картинна галерея, Вологда, Росія

Рис. 3.30. Олександр Архипенко Дама з віялом. 1915. Фібровий картон, пофарбована деревина. 46 × 37,5 × 2,4. Хіршорн музей, Сад скульптури Інституту Смітсона, Вашингтон, США

Рис. 3.31. Володимир Бурлюк. Голова. 1912. Полотно, олія

Рис. 3.32. Давид Бурлюк. Присвята Сезану. 1910. Дерево, олія

Рис. 4.1. Олександра Екстер. Проект обкладинки друкованого видання «Гермес». 1918. Папір, гуаш, аплікація. 46,5 × 37,5

Рис. 4.2. Рушник. Вінницька обл., смт. Оратів. Пер. пол. XX ст. Льон, вовна, вишивка. 285 × 28

Рис. 4.3. Олександра Екстер. Натюрморт з писанками. 1914. Полотно, олія. 88 × 70. Державний російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.4. Олександра Екстер. Конструктивний натюрморт. 1917 (1920). Полотно, олія

Рис. 4.5. Костянтин Піскорський. Писанка. 1910-ті. Папір, туш, акварель

Рис. 4.6. Олександра Екстер. Із серії «Кольорові ритми». Лист 1. 1916-1917. Папір, гуаш, олівець. 41 × 28,3. Приватна колекція, Німеччина

Рис. 4.7. Олександра Екстер. Із серії «Кольорові ритми». 1916—1917.

Відтворено у вишивці у 2008. Київ

Рис. 4.8. Олександра Екстер. Сумочка. 1915. Шовк, вишивка. 18 × 14,5. Галерея Проун, Москва, Росія

Рис. 4.9.1 Казимир Малевич. Фрагмент експозиції «Другої виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки та килими за ескізами художників виконані майстрами Вербівки». Вишита декоративна подушка за ескізом К. Малевича. 1917. Фото Олівера Сейлора

Рис. 4.9.2. Казимир Малевич. Супрематична композиція. 1917. Відтворено у вишивці у 2008. Київ

Рис. 4.10. Ольга Розанова. Сумочка. 1916-1917. Шовк, вовна, аплікація, вишивка. Місце знаходження невідоме

Рис. 4.11. Ольга Розанова. Сумочка. 1916-1917. Шовк, вовна, аплікація, вишивка. Місце знаходження невідоме

Рис. 4.12. Ольга Розанова. Ескіз для сумочки. 1916-1917. Папір, олівець, 28,5 × 25,4. Державний російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.13. Ольга Розанова. Дизайн тканини. 1916-1917. Аплікація. Місце знаходження невідоме

Рис. 4.14. Любов Попова. Наволочка. 1916-1917. Шовк, бавовна, вишивка, аплікація. Місце знаходження невідоме.

Рис. 4.15. Любов Попова. Динамічна побудова. 1919. Полотно, олія

Рис. 4.16. Любов Попова. Проект тканини. 1920-ті. Папір, олівець, гуаш.

Рис. 4.17. Ніна Генке. Супрематизм. 1916. Шовк, бавовна, вишивка

Рис. 4.18. Ніна Генке. Супрематизм. 1916. Шовк, бавовна, вишивка

Рис. 4.19. Надія Удальцова. Ескіз сумочки для артїлі с.Вербівка. 1916. Папір, олівець, акварель

Рис. 4.20. Надія Удальцова. Композиція. 1916-1917. Шовк, вишивка, аплікація

Рис. 4.21. Віра Пестель. Футуристична композиція. 1916. Папір, олівець, гуаш.

Рис. 4.22. В. Кричевський. Проект Великого герба УНР. 1918. Папір, туш

Рис. 4.23. В. Кричевський. Державний кредитовий білет УНР. Лицева сторона. 1918

Рис. 4.24. В. Кричевський. Проект школи ім. С. Грушевського. 1910. Архів ім. Д. Антоновича УВАН, США

Рис. 4.25. Василь Кричевський. Оформлення Історичної секції ВУАН. Кімната III. Кабінет примітивної культури. 1927

Рис. 4.26. Василь Кричевський. Орнамент для тканини. 1926. Папір, туш

Рис. 4.27. Василь Кричевський. Орнамент. 1924. Папір, олівець

Рис. 4.28. Михайло Бойчук. Катерина. 1913. Мідь, рельєф

Рис. 4.29. Сервіз. Виробництво фабрики у Міжгір'ї. 1920-ті. Порцеляна, аерограф

Рис. 4.30. Пантелеймон Мусієнко. Тарілка. 1930. Порцеляна, розпис. Державний музей декоративного мистецтва України, Київ

Рис. 4.31. Олександр Саєнко. Орнамент для вибійки на тканині. 1922. Папір, олівець

Рис. 4. 32. Олександр Саєнко. Орнаменти для тканин. 1922. Папір, друкарська фарба

Рис. 4.33. Михайло Андрієнко-Нечитайло. Персонаж. 1923. Дерево, олія

Рис. 4.34. Святослав Гординський. Мотоцикліст. 1929. Папір, гуаш

Рис.4.35. Ваза. Виробництво фабрики Івана Левинського у Львові. 1910-ті. Кераміка, емалі

Рис. 4.36. Кахля. Виробництво фабрики Івана Левинського у Львові. 1910-ті. Глина, емалі

Рис. 4.37. Олена Кульчицька. Килим. 1910-ті. Вовна, ткання

Рис. 4.38. Олена Кульчицька. Богородиця з ангелами. 1913. Вовна, гобеленове ткання

Рис. 4.39. Соня Делоне за роботою у майстерні

Рис. 4.40. Соня Делоне. Дизайн одягу та розпис автомобіля Сітроен. 1925

Рис. 4.41. Соня Делоне. Актора на фоні декорації. 1926

Рис.4.42. Соня Делоне. Килим. 1925. Вовна, ткання

Рис. 4.43. Соня Делоне. Проекти жіночих сумочок. 1920-ті. Папір, гуаш

Рис. 4.44. Соня Делоне. Дизайн жіночого одягу на основі геометричних мотивів. 1925. Полотно, олія. 146 × 114. Музей Thyssen-Bornemisza, Мадрид, Іспанія

Рис. 4.45. Коло Мозер. Проект килима. 1902. Папір, олівець, гуаш

Рис. 4.46. Макс Снішек. Зразки тканин. 1924-1928. Віденські майстерні, Австрія

Рис. 4.47. Марія Лікарц. Тканина EBRO. 1926. Віденські майстерні, Австрія

Рис. 4.48. Ванеса Белл. Дизайн текстилю. 1923. Майстерня Омега, Лондон, Велика Британія

Рис. 4.49. Ванеса Белл. Дизайн килима. 1914. Папір, гуаш. Майстерня Омега, Лондон, Велика Британія

Рис. 4.50. Анні Альберс. Панно «Чорне, біле, сіре». 1927. Бавовна, шовк, аплікація. 147×118 . Музей Гарвардського університету, США

Рис. 4.51. Беніта Кох-Отте. Килим. 1923. Вовна, бавовна, тканиня

Рис. 4.52. Гюнта Штольц. Килим «Дамаст». 1930. Вовна, бавовна, тканиня. $130 \times 73,5$. Музей Вікторії та Альберта, Лондон, Велика Британія

Рис. 4.53. Казимир Малевич. Перша тканина супрематичної орнаментики. 1919. 17×19 . Бавовна, акварель, олівець. Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.54. Казимир Малевич. Орнамент супрематичної тканини. 1919. Папір, акварель. $35,8 \times 27,1$. Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.55. Казимир Малевич. Дощ. Орнамент супрематичної тканини. 1919. Папір, акварель. $35,8 \times 27,1$. Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.56. Казимир Малевич. Орнамент супрематичної тканини. 1919. Папір, акварель. $35,8 \times 27,1$. Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.57. Казимир Малевич. Орнамент супрематичної тканини №15. 1919. Папір, акварель. $35,8 \times 27,1$. Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.58. Вишиті рукави сорочок. Полтавщина. Поч. ХХ ст. Льон, шовк, вишивка. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара», Київ

Рис. 4.59. Ілля Чашнік. Рух кольору. Проект тканини. 1920-ті. Папір, гуаш. $14,7 \times 13,7$. Приватна колекція

Рис. 4.60. Микола Суєтін. Сервіз «Супрематизм». 1923. Порцеляна, поліхромний розпис. Музей державного порцелянового заводу, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.61. Казимир Малевич. Декор чашки. 1923. Порцеляна, поліхромний розпис. Музей державного порцелянового заводу, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.62. Ель Лисицький. Клином червоний бий білих. 1919. Папір, літографія

Рис. 4.63. Любов Попова. Ескіз розпису чашки та блюдця. 1921. Папір, олівець, гуаш. Державна Третьяковська галерея, Москва, Росія

Рис. 4.64. Олександр Родченко. Проект чайного сервізу. 1922. Папір, туш, гуаш

Рис. 4.65. Олександр Родченко. Проект тканини. 1924. Папір, туш

Рис. 4.66. Агіттекстиль. Студентська робота у ВХУТЕМАСі. 1920-ті.

Рис. 4.67. Конструктивістський текстиль. 1920-ті. Тканина, друкарська фарба

Рис. 4.68. Агіттекстиль. Тканина, друкарська фарба

Рис. 4.69. Василь Єрмилов. Проект розпису агітпотяга «Червона Україна». 1920. Папір, гуаш

Рис. 4.70. М.Коган, А.Цетлін. Супрематичний трамвай. 1919. Папір, олівець, гуаш. Державна Третьяковська галерея, Москва, Росія

Рис. 4.71. Казимир Малевич. Ескізи костюмів до вистави «Перемога над сонцем». Хорист; Будетлянський силач; Деякий зловмисник. 1913. Папір, олівець, гуаш. Державний російський музей, Санкт-Петербург, Росія

Рис. 4.72. Соня Делоне. Клеопатра. Ескіз костюма та костюм до балету С. Дягілева. 1918.

Рис. 4.73. Сцена з вистави «Том Сойєр» за М. Твенем. Декорації Олександра Хвостенка-Хвостова. Перший державний театр для дітей (Харків). 1924

Рис. 4.74. Олександр Хвостенко-Хвостов. Маг. Театральний костюм до вистави «Любов до трьох апельсинів». 1927. Папір, олівець, гуаш. Колекція І. Диченка, Мистецький арсенал, Київ

Рис. 4.75. Олександра Екстер. Ескіз костюмів до трагедії О.Уайльда «Саломея». 1916-1917. Картон, гуаш, бронзова та срібляста фарби, 68 × 51,1. Дер-

жавний центральний музей театрального мистецтва ім. Бахрушина, Москва, Росія

Рис. 4.76. Олександра Екстер. Кімната Джульєти. Ескіз декорації до вистави «Ромео і Джульєта». Московський камерний театр 1919. Картон, клеєва фарба, білило, срібло. 47,7 × 64,2. Державна Третьяковська галерея, Москва, Росія

Рис. 4.77. Олександра Екстер. Кольорова динаміка. 1916. Картон, олія, гуаш. 148 × 82. Приватна колекція.

Рис. 4.78. Вадим Меллер. Монах. Ескіз костюма до вистави «Мазепа». 1920. Папір, гуаш

Рис. 4.79. Анатоль Петрицький. Ескіз костюма. 1926. Папір, гуаш

Рис. 4.80. Анатоль Петрицький. Ескіз костюмів до «Ексцентричних танців» К. Голейзовського. Московський камерний балет. 1922. Папір, акварель, гуаш, туш. 62 × 50. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ

Рис. 4.81. Анатоль Петрицький. Кат. Ескіз костюма до вистави «Турандот» Дж. Пуччіні. Державна опера, Харків. 1928. Папір, акварель, гуаш, туш, аплікація, 72 × 54. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ

Рис. 4.82. Анатоль Петрицький. Половчанка. Ескіз костюма до вистави «Князь Ігор» О. Бородіна. Державна опера, Харків. 1929. Папір, акварель, гуаш, бронзова та срібляста фарби, 45 × 35. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, Київ

Рис. 4.91. Борис Косарєв. Декорації до вистави «Аул Гіже». 1923. Картон, гуаш

Рис. 4.92. Борис Косарєв. Театральний костюм. 1920-ті. Папір, гуаш

Ілюстрації

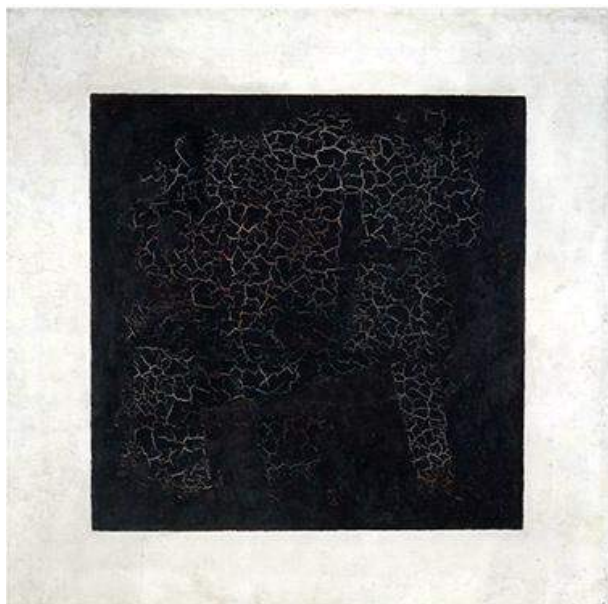


Рис. 1.1. Казимир Малевич. Чорний квадрат. 1915. Полотно, олія. 79,5 × 79,5

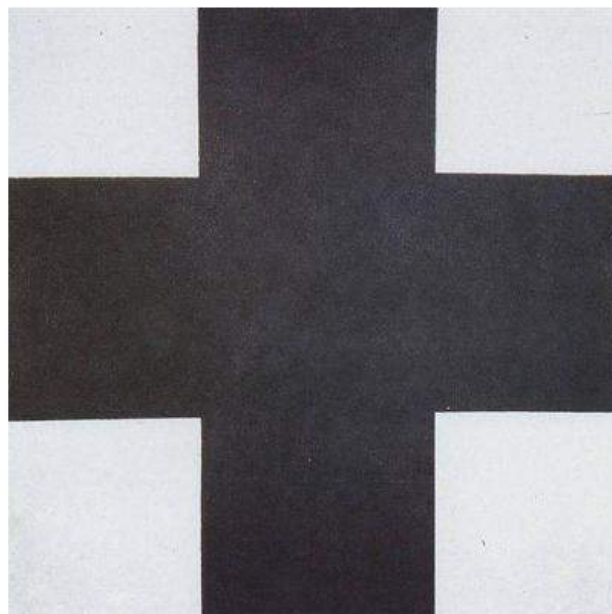


Рис. 1.2. Казимир Малевич. Чорний хрест. 1915. Полотно, олія. 79 × 79

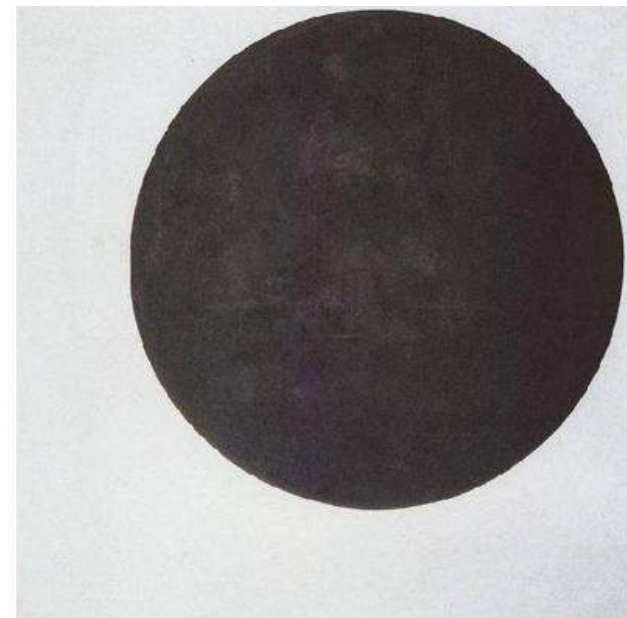


Рис. 1.3. Казимир Малевич. Чорне коло. 1915. Полотно, олія. 79,5 × 79,5



Рис. 2.1. Пауль Клеє. Давня мелодія. 1924.
Полотно, олія. 38,1 × 38,1



Рис 2.2. Василь Кандінський. Фуга. 1914. Полотно,
олія. 129,5 × 129,5



Рис. 2.3.1. Володимир Баранов-Россіне. Оптифон.
1914. Фото



Рис. 2.3.1. Володимир Баранов-Россіне. Дісковий
трафарет світлового інструмента оптифона. 1914. Фо-
рмат невідомий

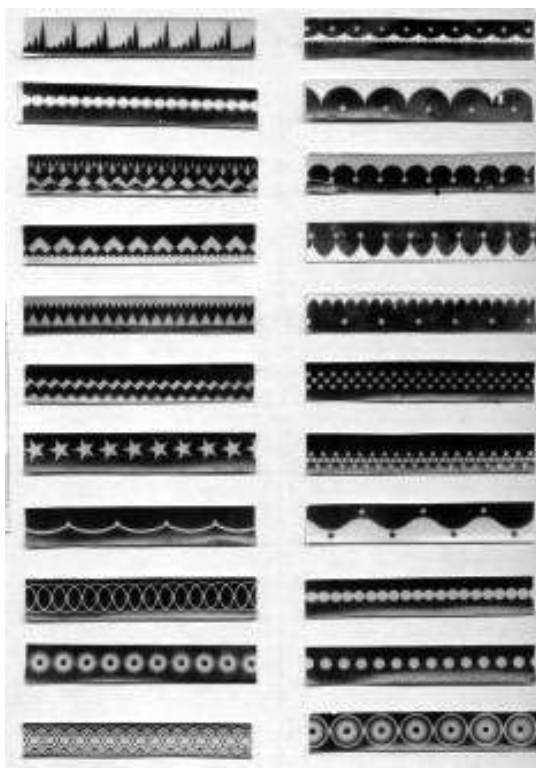


Рис. 2.4. Оскар Фішінгер. Звукові
орнаменти. 1931.
35 мм кінострічка

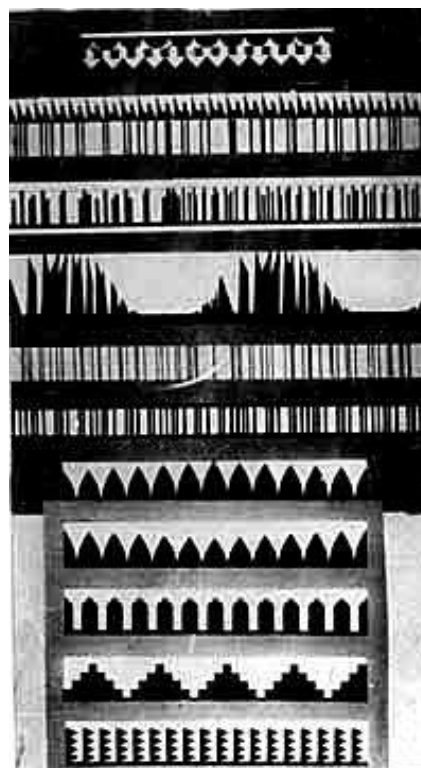


Рис. 2.5. Арсен Авраамов. Нарисовані звуки: орнаментальна мультиплікація у Weltonsystem. 1929-1930

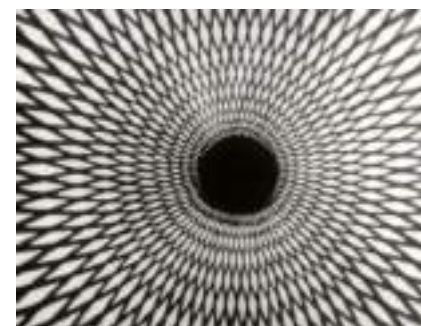


Рис. 2.6. Оскар Фішінгер. Кадр з абстрактного фільму «Спіралі». 1926

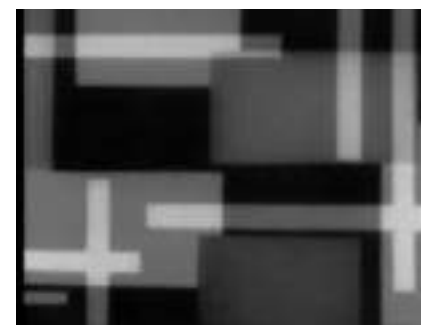


Рис. 2.7. Ганс Ріхтер. Кадр з абстрактного фільму «Ритм 21». 1921



Рис. 3.1. Василь Кандінський.
Кола в колі. 1923. Полотно, олія.
98,7 × 95,6



Рис. 3.2.1. Василь Кандінський.
Оздоблення філіжанки до чаю з
блюдцем. 1920-ті.
Порцеляна

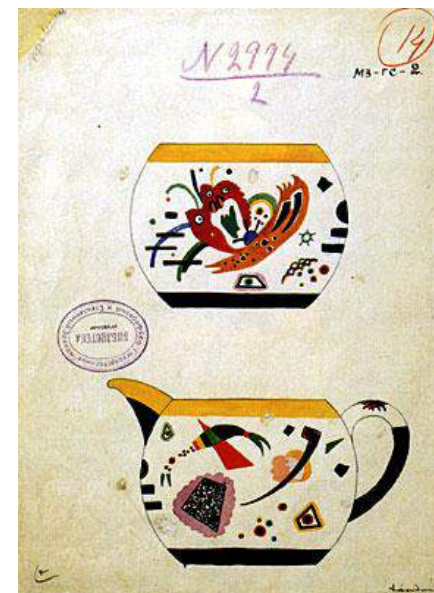


Рис. 3.2.2. Василь Кандінський.
Ескіз розпису молочника. 1920-ті.
Папір, туш, гуаш. Формат невідомий



Рис. 3.3. Тео Ван Дусбург. Оформлення кафе «Aubette». 1920-ті



Рис. 3.4. Тео Ван Дусбург. Симультанна шашкова композиція. 1929-30. Полотно, олія. 50,1 × 49,8



Рис. 3.5. Казимир Малевич. Містичний супрематизм. 1920-1922. Полотно, олія. 100,2 × 59,2



Рис. 3.6. Писанки. Восковий розпис на курячому яйці.



Рис. 3.7. Василь Єрмилов. Геометричне мерехтіння.
1920-ті. Папір, гуаш. Формат невідомий



Рис. 3.9. Фрагмент плахти. Полтавщина. Кінець
XIX ст. Вовна, перебірне ткання



Рис. 3.9. Василь Єрмилов.
Настінний розпис Центрального
гарнізонного червоноармійського
клубу. Харків. 1920.



Рис. 3.10. Василь Єрмилов. Ескіз
оформлення цигаркової коробки.
1922. Папір на картоні, гуаш.
9 × 8,5



Рис. 3.11. Килим. Кінець XIX –
початок XX ст. Вовна, килимове
ткання

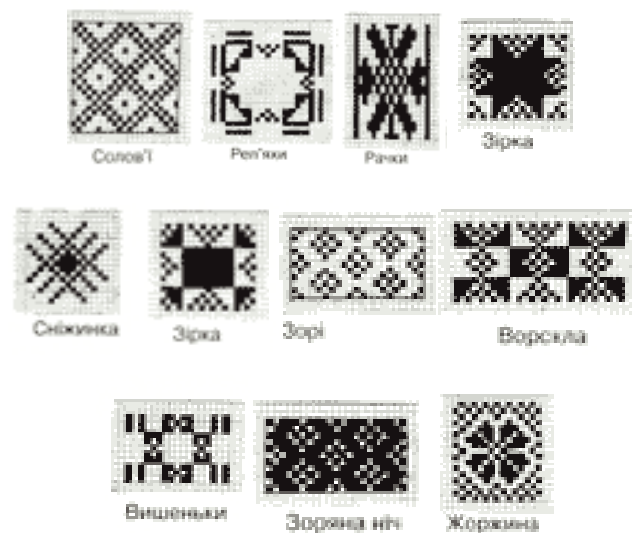


Рис. 3.12. Орнаментальні мотиви плахт, використані в оформленні альбомів В. Єрмилова для Міжнародної виставки «Преса»



Рис. 3.13. Василь Єрмилов. Оформлення обкладинок альбомів для Міжнародної виставки «Преса». 1928. Картон, дерево, текстиль, гуаш. 60 × 50

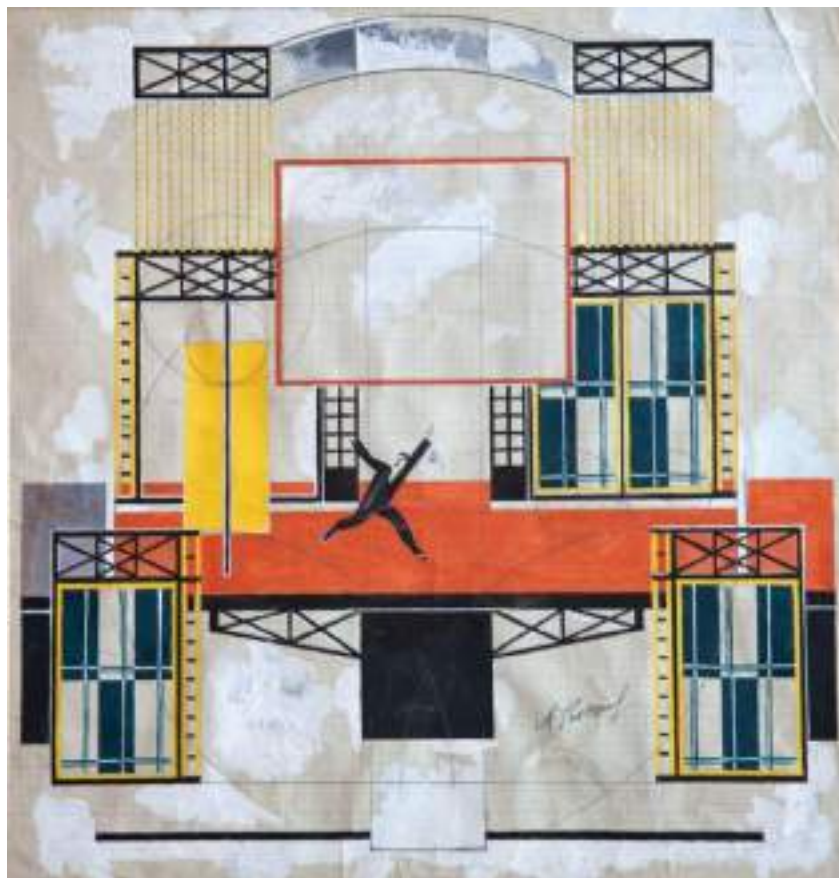


Рис. 3.14.1. Олександр Хвостенко-Хвостов. Проект сценічної установка до вистави «Моб» (за Е. Сінклером). 1924. Папір, гуаш, туш. 46 × 44

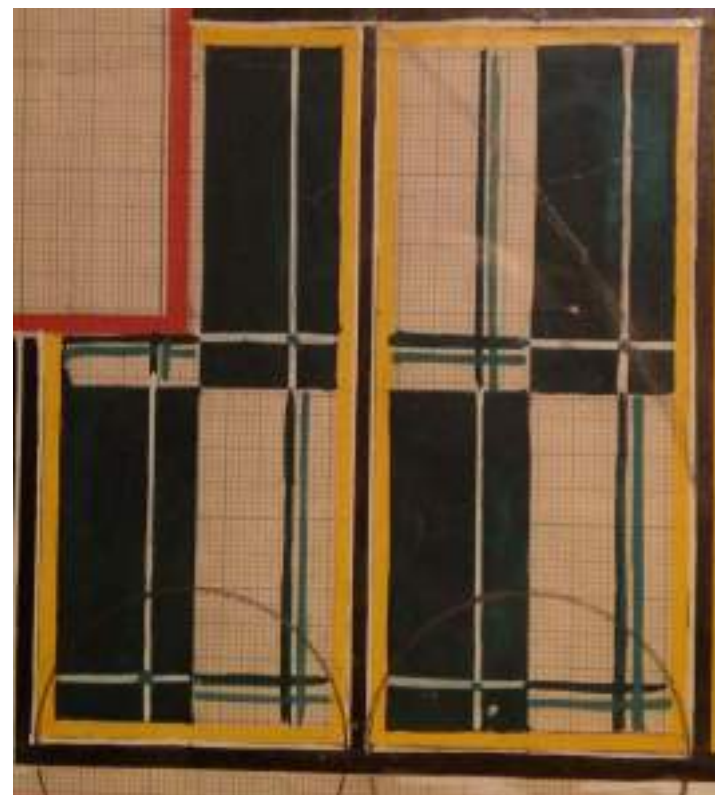


Рис. 3.14.2. Олександр Хвостенко-Хвостов. Фрагмент проект сценічної установка до вистави «Моб» (за Е. Сінклером). 1924. Папір, гуаш, туш



Рис. 3.15. Анатоль Петрицький «Кума». Ескіз до опери «Сорочинський ярмарок». 1920-ті. Картон, гуаш.
48 × 35



Рис. 3.16. Сорочка жіноча. Початок XX ст. Східне Поділля. Льон, бавовна, вишивка



Рис. 3.17. Казимир Малевич. Два селянина. 1928-1932. Полотно, олія. 53 × 70



Рис. 3.18. Казимир Малевич. Композиція. 1930-1932. Полотно, олія. 56 × 40



Рис. 3.19. Рядно «пасисте». Перша половина XX ст. Вовна, тканиня



Рис. 3.20. Робер Делоне. Симультанний диск. 1912-1913. Полотно, олія. Діаметр 134

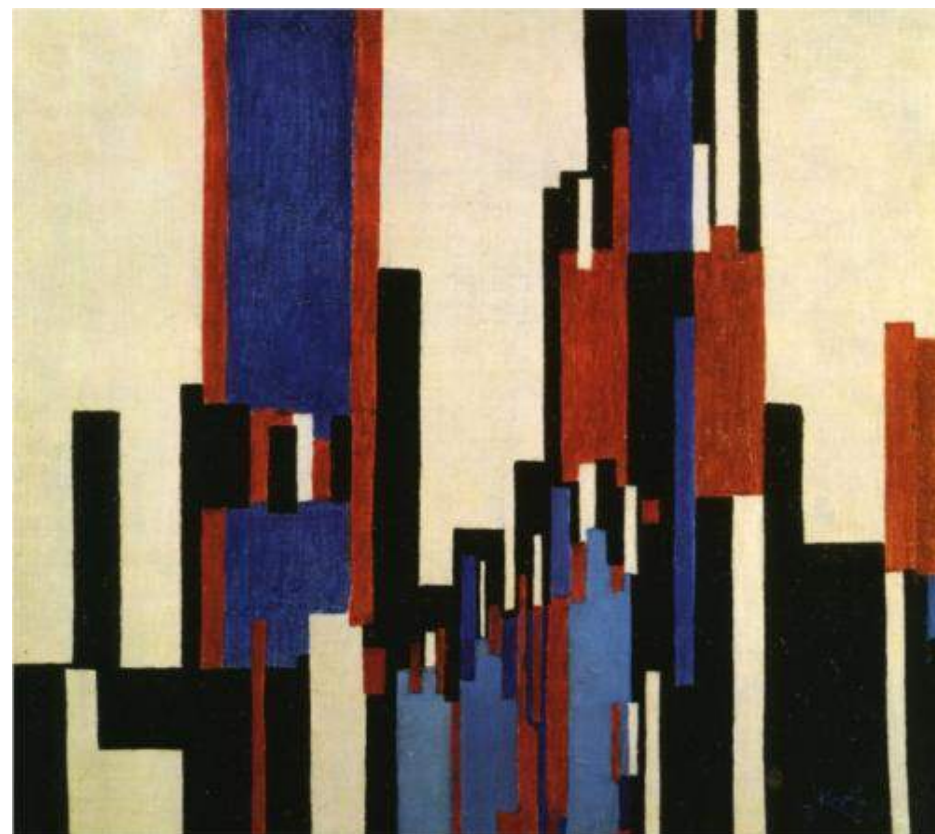


Рис. 3.21. Францішек Купка. Вертикальні площини з синім та червоним. 1913. Полотно, олія. 72 × 80

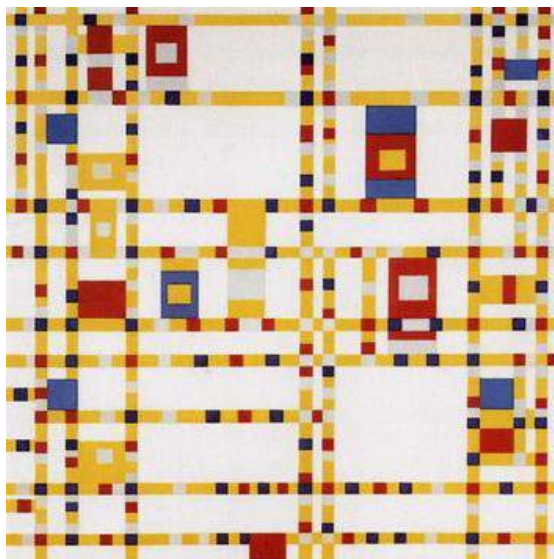


Рис. 3.22. Піт Мондріан. Бродвей Бугі-Вугі. 1942-1943. Полотно, олія. 127 × 127



Рис. 3.23. Ласло Моголь-Надь. Композиція А 19. 1927. Полотно, олія. 96 × 77



Рис. 3.24. Михайло Ларіонов. Червоний променизм. 1913. Папір, гуаш. Формат невідомий



Рис. 3.25. Володимир Татлін. Кут-
товий контррельєф «Травень».
1916. Дерево, темпера, змішана
техніка. Формат невідомий



Рис. 3.26. Вадим Меллер. Кубо-
футуристична композиція. 1918.
Полотно, олія. 74 × 60



Рис. 3.27. Олександра Екстер.
Кольорова конструкція. 1921.
Полотно, олія. 88 × 72



Рис. 3.28. Олександр Богомазов. Абстрактний пейзаж.
1915. Полотно, олія. 60 × 64



3.29. Олександра Екстер. Місто. 1913. Полотно, олія.
88,5 × 70,5



Рис. 3.30. Олександр Архипенко
Дама з віялом. 1915. Фібровий
картон, пофарбована деревина.
46 × 37,5 × 2,4



Рис. 3.31. Володимир Бурлюк.
Голова. 1912. Полотно, олія.
Формат невідомий



Рис.3.32. Давид Бурлюк. Присвя-
та Сезану. 1910. Дерево, олія.
Формат невідомий



Рис. 4.1. Олександра Екстер. Проект друкованого видання «Гермес». 1918. Папір, гуаш, аплікація.
46,5 × 37,5



Рис. 4.2. Рушник. Перша половина XX століття.
Вінницька обл., смт. Оратів. Льон, вовна, тканиня.
285 × 28



Рис. 4.3. Олександра Екстер. Натюрморт з писанками. 1914. Полотно, олія. 88 × 70



Рис. 4.4. Олександра Екстер. Конструктивний натюрморт. 1917 (1920). Полотно, олія. Формат невідомий

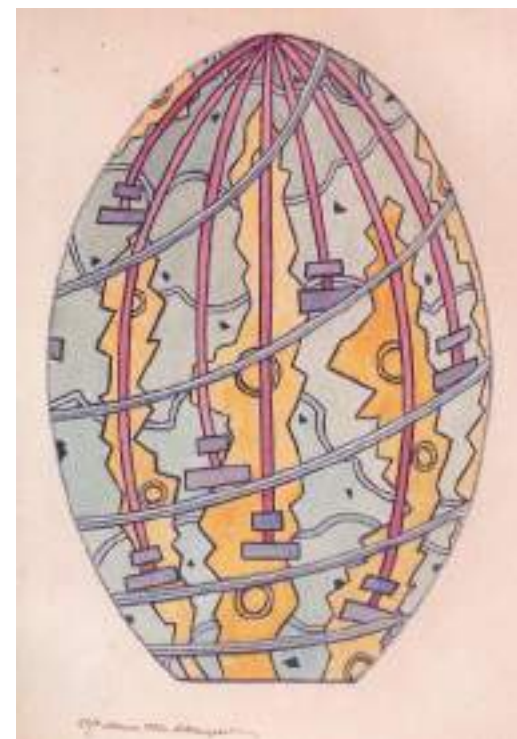


Рис. 4.5. Костянтин Піскорський. Писанка. Папір, туш, акварель. Формат невідомий



Рис. 4.6. Олександра Екстер. Із серії «Кольорові ритми». Лист 1. 1916-1917. Папір, гуаш, олівець. 41 × 28,3



Рис. 4.7. Олександра Екстер. Із серії «Кольорові ритми». 1916-1917. Відтворено у вишивці в 2008.



Рис. 4.8. Олександра Екстер. Сумочка.
Шовк, вовна, вишивка. 18 × 14,5



Рис. 4.9.1 Казимир Малевич. Фрагмент експозиції «Другої виставки сучасного декоративного мистецтва. Вишивки та килими за ескізами художників виконані майстрами Вербівки». Вишита декоративна подушка за ескізом К. Малевича. 1917. Фото Олівера Сейлора



Рис. 4.9.2. Казимир Малевич. Супрематична композиція. 1917. Відтворено у вишивці в 2008

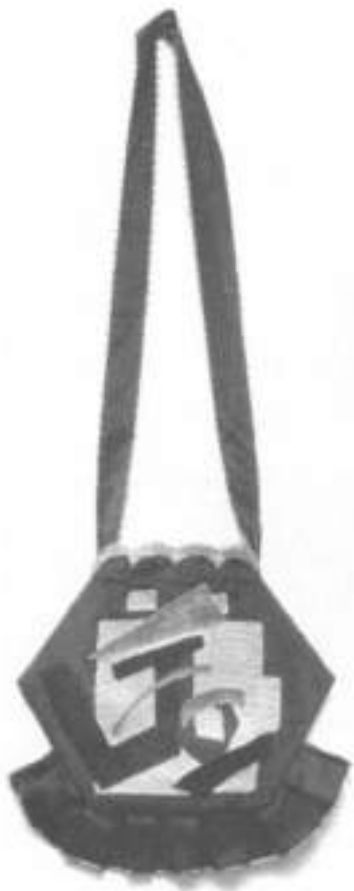


Рис. 4.10. Ольга Розанова. Сумочка. 1916-1917. Шовк, вовна, аплікація, вишивка



Рис. 4.11. Ольга Розанова. Сумочка. 1916-1917. Шовк, вовна, аплікація, вишивка



Рис. 4.12. Ольга Розанова. Ескіз для сумочки. 1916-1917. Папір, олівець. 28,5 × 25,4



Рис. 4.13. Ольга Розанова. Дизайн тканини. 1916-1917. Аплікація



Рис. 4.14. Любов Попова. Наволочка. 1916-1917. Шовк, бавовна, вишивка, аплікація



Рис. 4.15. Любов Попова. Динамічна побудова. 1919. Папір, гуаш. Формат невідомий



Рис. 4.16. Любов Попова. Проект тканини. 1920-ті. Папір, олівець, гуаш. Формат невідомий



Рис. 4.17. Ніна Генке. Супрематизм. 1916. Шовк, бавовна, вишивка



Рис. 4.18. Ніна Генке. Супрематизм. 1916. Шовк, бавовна, вишивка



Рис. 4.19. Надія Удальцова. Ескіз сумочки для артілі с.Вербівка. 1916. Папір, олівець, акварель

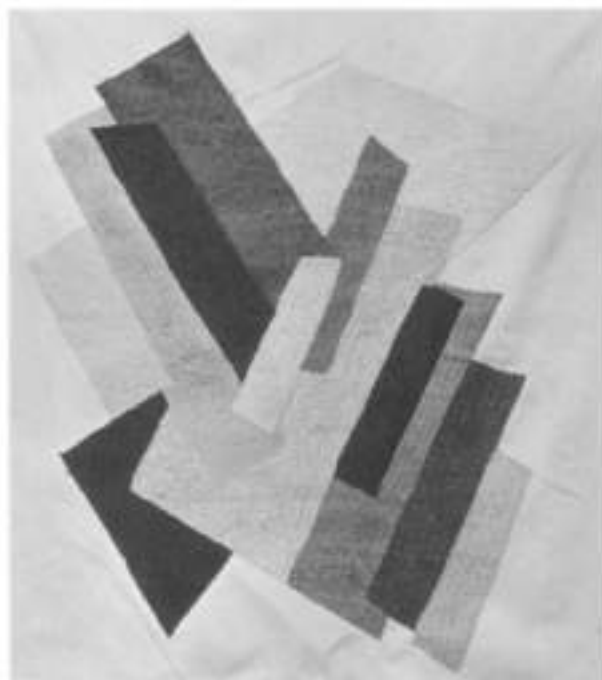


Рис. 4.20. Надія Удальцова. Композиція. 1916-1917. Шовк, вишивка, аплікація



Рис 4.21. Віра Пестель. Футуристична композиція. 1916. Папір, олівець, гуаш. Формат невідомий

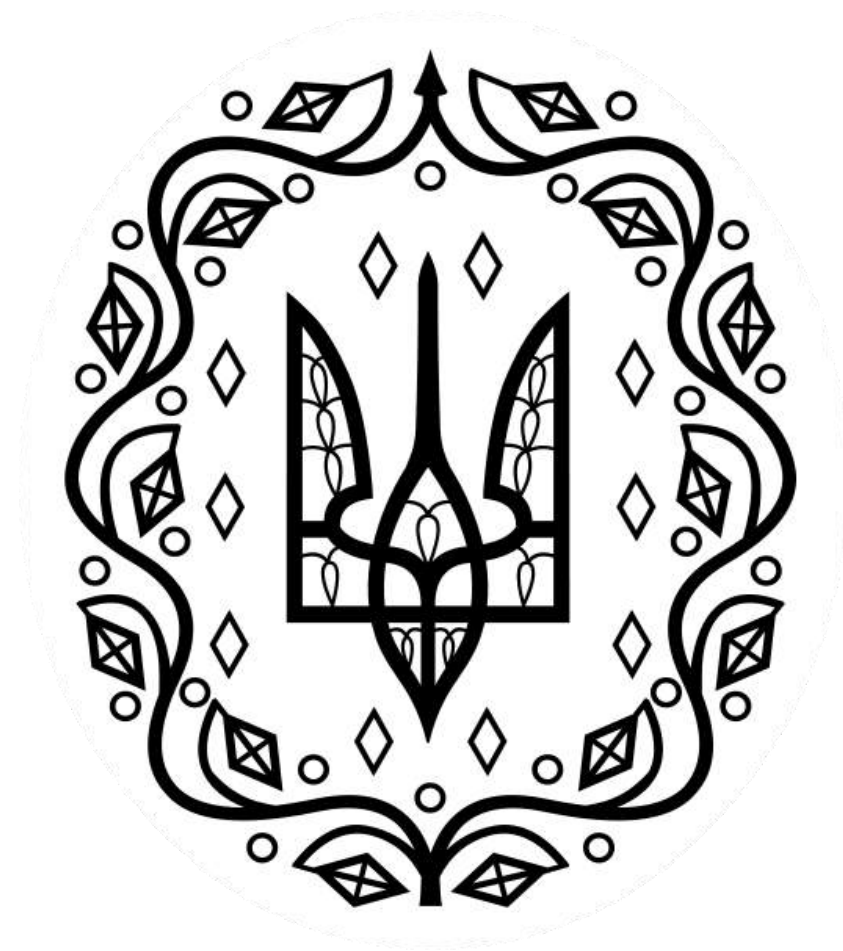


Рис. 4.22. Василь Кричевський. Проект Великого герба УНР. 1918. Папір, туш



Рис. 4.23. Василь Кричевський. Державний кредитовий білет УНР. Лицева сторона. 1918.

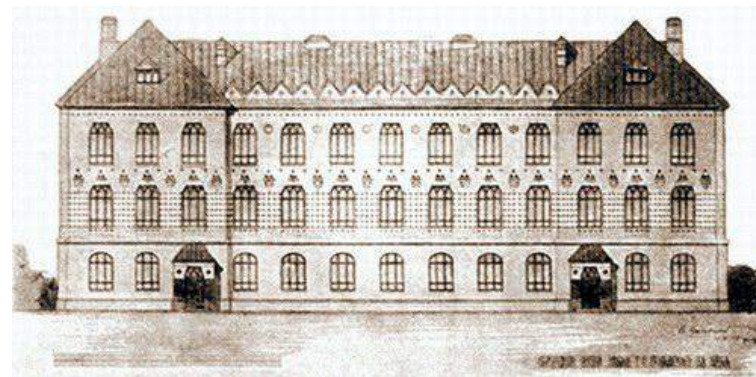


Рис. 4.24. Василь Кричевський. Проект школи ім. С. Грушевського. 1910



Рис. 4.25. Василь Кричевський. Оформлення Історичної секції ВУАН. Кімната III. Кабінет примітивної культури. 1927



Рис. 4.26. Василь Кричевський. Орнамент для тканини. 1926. Папір, туш



Рис. 4.27. Василь Кричевський. Орнамент. 1924. Папір, олівець



Рис. 4.28. Михайло Бойчук. Катерина. 1913. Мідь, рельєф



Рис. 4.29. Сервіз. Виробництво фабрики у Міжгір'ї. Поч. XX ст. Кераміка, аерограф



Рис. 4.30. Пантелеймон Мусієнко. Тарілка. 1930. Порцеляна, розпис



Рис. 4.31. Олександр Сасенко. Орнамент для вибійки.
1922. Папір, олівець



Рис. 4. 32. Олександр Сасенко. Орнаменти. 1922. Па-
пір, друкарська фарба



Рис. 4.33. Михайло Андрієнко-Нечитайло.
Персонаж. 1923. Дерево, олія



Рис. 4.34. Святослав Гординський. Мотоцикліст.
1929. Папір, гуаш



Рис.4.35. Ваза. Виробництво фабрики Івана Левинського. 1910-ті. Кераміка, емаль



Рис. 4.36. Кахля. Виробництво фабрики Івана Левинського. 1910-ті. Глина, емаль



Рис. 4.37. Олена Кульчицька. Килим. 1910-ті. Вовна, ткацтво



Рис. 4.38. Олена Кульчицька. Богородиця з ангелами. 1913. Вовна, ткацтво



Рис. 4.39. Соня Делоне за роботою у майстерні. Фото



Рис. 4.40. Соня Делоне. Дизайн одягу та розпис автомобіля Сітроен. 1925. Фото



Рис. 4.41. Соня Делоне. Актор на фоні декорації. 1926. Фото



Рис.4.42. Соня Делоне. Килим.
1925. Вовна, тканиня



Рис. 4.43. Соня Делоне. Проекти
жіночих сумочок. 1920-ті. Папір,
гуаш



Рис. 4.44. Соня Делоне. Дизайн
жіночого одягу на основі геомет-
ричних мотивів. 1925. Полотно,
олія. 146 × 114



Рис. 4.45. Коло Мозер. Проект килима. 1902. Папір, туш



Рис. 4.46. Макс Снішек. Проекти тканин. 1924-1928. Папір, гуаш



Рис. 4.47. Марія Лікарц. Тканина EBRO. 1926. Папір, гуаш



Рис. 4.48. Ванеса Белл. Дизайн текстилю. 1923. Бавовна, друк



Рис. 4.49. Ванеса Белл. Дизайн килима. 1914. Вовна, ткання



Рис. 4.50. Анні Альберс. Панно
«Чорне, біле, сіре». 1927. Бавов-
на, шовк, аплікація



Рис. 4.51. Беніта Кох-Отте. Килим.
1923. Вовна, бавовна, ткання

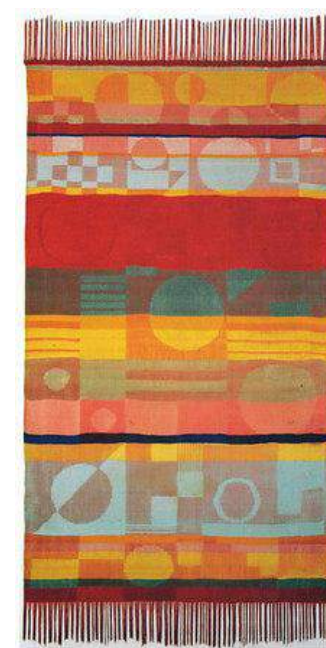


Рис. 4.59. Гюнта Штольц. Килим
«Дамаст». 1930. Бавовна, вовна,
ткання

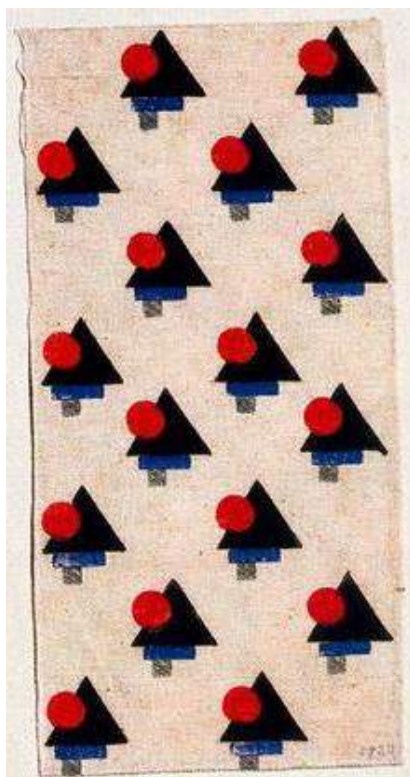


Рис. 4.53. Казимир Малевич. Перша тканина супрематичної орнаментики. 1919. Тканина, акварель, олівець. 17 × 19

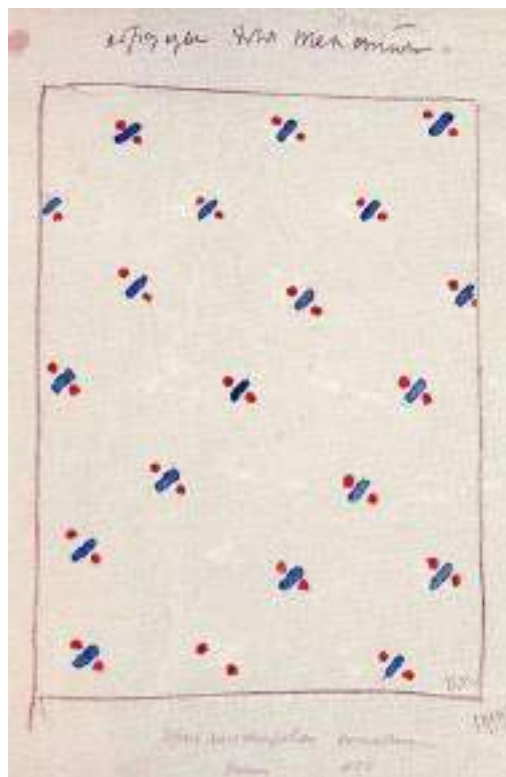


Рис. 4.54. Казимир Малевич. Орнамент супрематичної тканини. 1919. Папір, акварель, олівець. 35,8 × 27,1



Рис. 4.55. Казимир Малевич. Дош. Орнамент супрематичної тканини. 1919. Папір, акварель, олівець. 35,8 × 27,1

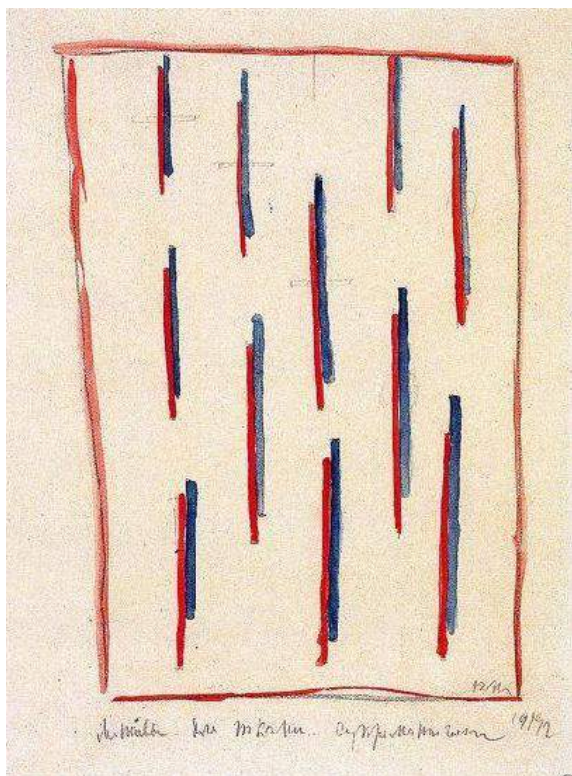


Рис. 4.56. Казимир Малевич. Орнамент супрематичної тканини. 1919. Папір, акварель, олівець. 35,8 × 27,1

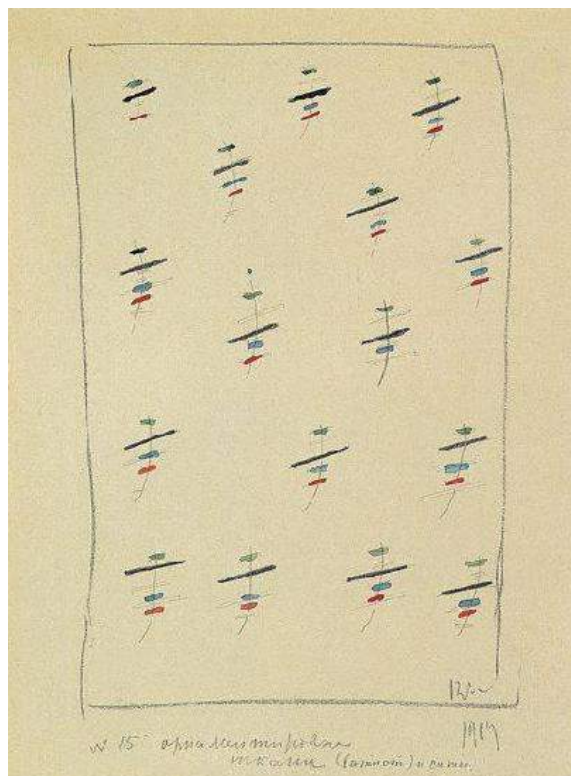


Рис. 4.57. Казимир Малевич. Орнамент супрематичної тканини №15. 1919. Папір, акварель, олівець. 35,8 × 27,1



Рис. 4.58. Вишиті рукави сорочок. Полтавщина. Поч. XX ст. Льон, шовк, вишивка.



Рис. 4.59. Ілля Чашнік. Рух кольору. Проект тканини.
1920-ті. Папір, гуаш. 14,7 × 13,7



Рис. 4.60. Микола Суєтін. Сервіз «Супрематизм». 1923.
Порцеляна, поліхромний розпис



Рис. 4.61. Казимир Малевич. Чашка. 1923. Порцеляна,
поліхромний розпис



Рис. 4.62. Ель Лисицький. Клином червоним бий білих.
1919. Папір, літографія



Рис. 4.63. Любов Попова. Ескіз розпису чашки та блюдця. 1921. Папір, гуаш

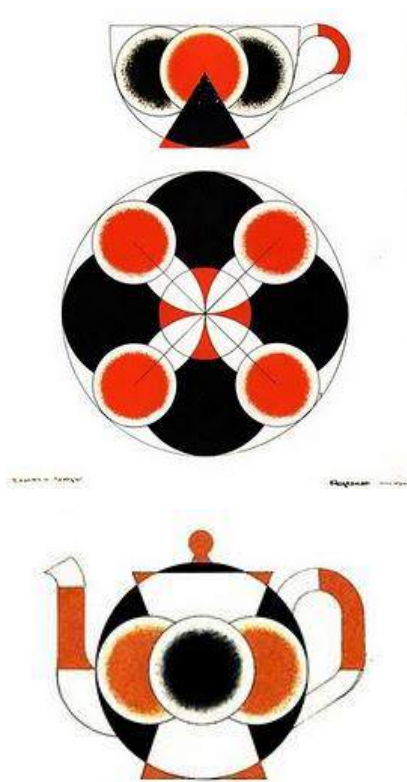


Рис. 4.64. Олександр Родченко. Проект чайного сервізу. 1922. Папір, туш



Рис. 4.65. Олександр Родченко. Проект тканини. 1924. Папір, туш



Рис. 4.66. Агіттекстиль. Студентська робота у ВХУТЕМАСі. 1920-ті. Тканина, друкарська фарба



Рис. 4.67. Конструктивістський текстиль. 1920-ті. Тканина, друкарська фарба



Рис. 4.68. Агіттекстиль. Тканина, друкарська фарба

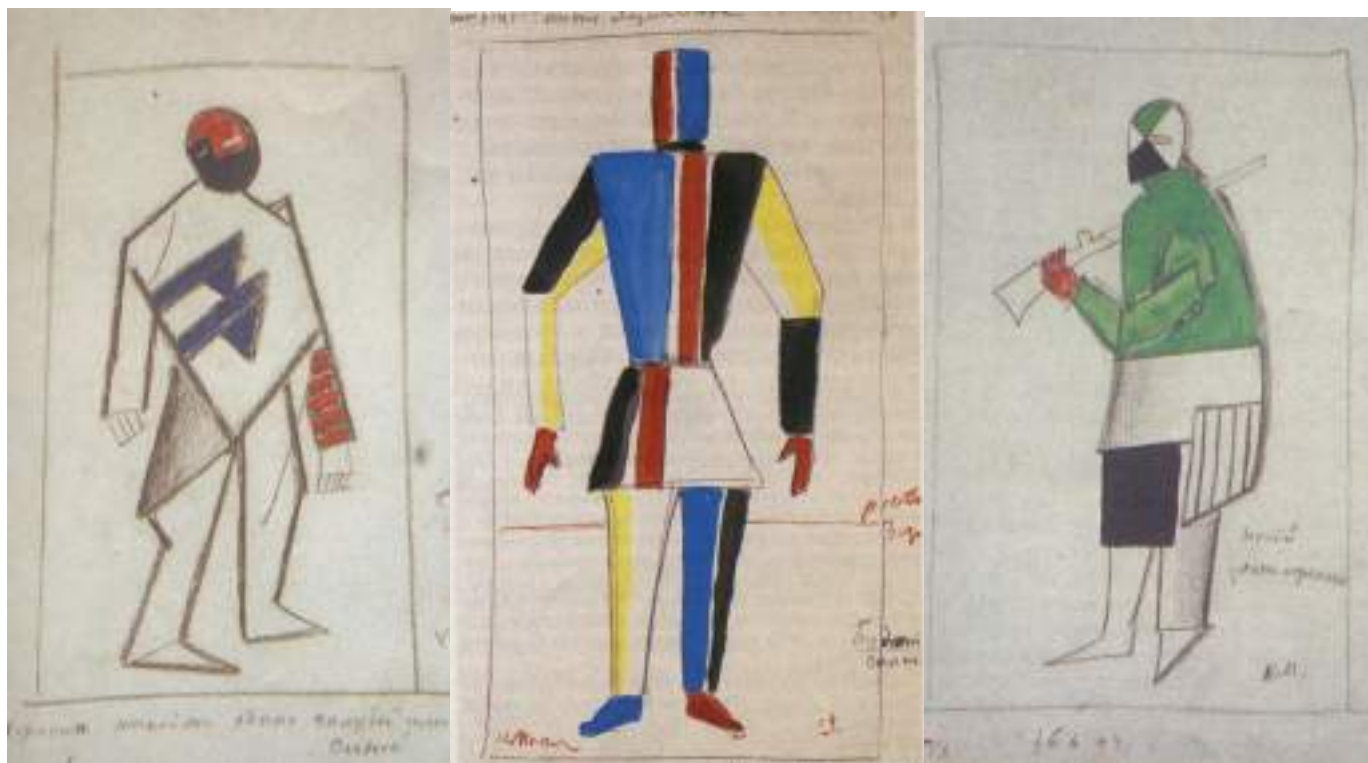


Рис. 4.71. Казимир Малевич. Ескізи костюмів до вистави «Перемога над сонцем». Хорист; Будетлянський силач; Деякий зловмисник. 1913. Папір, олівець, гуаш



Рис. 4.72. Соня Делоне. Клеопатра. Ескіз костюма та костюм до балету С. Дягілева. 1918



Рис. 4.73. Сцена з вистави «Том Сойєр» за Марком Твен-
ном. Декорації Олександра Хвостенка-Хвостова. Пер-
ший державний театр для дітей (Харків). 1924

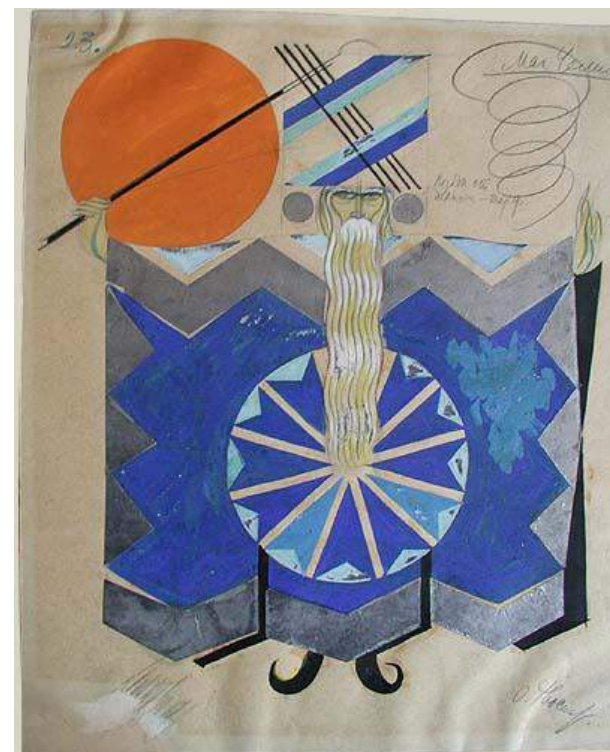


Рис. 4.74. Олександр Хвостенко-Хвостов. Маг. Театра-
льний костюм до вистави «Любов до трьох апельсинів».
1927. Папір, олівець, гуаш



Рис. 4.75. Олександра Екстер. Ескіз костюмів до трагедії О.Уайльда «Саломея». 1916-1917. Картон, гуаш, бронза, срібло. 68 × 51,1



Рис. 4.76. Олександра Екстер. Кімната Джульєти. Ескіз декорації до вистави «Ромео і Джульєта». 1919. Картон, клесва фарба, білило, срібло. 47,7 × 64,2



4.77. Олександра Екстер. Кольорова динаміка. 1916.
Картон, олія, гуаш. 148 × 82



Рис. 4.78. Вадим Меллер. Монах. Ескіз костюму до вистави «Мазепа». 1920. Картон, гуаш



Рис. 4.79. Анатоль Петрицький. Ескіз костюма. 1926.
Папір, гуаш



Рис. 4.80. Ескіз костюмів до «Ексцентричних танців»
К. Голейзовського. 1922. Папір, акварель, гуаш, туш.
62 × 50

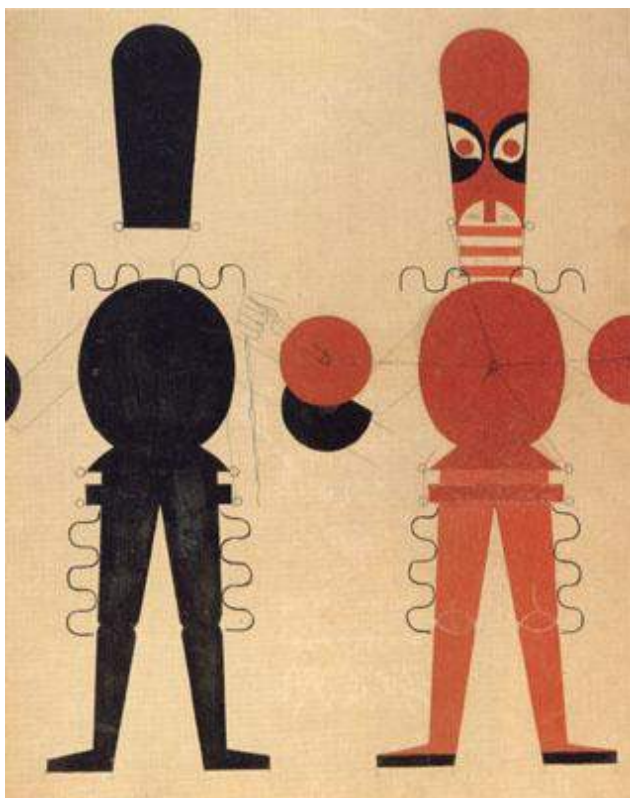


Рис. 4.81. Анатоль Петрицький. Кат. Ескіз костюма до вистави «Турандот» Дж.Пуччіні. 1928. Папір, акварель, гуаш, туш, аплікація. 72 × 54



Рис. 4.82. Анатоль Петрицький. Половчанка. Ескіз костюма до вистави «Князь Ігор» О. Бородіна. 1929. Папір, акварель, гуаш, бронзова та срібляста фарби. 45 × 35

