



Антоніна Дубрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва та графічного дизайну Київського національного університету технологій та дизайну. Член Національної спілки художників України і Спілки дизайнерів України.

Наукові інтереси: нефігуративні практики в образотворчому мистецтві, сучасні аспекти графічного дизайну, міжкультурна взаємодія, проекти в сфері культури і мистецтва.

Антоніна Дубрівна



АБСТРАКЦІЯ ЯК ФЕНОМЕН ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Антоніна Дубрівна

**АБСТРАКЦІЯ
ЯК ФЕНОМЕН
ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА
УКРАЇНИ**

ISBN 978-966-834-927-0



9 789668 349270

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ДИЗАЙНУ

Антоніна Дубрівна

АБСТРАКЦІЯ
ЯК ФЕНОМЕН ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

МОНОГРАФІЯ

Автограф
Київ – 2022

УДК [7.038:008](477)(043)

Д 79

Рекомендовано до друку:

*Вченою радою Київського національного університету
технологій та дизайну
(Протокол № 3 від 27 жовтня 2021 р.)*

Рецензенти:

Садовенко С. М., доктор культурології, професор кафедри режисури та акторської майстерності та кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України;

Алфьорова З. І., доктор мистецтвознавства, професор кафедри аудіовізуального мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв;

Павельчук І. А., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну, заслужений художник України.

Дубрівна Антоніна Петрівна

Д 79

Абстракція як феномен образотворчого мистецтва України : монографія / А. П. Дубрівна. Київ : Автограф, 2022. 200 с.

ISBN 978-966-8349-27-0

Досліджено абстрактну образотворчість в контексті художньої культури України. Запропоновано новий погляд на абстракцію як на трансісторичну стилістику мистецтва, в основу якої покладено універсальні незмінні культурні коди, що функціонують від минулого до сьогодення. Системно визначено передумови виникнення, формування та розвитку абстракції в образотворчому мистецтві України. Обґрунтовано, що семіотичні форми абстрактного мистецтва є загальнозрозумілими, адже вони складаються у своєрідну образну мову, яка є первинною в системі художніх знаків. Висновається, що в умовах сьогодення мова абстракції являє собою універсальну форму транслявання на планетарному рівні основних гуманістичних і цивілізаційних цінностей діалогу культур.

Монографію адресовано мистецтвознавцям, культурологам, художникам і дизайнерам, викладачам і студентам ЗВО, а також широкому колу поціновувачів образотворчого мистецтва.

УДК [7.038:008](477)(043)

ISBN 978-966-8349-27-0

© Дубрівна А. П., 2022.

© «Автограф», дизайн, верстка, 2022.



Присвячую моєму батькові
Петру Миколайовичу Боднару,
професору, доктору медичних наук,
завідувачу кафедри ендокринології
Національного медичного універси-
тету ім. О. О. Богомольця (1994-
2015), заслуженому діячу науки
і техніки України,
з глибокою повагою до його пам'яті,
з безмежною вдячністю і захопленням
прикладом його життєвого шляху,
відзначеного безупинним самовдос-
коналенням та щирою відданістю
гуманістичним цінностям.

Зміст

ВСТУПНЕ СЛОВО	6
Розділ 1. АБСТРАКЦІЯ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	8
1.1. Методологічна база дослідження абстракції в образотворчому мистецтві	8
1.2. Експлікація поняття художньої культури та її складових у сучасній науковій думці	21
1.3. Концептосфера аналізу абстракції в образотворчому мистецтві як елемента художньої культури	36
Розділ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ, ФОРМУВАННЯ Й РОЗВИТКУ АБСТРАКТНОЇ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ В УКРАЇНІ	53
2.1. Вплив давньої образотворчої культури на формування абстрактних візуальних елементів.....	53
2.2. Тенденції розвитку абстрактної знаковості в геометричній орнаментиці української народної художньої культури	71
2.3. Український авангардистський рух як чинник формування абстрактної образотворчості	90
Розділ 3. АБСТРАКЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ АРТПРАКТИК І ДІАЛОГУ КУЛЬТУР	112
3.1. Абстракція в образотворчому мистецтві у часопросторі художньої культури України ХХ – початку ХХІ століття.....	112
3.2. Абстрактні практики в образотворчому мистецтві України ХХІ століття.....	138
3.3. Сучасна абстрактна образотворчість як модус міжкультурної взаємодії в умовах глобалізації (на прикладі українсько-іспанських культурно-мистецьких проєктів).....	149
ПІСЛЯМОВА	167
Ілюстрації	171
Список використаних джерел	183

Вступне слово

Абстракція в образотворчому мистецтві як форма художньої творчості, що виникла з часу появи первісних графічних елементів, орнаменту та символічного строю, є важливим аспектом художньої культури. Сформована за часів пізнього палеоліту, неоліту та енеоліту у вигляді абстрактної знаковості, візуальна культура, сконцентрувавшись у традиційних елементах українського народного декоративного мистецтва, набула подальшого становлення абстрактних символів і знаків у семіосфері України. Архаїчна орнаментальна мова з прадавнини й донині демонструє безперервний культурний зв'язок поколінь, актуалізуючи дослідження феномену абстракції в сучасному образотворчому мистецтві в контексті художньої культури України.

В умовах євроінтеграції осягнення українського культурного внеску, розуміння ваги та значимості національної культурної ідентичності українців в естетосфері глобалізаційних процесів набуває особливої важливості. У період становлення української державності воно слугує потужним базисом формування соціокультурного простору, національної культурної спільності громадян України, усвідомлення сутності художніх цінностей, актуалізуючи збереження культурної спадщини, зокрема, образотворчості, у тому числі, й абстрактного характеру.

У монографії комплексно осмислено становлення й закономірності розвитку абстракції в образотворчому мистецтві від прадавньої візуальної знаковості та орнаментальних елементів народної художньої культури до проявів абстракції у модерному й постмодерному мистецтві України, в якому виражається багатовіковий етнокультурний і художній досвід, що надає йому унікальної форми.

Запропоновано новий погляд на абстрактну образотворчість як на трансісторичну стилістику мистецтва, в основу якої покладено універсальні незмінні культурні коди, що константно відтворюються від минулого до сьогодення у безпредметній (нонфігуративній) семіосфері художньої образності; комплексно визначено передумови виникнення, формування та еволюція феномену абстракції в розвитку образотворчого мистецтва України; вводиться до наукового обігу поняття «абстрактна знаковість», як концепт семіотичного аналізу безпредметної образотворчості; здійснено дослідження феномену абстракції в образотворчому мистецтві у часопросторі ху-

дожньої культури України ХХ – початку ХХІ ст., які полягають у сконцентрованості експериментальної роботи митців у сфері абстрактної образотворчості в основних регіональних центрах (Одеса, Львів, Харків, Київ) та синхронній активізації її розвитку у конкретних часових віхах; розкрито знакову специфіку сучасних художніх практик у сфері абстрактної образотворчості; виявлено комунікативні можливості абстрактного мистецтва як універсальної системи трансляції інформації в контексті міжкультурної взаємодії. Також, систематизовано та узагальнено методологічні засади дослідження абстрактної образотворчості України на основі вивчення відповідних наукових розробок сучасних мистецтвознавців, культурологів, філософів, естетиків та системного огляду теоретичної традиції, а також матеріал творчих надбань провідних українських митців-абстракціоністів, що дало змогу виявити ключові світоглядні, художньо-естетичні, стильові особливості їх творчості і означити новітні досягнення абстрактної образотворчості в мистецтві у контексті культуротворчих процесів у сучасній Україні.

Висловлюю вдячність ректорові Київського національного університету технологій та дизайну, доктору економічних наук, професору, академіку НАПН України, заслуженому працівникові освіти України, лауреату Державної премії України в галузі науки і техніки *І. М. Грищенку*; Вченій раді КНУТД; шановним рецензентам – доктору культурології, доценту, старшому досліднику, професору кафедри режисури та акторської майстерності та кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ, заслуженому діячу мистецтв України *С. М. Садовенко*; доктору мистецтвознавства, професору кафедри аудіовізуального мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв *З. І. Алфьоровій*; доктору мистецтвознавства, доценту, доценту кафедри рисунка та живопису Київського національного університету технологій та дизайну, заслуженому художнику України *І. А. Павельчук* за виявлену увагу, цінні рекомендації та неупереджене осмислення тексту монографії. Особливу подяку висловлюю декану факультету дизайну КНУТД, доктору технічних наук, професору, заслуженому діячу науки і техніки України, лауреату Державної премії України в галузі науки і техніки *М. В. Колосніченко* за вагомий підтримку і конструктивні поради. Дякую завідувачу кафедри образотворчого мистецтва та графічного дизайну КНУТД, заслуженому працівникові освіти України, професору *Є. П. Гулі* та всім колегам-митцям, мистецтвознавцям, наукова співпраця з якими на конференціях, семінарах та культурно-мистецьких проєктах сприяла роботі над монографією.

Розділ 1. Абстракція в образотворчому мистецтві: теоретико-методологічний аспект

1.1. Методологічна база дослідження абстракції в образотворчому мистецтві

Сучасні тенденції розвитку українського суспільства диктують розуміння власного місця у глобальному світовому художньому процесі. Усвідомлення того, що українське мистецтво є невід'ємною частиною художньої культури світу і згідно з історичною закономірністю пройшло загальні стильові етапи, створило самобутній варіант у кожному з них, дає змогу сучасним науковцям під новим кутом розглядати творчість видатних українських митців, побачити певну логіку у ряді мистецьких явищ, заповнити прогалини у вивченні процесів, що відбуваються в Україні. Попри те, що багато років в українському мистецтві домінував реалістичний напрямок, митці-абстракціоністи, здобули світове визнання і мають гідне, вагоме місце у скарбниці світового абстрактного мистецтва. Ця актуальна проблематика потребує сучасного переосмислення, глибокого та уважного дослідження.

Було використано системно-аналітичний метод наукового аналізу з наміром виявити особливості української абстрактної образотворчості в контексті художньої культури, зрозуміти витoki для правдивого відображення її суті, визначити функціональні залежності і зв'язки, які обумовлюють цілісність всієї системи. Використання прийомів системно-аналітичного методу обумовило глибинне розуміння поставленої проблеми, можливість розглядати її як сукупність взаємопов'язаних елементів, підпорядкованих системному цілому.

Першим системний аналіз до розуміння феномену культури та її складових застосував Л. Уайт. У його працях («Наука про культуру» (1949), «Еволюція культури» (1959), «Поняття куль-

тури» (1973)) культура розглядається як цілісна і самоналагоджувальна система матеріальних і духовних елементів. Дослідник зазначає: «культура була створена людиною, але раз виникнувши, вона знайшла власне життя і стала покоління за поколінням перетворювати чоловіків і жінок у справжніх людей» [187, с. 608]. Відповідно, використання системного методу в дослідженні розглядає не культуру взагалі, з її багатогранністю і безмежністю, а окремі форми її прояву, такі, як мистецтво, зокрема, феномен абстракції в образотворчому мистецтві.

Мистецтво, як форма культури, існує як система, водночас, мистецтво може розглядатися в якості елемента цієї системи за умови, що культура буде інтерпретована як система. Таке розуміння культури стане можливим тільки в тому разі, якщо абстрагуватися від масштабності цього поняття, виділити його в соціумі як порівняно автономне явище й наділити особливими функціями впливу на навколишній світ.

Л. Уайт увів до наукового обігу термін «культурологія» (1939) та визначив межі нової науки, як сфери культурних символів, механізмів самоорганізації, способів конкурентної та пристосувальної взаємодії елементів, наділених смислами, принципами адаптації людини по створюванню нею штучного середовища. Для дослідження культури, за Л. Уайтом, доречно використовувати методи еволюціонізму, історизму, технологічного та біологічного детермінізму, семіотики, герменевтики та феноменології, що надає методам культурологічного аналізу сферичного характеру. Він не розділяє науку та мистецтво, а вважає їх «способом поводження з досвідом». Дослідник констатує, що наука і мистецтво мають єдину мету – «зробити досвід загальнозрозумілим» – це допоможе адаптуванню людині до навколишнього середовища. Проте дослідник підкреслює протилежність їх методів пізнання [187, с. 13].

Формалізація культурологічного матеріалу спричинила застосування системного підходу в дослідженні. Це означає, що з мистецькими об'єктами й художніми процесами необхідно зіставляти стабільні, незмінні поняття, в силу чого уможлиблюється виявлення взаємин, що існують між цими поняттями, тим самим розкривається зв'язок, що спостерігається в реальній дійсності. Системний підхід дає змогу продемонструвати цілісність та особливість культурного феномену, яким є абстракція. Цей підхід

допомагає дослідити її в образотворчому мистецтві, як певну систему, тобто сукупність взаємопов'язаних елементів, а саме: витоки, особливості формування, історичний розвиток, семіотику абстрактних знаків, образотворчі форми прояву, психофізіологічний вплив на сприйняття людини, значення для розвитку культури, можливості в системі міжкультурної комунікації, що зумовлюють вагомість та неповторність її сучасного вигляду.

Так, використання системно-структурного, системно-семіотичного, системно-історичного аспектів цього підходу на прикладі аналізу абстрактної знаковості «квадрат» надає можливість виявити системний характер абстрактного мистецтва. Ця форма знаходить застосування у композиційних побудовах митців сьогодення (І. Божко, Карлос Гарсія Лаос, В. Сад, Т. Сільваші, О. Стівур, В. Стрельников, В. Тарасенко, В. Цюпка та ін.), вона була найуживанішою у художників-модерністів (О. Богомазов, Р. Гончарова, Р. Делоне, В. Єрмилов, О. Екстер, М. Ларіонов, Е. Лісицкий, К. Малевич, П. Мондріан, П. Пікассо, Л. Попова, О. Родченко, В. Татлін), також є основою орнаментальних побудов в українському народному декоративному мистецтві більшості етнокультурних регіонів (Буковина, Гуцульщина, Поділля, Полісся, Покуття), а витоки її знаходимо в абстрактній знаковості палеоліту, мезоліту та неоліту.

Важливе значення для дослідження мав феноменологічний напрямок у філософії. Зокрема, праці Е. Гуссерля [51], в яких актуалізовано і поглиблено пізнання та розуміння мистецтва, що істотним чином вплинуло на розвиток зображувальної культури ХХ ст., головним напрямком якого є прагнення звільнити філософську свідомість від натуралістичних установок, досягти в області філософського аналізу рефлексії свідомості, виявити граничні параметри пізнання та початкові основи пізнавальної діяльності. Розглядаючи художні твори, вивчаючи акти уяви, згідно з феноменологічним методом Е. Гуссерля, маємо можливість розкрити сутність зображуваних предметів і уникнути хибних поверхневих суджень, щодо неправильної оцінки задуму автора. Для досягнення розуміння змісту зображення потрібно відмовитися від міметичних постулатів, які протиставляють буття свідомості. Предметне буття набуває сенсу, співвіднесеного зі свідомістю, що, за Е. Гуссерлем, має об'єктивний сенс. У пошуку цієї відповідності проглядається одне з головних завдань пізнан-

ня – освоєння дійсності. Тоді, коли предметне буття і свідомість співвідносяться, буття стає феноменом, адже свідомість пізнає буття. Феномен, представлений у свідомості, а свідомість, що постає у феномені, набувають дуалістичного формату, утворюючи пізнавальний акт та предметний зміст. Згідно з ученням, уява здійснюється шляхом «переживання» і переосмислення зримих форм у суб'єктивний зміст, у результаті яких відбувається візуальне конституювання і абстракція знаходить свою буттєву визначеність: «абстрагування можливо тоді, коли має місце ієрархія різноманіття» [51, с. 52].

Використовуючи філософію феноменологічного підходу у культурологічно-мистецтвознавчому аналізі, як ефективного методу сучасного наукового дослідження, нам вдалося виявити характерні для художньої абстракції аспекти. До них віднесено процеси, що виникають у результаті рефлексії свідомості художника і фактичною частиною прихованого від глядачів творчого мислення митця. Внаслідок цього виникла необхідність проаналізувати основні роботи з феноменології: «Логічні дослідження» Е. Гуссерля (1900) [51], «Буття й час» М. Гайдеггера (1927) [200], «Уявне. Феноменологічна психологія сприйняття» Ж.-П. Сартра (1943) [158], «Феноменологія сприйняття» М. Мерло-Понті (1945) [128]. Ці дослідження в різні історичні періоди ХХ ст. склали філософське підґрунтя абстракціонізму: від зародження модернізму до розвитку авангардних тенденцій, закладених на початку ХХ ст. Спорідненість між абстракцією і феноменологією полягає в однакових підходах до буття предмета, який в обох випадках розглядається в різноманітті способів його існування і констатується категоріями «пізнання» чи «уявлення» про предмет. Аналіз праць Е. Гуссерля дав змогу використати вихідний пункт феноменології – «інтенціональність», що розглядає предмет не з позиції людського зору, а через його прояв у свідомості. У термінологічному словнику П. Герчанівської, інтенціональність (лат. *intentio* – намір, прагнення) – 1) поняття, що визначає головну властивість людської свідомості – спрямованість на деякий предмет; 2) основне поняття ідеалістичної філософії Ф. Brentano й феноменології Е. Гуссерля, які бачили мету теорії інтенціональності в описі та аналізі зв'язку акту свідомості та предмета думки [41]. Якщо відокремити об'єкт в уяві від реальних предметів – залишиться лише уявлення, що прита-

манне абстрактному мистецтву, яка має справу не з об'єктами, а з уявленнями про них. Іntenціональний акт, спрямований на предмет, має бути наповненим буттям цього предмета. За Е. Гуссерлем, наповнення інтенції змістом буття є істиною, а її переживання в судженні – очевидністю [52].

Логічно пов'язана з феноменологією Е. Гуссерля філософія Ж.-П. Сартра. Остання є зразком тієї сучасної «метафізики», яка становить собою «тлумачення людського життя» і може реалізуватися у формах абстрактної рефлексії у вигляді художньої творчості. Дослідник, зробивши феноменологічний опис сутності уяви й емоцій в якості організованої поведінки свідомості в світі, розвиває онтологічний аналіз творчого статусу свідомості в універсумі, а саме його здатність автономно проєктувати неіснуюче та у відповідності зі своїм проєктом, певним чином транслювати існуюче, трансформуючи його в конкретну форму прояву «Акт уяви... є якийсь магічний акт. Це таке собі заклинання, що мусить явити об'єкт, про який думають, річ, яку бажають так, щоб можна було володіти нею ... моє заклинання спрямоване на те, щоб досягти її цілком, відтворити її існування загалом. Внаслідок цього об'єкти не постають переді мною, як у сприйнятті, в якомусь особливому ракурсі; вони подані не з якої-небудь позиції; я прагну до того, щоб вони народилися такими, якими вони є самі по собі», зауважує дослідник [158, с. 219].

Художній образ, за теорією Ж.-П. Сартра, це результат «інтенціональності свідомості», незалежний від сприйняття, адже неможливо одночасно сприймати й уявляти. За визначенням В. Кузнецова, «інтенціональність свідомості» існує як багаторівневий синтез, який конститує предмет згідно з його способами даності, тобто встановлює його предметний зміст для себе і є головною категорією феноменології [167, с. 204]. Ідея «інтенціональності свідомості» є фундаментом теорії про уяву Ж.-П. Сартра. Уява – це свобода, звільнення від реального. Активна спонтанна уява творить свій об'єкт, а не отримує його ззовні, подібно до сприйняття. Твір мистецтва не об'єктом світу, а ірреальний абсолют – «твір мистецтва...ірреальне», котре існує в уяві та є результатом «зустрічі» свідомості з реальним об'єктом [158, с. 220-221]. Предмет мистецтва становить реальний об'єкт, що перетворюється в уяві на ірреальний, або художній. Дослідження особливостей учення Ж.-П. Сартра про уяву, як «позити-

вну активну форму божевілля» дало змогу в дослідженні проаналізувати особливості світоглядних тенденцій у творчості українських митців-абстракціоністів, зрозуміти філософський фундамент процесу творення.

Поняття «інтенціональності» зіграло важливу роль у дослідженнях М. Мерло-Понті. Так, у його праці «Феноменологія сприйняття» (1945) це поняття виступає передумовою подолання традиційної для класичної філософії та психології прірви між розумом та тілесністю й дає змогу говорити про «інкарнований розум», як вихідний модус досвіду, сприйняття та знання. Сприйняття як феномен не є беззаперечно абсолютним фактом, що створює світ об'єктів. Воно тільки припускає речі, живе разом ними. Індивід, що традиційно є суб'єктом науково-пізнавального відношення до світу, знаходиться у двох різних психологічних вимірах, і постає як такий, що сприймає і як такий, що відчуває той чи інший прояв буття. М. Мерло-Понті прагне поєднати ці два ества на основі чуттєвого життя з живим зв'язком того, хто сприймає і того, що сприймається, задаючи параметри всім іншим властивостям та відносинам індивіда. Адже, первинний зв'язок людини зі світом здійснюється завдяки сприйняттю. Це стає першим проявом людської суб'єктивності, а також початковим кроком у відчутті причетності до створеного фізичного світу. «Я переживаю відчуття як модальність існування взагалі, яке вже звернено до фізичного світу і яке тече в мені, хоча я і не є його творцем», – підкреслює ць думку автор [128, с. 278].

Відтак, за філософією М. Мерло-Понті, культура є системою символів. Осмислення цієї системи знаків та універсальних закономірностей, що об'єднують у собі всі сфери та процеси людської цивілізації, дає змогу провести транчасовий зв'язок між абстрактними художніми елементами, існуючих в образотворчому мистецтві від минулого до сьогодення.

Цінним у контексті дослідження є вивчення ідей М. Мерло-Понті щодо кольору як фактора впливу на сприйняття. Спираючись на дослідження В. Кандинського [91] й Й. В. Гете [44], М. Мерло-Понті розвинув розуміння формальних колористичних прийомів у пошуках митців, підкреслюючи психофізіологічну якість впливу кольору на людину [128, с. 270].

У своїх дослідженнях М. Мерло-Понті поєднує філософсь-

ке розуміння феномену з твором мистецтва, знаходячи схожість у багатьох відношеннях. Художник у своїй творчості виходить з первинного відчуття світу, на основі якого можливо володіти цілісним світовідчуттям. У художній творчості потреба людини в самовираженні і спілкуванні з навколишнім світом виявляється з усією очевидністю. Дослідник справедливо вважає, що феноменологічному освоєнню світу найбільше відповідає живопис та художня література, з чим варто погодитись.

Для глибинного проникнення в поставлені задачі наукової роботи було використано феноменологічні ідеї М. Гайдеггера. Провідною думкою його програмного твору «Буття та час» [200] є філософська концепція, де мистецтво характеризується як шлях розвитку історії: «завжди, коли відбувається мистецтво ... історія починається або не починається». Питання «сенсу буття» вирішується за рахунок нового тлумачення реальності, а саме – через творчість. Концепцію німецького дослідника можна назвати універсальною філософією творчості, в процесі якої він бачить виправдання сенсу людського буття за допомогою реалізації творчого потенціалу. Творча людина, як фундатор нової форми вираження, тут виступає авангардом стимулу розвитку суспільства.

За теорією М. Гайдеггера, головним духовним «феноменом» є мистецтво в його здатності надавати сенс людському буттю, консолідувати й направляти основні тенденції розвитку культури, відкривати глибину істини та формувати нове бачення світу, визначати хід еволюції людства засобом прояву історичного коду життя через твір мистецтва. Науковець бачить митця як інструмент, що транслює вищу творчу силу буття і на відміну від традиційної філософії мистецтва, яка розглядає твір мистецтва як результат творчої діяльності художника, він констатує, що мистецький твір є автономною формою, спрямованою на вираження істини: «твір мистецтва – це виявлення істини буття» [200]. Дослідник констатує могутність мистецтва, за рахунок нематеріальної площини, яку містить художній твір – «онтологічне значення трансценденції». М. Гайдеггер спрямовує філософську думку до гуманістичних цінностей, стверджуючи, що справжній твір мистецтва є вираженням суті буття, в якому відкривається історичний шлях, яким рухається цивілізація.

Аналіз концепцій, ідей, теорій Е. Гуссерля, М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартра, М. Гайдеггера створив підґрунтя для ви-

вчення низки важливих світоглядних тенденцій розвитку абстракції в українському образотворчому мистецтві, дав змогу розкрити художню своєрідність та специфіку мистецьких творів за рахунок вдумливого філософського їх розуміння. Недостатнє вивчення та неоднозначність тлумачення, оцінок, аналізу абстракції в образотворчому мистецтві у сучасній науковій думці, передбачає використання різних філософсько-естетичних, культурологічних та мистецтвознавчих концепцій, підходів, методів які обґрунтовують існування абстрактної образотворчості як феномену художньої культури України.

Мистецтво як елемент в системі культури, акумулюючи художньо-естетичні цінності, залежить від історичного процесу, який впливає на зміст зображуваного матеріалу та специфічну для кожної епохи форму. Розуміння цього обумовлює застосування для дослідження абстрактного мистецтва України комплексно-історичного методу, засновниками якого є Й. Вінкельман, Б. Віппер, Г. Вельфлін.

Цей метод базується на порівняльно-історичному та конкретно-історичному аналізах, які ґрунтуються на співставленні подібностей та відмінностей об'єктів та розумінні принципів історизму, а також розглядають проблеми, пов'язані з обумовленістю процесів творення та функціонування мистецтва і його творів. Уперше комплексно-історичний підхід застосовано Д. Вазарі, який у XVI ст. створив «Життєпис найбільш знаменитих живописців, скульпторів і зодчих», у якому відштовхуючись від особистості художників, викладаючи біографії творців, намагався вписати їх у контекст історичної епохи [28].

Порівняльно-історичний аналіз дав змогу шляхом зіставлення виявити загальне та особливе у розвитку феномену абстракції в образотворчому мистецтві, а саме: відстежити походження, формування компонентів абстрактних зображень в епоху пізнього палеоліту, неоліту та енеоліту та провести паралель через українську народну декоративну орнаментальну культуру до творів представників сучасного абстрактного мистецького руху. Кожне порівняльно-історичне дослідження ставить конкретно пізнавальні цілі, що визначають коло джерел та особливості використовуваних способів порівнянь. Важливим для дослідження стає застосування трьох видів історичних ототожнювань: історико-типологічного (порівняння спрямоване на виявлення

спільності не зв'язаних за походженням явищ); історико-генетичного (досліджує явища, що мають генетичний зв'язок у їх розвитку); історико-дифузного (вивчає явища, що розповсюджувалися в результаті запозичень). За допомогою цього виду аналізу вдалось шляхом зіставлення дослідити подібності у зв'язку з загальним походженням та виявити особливості відмінностей використовуваної протягом століть абстрактної знаковості в предметах матеріальної декоративно-ужиткової культури України різних культурних ареалів.

Взаємовпливи в культурі – важливий аспект комплексно-історичного аналізу, націленого на виявлення органічності засвоєння запозичень та оригінальності їх інтерпретації [111]. Цей ракурс у теоріях Ю. Лотмана виявився корисним для аналізу вирішення завдань проблематики дослідження. Особливо нам імпонує думка автора щодо поняття символу, як найбільш значимого для культурології типу знака при історичній зміні культурологічних парадигм: «світ семіозису не замкнений фатальним чином в собі: він утворює складну структуру, яка весь час «грає» з зовні лежачим йому простором, то втягуючи його в себе, то викидаючи в нього свої вже використані та ті, що втратили семіотичну активність елементи» [110, с. 43].

У дослідженні було використано формальний метод мистецтвознавчого аналізу, основи якого заклав Г. Вельфлін. Ці ідеї й далі розвивали М. Дворжак, А. Рігль, К. Фідлер, А. Хільдебранд. На базі основних положень зазначеного методу вдалось здійснити аналіз творів представників абстрактного напрямку українського мистецтва – оцінити формальні якості художніх творів: матеріальні та технічні компоненти, для розуміння їх образної мови. Це відкрило багато нових аспектів в осмисленні художньої практики українських митців-абстракціоністів.

Принципи іконологічного напрямку мистецтвознавства протилежні формальному методу. Сутність їх полягає у аналізі образно-символічного сенсу художніх творів, а не зримої їх форми. Цей науковий метод утворився на початку ХХ ст. та його представниками є А. Варбург, Р. Вітквер, Е. Гомбріх, Е. Кассіпер, Е. Панофскі. «Іконографія – це розділ історії мистецтва, який вивчає зміст, і значення, твору мистецтва, а не його форму», – зазначає Е. Панофскі [140, с. 27].

Безперечно, виявлення змісту та сенсу художніх образів

мистецьких творів – найвищий ступінь інтерпретування мистецтва, який дає змогу проводити аналогії з іншими явищами культурного процесу, що становить головну цінність іконологічного методу. Такий підхід сприяє максимально повному вивченню та тлумаченню мистецтва, урахувавши його самодостатність та зв'язок з усіма елементами історичного процесу.

У праці Е. Панофські «Етюди з іконології: гуманістичні теми в мистецтві Відродження» (1939), в якій репрезентуються можливості нового методу, а саме наукові критерії іконологічного аналізу [140]. Дослідник виділяє три рівні інтерпретації значення та змісту творів мистецтва.

Перший рівень – «первинний», що характеризує «фактичне», «експресивне» поняття форми та є перед-іконографічним описом того, що і як зображено: «світ чистих форм, що сприймаються як первинні, або природні, значень, можна назвати світом художніх мотивів».

Другий рівень – «вторинне, або умовне» трактування твору мистецтва, що являє собою іконографічний аналіз в традиційному значенні цього слова. Він включає: визначення сюжету зображення на основі знання традицій і правил зображення різних тем, образів, алегорій та символів.

Третій рівень – «внутрішнє значення або зміст» – дає змогу розкрити різноманітне значення знаків у різних цивілізаціях та культурах, розпізнавши зображення, вийти за межі іконографії та визначити символічну цінність зображення, розгляд якої й складає предмет аналізу, предмет іконології. Е. Панофські вважає, що для того, щоб осягнути природу твору мистецтва та його сенс на третьому, «іконологічному» рівні, необхідно бути ерудованим в самих різних галузях гуманітарного знання, володіти панорамним баченням, знати літературні й візуальні «тексти» та традиції, розуміти чисті форми, мотиви, образи, первинні символи й алегорії як твердження основоположних принципів культури та вміти відокремити з потоку явищ «основні тенденції гуманістичної думки», усвідомлювати, як вони співвідносяться з конкретними історичними умовами і з особистою психологією творця [140, с. 30].

Отже, іконологічний метод наукового аналізу сприяє розумінню змісту абстрактних форм у творах образотворчого мистецтва, а також допомагає визначити витоки творчої філософії ми-

тців, розкриває суть їх художньої мови, визначає художньо-стильові основи, що особливо важливо для усвідомлення художніх творів абстрактного мистецтва.

Для поглибленого аналізу використано актуальні підходи структурного методу. Цей метод був сформульований в рамках теорії структуралізму в мистецтвознавстві в першій половині ХХ ст. Варто зауважити, що за часів Античності було започатковано розуміння художнього твору як певної духовно-матеріальної реальності, яка має певну структуру. Пізніше це обґрунтовано в роботі Г. Гегеля «Естетика», в якій підкреслено діалектичне протиріччя між формою предметного твору мистецтва та його змістом: «художній твір має двоїсту природу за своїм характером та зовнішньою стороною, яка, як така, залишається чимось зовнішнім і, отже, у своєму формуванні може досягти лише зовнішньої єдності» [39].

Німецький філософ визначив базові категорії структуралізму – «знак» та «значення». Метод структурного аналізу спрямований безпосередньо на вивчення відносини «мистець – твір», а також на вивчення закономірностей процесу створення художнього твору.

Структуралістські дослідження спираються на ідеї французького етнологіста і соціолога К. Леві-Стросса. Його задум полягав у перенесенні конкретно-наукового методу структурної лінгвістики (теорії Ф. де Соссюра) у культурологію та мистецтвознавство. Теоретичні досягнення К. Леві-Стросса були застосовані в мистецтвознавстві для розробки комплексного методу прочитання художнього твору, що дає змогу розкрити твір у всій специфіці його форми та змісту.

Дж. Бернхем, В. Бранський, Н. Брунов, Г. Зедльмайр, У. Еко, О. Пехт запропонували цілий ряд авторських підходів, спираючись на метод структурного аналізу. Художній твір розуміється структуралістами як система, що акумулює соціальний, духовний, практичний досвід у систему знаків та меседжів з одного боку, та намагань декодування, розуміння сенсу цього повідомлення з іншого: «структуралісти підкреслюють фундаментальний характер загальних понять в людському мисленні, розглядаючи їх як частину прихованої структури людських творінь ... вказують на те, що знак, символ може виявитися універсальними, поза часом, фундаментальним, оригінальним» [219, с. 134].

Сутність структурного методу становить підхід до об'єкта вивчення з позиції виявлення системи зовнішніх зв'язків цього об'єкта та реконструкцію внутрішньої структури об'єкта, що зумовлює такі підходи: виділення первинної кількості об'єктів, в яких можна припускати наявність єдиної структури; розчленування об'єктів на елементарні сегменти, в яких типові, повторювані знаки та взаємовідношення цих знаків об'єднуються в пари елементів; виявлення в кожному об'єднанні цих елементів істотних для даного відношення властивостей; розкриття відносин між сегментами, їх систематизація та побудова абстрактної структури; виведення зі структури всіх теоретично можливих висновків та перевірка їх на практиці [219, с. 140-143].

Структурний аналіз здійснюється на основі знакових систем, тим самим виявляється тісно поєднаним із семіотикою та семантикою. Розгляд творів мистецтва з позицій закономірностей розвитку знакових і символічних систем, сполучених з такими поняттями, як культурні коди, символи, бінарні опозиції, архетипи, міфологеми, дає змогу посилити смислову складову вивчення художньої культури, зокрема, у розкритті суті та можливостей знакової абстрактної системи художнього твору як засобу трансляції інформації.

Доречним для дослідження абстракції в образотворчому мистецтві є семіотичний підхід, який сформувався та походить з принципів структуралізму. Він заснований на досягненнях семіотики – науки, що вивчає символи, знаки та знакові системи, коди, конструкти, які в культурі є зберігачами та передавачами інформації. Культура розглядається фундаторами семіотики (Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Ч. Морріс, Ч. Пірс, Ф. де Соссюр), як велика інформаційна знакова система. Саме в цих культурних знаках відбувається зберігання і структуризація знань людиною про світ та осмислення планетарного досвіду. Семіотичний підхід уможливило розгляд феноменів культури, зокрема, абстракції в образотворчому мистецтві як елементу комунікації, окремі повідомлення якої вибудовують систему й відповідають певним кодам. Відповідно, культура транслює інформацію символами і знаками, вивчаючи знакові системи різних культур та історичних періодів її розвитку, розкриваючи глибинні приховані смисли.

Засадничим поняттям семіотичного аналізу є поняття культурного коду, як особливої системи моделювання світу, що вті-

лює глобальне бачення світу з позиції соціуму. За думкою У. Еко: «код вносить в фізичну систему якийсь порядок, скорочуючи її інформаційний потенціал, але по відношенню до конкретних повідомленнями, які формуються на його основі, сам код в певній мірі виявляється системою рівних ймовірностей» [210]. Так, код є моделлю, яка виступає основним способом формування будь-яких повідомлень, що дає змогу їх передавати, декодувати та інтерпретувати.

Відтак семіотичний підхід передбачає дослідження творів мистецтва як знакових систем, виявляючи особливу художню «мову», за допомогою якого відбувається передача художньої інформації, спираючись на методологію структуралізму, феноменологію, психоаналіз та компаративістику, що відкриває значну перспективу для застосування в аналізі «мови» культури. Семіотичний підхід розкриває, що саме через цю комунікативну систему культури відбувається діалог культур, де основним аспектом виступає інтерпретація, як головний інструмент культурологічного дискурсу.

У сучасному образотворчому мистецтві механізм наукового аналізу ускладнюється. Різні естетичні коди закладені у творах, проблематизують процес дешифрування. У зв'язку з цим необхідно поєднання різних методологій для комплексного і об'єктивного розуміння проблеми.

На основі емпіричного методу наукового дослідження виявлено новітні аспекти розуміння художньої дійсності в світлі піднятої проблеми. Це сприяло повноті теоретичних висновків, дало змогу структурувати та пояснити фактичний матеріал, що вносив нові експериментальні дані, які були зібрані шляхом проведення інтерв'ю, співбесід з провідними митцями. Головним способом емпіричного пізнання є метод спостереженням, який дав змогу отримати первинну інформацію про творчі підходи художників-абстракціоністів.

Планомірність та цілеспрямованість використання цього методу дала змогу зафіксувати особливості та властивості мистецької абстрактної практики, порівняти засобом зіставлення подібність і відмінності об'єктів вивчення, щоб зрозуміти їх структурні зв'язки, класифікувати те, що створило емпіричний базис наукової роботи.

Отже, на основі загальних принципів наукового пізнання,

які відповідають мистецтвознавчому та культурологічному аналізу сформовано комплексний підхід в дослідженні абстракції в образотворчому мистецтві як феномену художньої культури України. Аналіз феноменологічних концепцій створив підґрунтя для вивчення низки важливих світоглядних тенденцій розвитку української абстрактної образотворчості, дозволив розкрити художню своєрідність та специфіку мистецьких творів за рахунок вдумливого філософського їх розуміння. Семіотичний підхід зумовив стратегію для розгляду абстракції як знакової системи в контексті художньої культури, виявив особливу образотворчу «мову», за допомогою якої відбувається трансляція художньої інформації, яка базується на знаках та кодах, сприяв інтерпретуванню закладених смислів. Використані методи класичного мистецтвознавчого аналізу, серед яких – комплексно-історичний, формальний, іконологічний, структурний, емпіричний – допомогли дослідити особливості творчості сучасних провідних українських митців-абстракціоністів та їх художні напрацювання, а також зрозуміти історичні витoki, взаємозв'язки різних форм образотворчості, що впливають на формування художніх образів.

1.2. Експлікація поняття художньої культури та її складових у сучасній науковій думці

Художня культура є однією із особливих сфер культури, основна задача якої – вирішення задач інтелектуального та чуттєвого відображення буття в художніх образах. Ця сфера культури дає повну об'єктивну характеристику художнім процесам, які відбуваються в певний історичний період. Л. Уайт, фундатор культурології, в праці «Еволюція культури» (1959) підкреслює, що інтерпретація культури відбувається згідно з тими процесами, яким вона підпорядковується. До них відносяться: хронологічна послідовність подій (історичний аспект); формальний процес (науковий підхід), який виражає явища в їхніх позачасових, структурних та функціональних характеристиках; формально-часовий процес, що подає явища як тимчасову послідовність форм (еволюціонізм).

Таким чином, розрізняємо історичний, формальний та еволю-

ційний процеси, які загалом характеризують розвиток культури [187, с. 477].

Цим процесам підпорядковуються продукти діяльності – твори художньої культури, які мають духовну та матеріальну цінність та є результатами творчості митців різних сфер і напрямів мистецтва.

Культура, за В. Бичковим, складає історичні етапи розвитку духовно-практичної діяльності людини, та плоди процесу, що впливають на виникнення, розвиток та існування життя: «Культура (свідомо чи несвідомо) спрямована тільки й виключно на реалізацію творчого, морально повноцінного, духовно наповненого життя, створюється на благо людині. Відповідно основними стовпами Культури здавна були релігія й мистецтво, які історично розвивалися зазвичай у тісному зв'язку та взаємодії» [14, с. 300].

Поняття «художня культура» по відношенню до поняття «мистецтво» має більш глибинний та загальний сенс, тому ці поняття не варто ототожнювати: «мистецтво створює свій світ, який будується як трансформація нехудожньої дійсності» [110, с. 234].

Безумовно, мистецтво – головний елемент культури, що виражає її сутність та впливає на зовнішні фактори в процесі її розвитку. За думкою Ю. Лотмана, мистецтво відтворює «принципово новий рівень дійсності» та характеризується безмежною свободою, дає можливість для експерименту, який дає змогу перевірити недоторканість різних сфер світу. Володіючи високим рівнем незалежності, мистецтво опиняється поза етичними правилами, робить можливим заборонене та нездійснене. Ця відстороненість від світу запроваджує механізм етичної оцінки – «етичне та естетичне протилежні й нероздільні, як два полюси мистецтва» [110 с. 233-236]. Дослідник характеризує мистецтво як сферу пізнання людини. В реальному світі суб'єкт, внаслідок соціальних, моральних, релігійних обмежень, не може проявити повністю свою сутність, тому вільний простір мистецтва дає можливість для реалізації внутрішнього потенціалу. Мистецтву притаманна здатність до двох протилежних тенденцій – створення нового та повторення вже відомого, існуючого. Дуалістичність такого розуміння образотворчості, а саме його властивість установлювати етичні норми та руйнувати їх пов'язує загальну

рису протиставлень у культурі. Специфічними ознаками культури за Ю. Лотманом є динамічні процеси які проявляються імпульсивними коливаннями між станом «вибуху», який характеризується злиттям протилежностей, та станом реорганізації. Це надає революційної властивості розвитку процесам культури: «неможливе робиться можливим» [110, с. 240-247].

Дослідження української художньої культури, свідчать про важливий інтеграційний її потенціал, що ґрунтується на онтологічних та гносеологічних особливостях мистецтва, його естетичній суті, хронології розвитку, художньо-образної основи та стильової приналежності, і неможливо без вивчення специфічних художніх аспектів. Через мистецькі твори розкривається специфіка художньої культури, явищ, що досліджуються. О. Федорук, аналізуючи етапи розвитку українського мистецтва, зауважує, що його типологія залежить від загальних культуротворчих процесів, нерозривно пов'язаних «із розумінням культури як єдиного естетико-творчого організму нації, а також спорідненості з мистецькими рухами у світовому масштабі» [195, с. 131]. В процесі пізнання надбань художньої культури індивідуум проходить процеси інкультурації та соціалізації в загальний цивілізаційний культурний простір.

Сучасна художня культура характеризується динамічністю та неоднозначністю, вимагає комплексного, системного підходу до вивчення її багатого практичного матеріалу та теоретичного аналізу. Можна стверджувати, що розвитку художньої культури притаманна циклічність.

Митці в пошуках нових форм звертаються до надбань минулого, до витоків мистецтва, інтуїтивно відчуваючи необмежений базис для творчості.

Головною категорією аналізу художньої культури є стиль. Для сучасної художньої культури, в якій з 70-х рр. XX ст. відбувається становлення явища постмодернізму, притаманна багатоманітність форм (інсталяція, хепенінг, перформанс, флешмоб, стритарт, мюзикл, анімація й ін.) та напрямків (гіперріаліз, концептуалізм, мінімалізм, неоабстракціонізм, неокубізм, неоекспресіонізм, неофолк, поп-арт), котрі часто виражені своєю короткостроковістю та одиничністю, що створює дробове уявлення, яке ускладнює аналіз.

На початку XX ст., осмислюючи авангардні зрушення в

культурному житті, Х. Ортега-і-Гассет констатував зародження нового сприйняття мистецтва та нового художнього відчуття «чистого, суворого, раціонального». Він підкреслював, що цей характер мистецтва не є випадковим. Дослідник обґрунтував неминучий результат всього естетичного розвитку художньої культури, яке безглуздо буде заперечувати, відстоюючи старі віджиті форми: «у мистецтві, як і в моралі, належне не залежить від нашого свавілля; залишається підкоритися тому імперативу, який диктує нам епоха» [136, с. 227]. Аналізуючи, Х. Ортега-і-Гассет виділяє тенденції, які притаманні новому художньому процесу, який він характеризує як новий стиль мистецтва: «тенденцію до дегуманізації мистецтва; тенденцію уникання живих форм; прагнення до того, щоб твір мистецтва було лише витвором мистецтва; прагнення розуміти мистецтво як гру, і тільки; тяжіння до глибокої іронії; тенденцію уникати всяку фальш і в цьому зв'язку ретельна виконавська майстерність, нарешті; мистецтво, згідно з думкою молодих художників, безумовно чужорідне будь-якій трансценденції» [136, с. 228].

У науковий обіг Х. Ортега-і-Гассет вводить поняття «дегуманізація мистецтва», під яким він розуміє процес усунення з твору мистецтва естетичної орієнтації на звичайний загальнолюдський спосіб сприйняття, що припускає відтворення життя шляхом наслідування реальних форм. Він стверджує, що існує безперечний факт нового естетичного відчуття – «при всьому розмаїтті нинішніх напрямків та індивідуальних творінь це почуття втілює загальне, родове начало, будучи їх першоджерелом» [136, с. 233], – яке не вдасться ігнорувати. При цьому, він наголошує, що це явище не має негативного забарвлення, підкреслюючи неминучість продовження цього процесу змін.

Джерелом істинного естетичного сприйняття, на відміну від звичайного, є, згідно з концепцією дегуманізації мистецтва, не те, «що» зображується у творі, а те, «як» це відтворюється, акцентуючи конфлікт між об'єктом та формою трактування. Цей факт був осмислений авангардистським культурним рухом початку ХХ ст., який антагоністично виступив проти реальності, деформував та «дегуманізував» її, відкидаючи у художньому творі всі «людські» властивості естетичного освоєння дійсності. «Подібного результату всього простіше досягти, повністю позбавившись від «людських» форм... створивши не схоже ні на що зо-

браження... може бути, навіть у найбільш абстрактної лінії орнаменту приховано пульсує смутний спогад про певні «природні» форми», – зауважував Х. Ортега-і-Гассет [136, с. 234]. Справжнє естетичне освоєння реальності, за філософією іспанського дослідника, доступне, лише небагатьом обраним прихильникам нового бачення мистецтва: «натовп вважає, що це легко – відірватися від реальності, тоді як насправді це найважча річ на світі» [136, с. 235]. Ця концепція не тільки вперше відобразила вирішальні кроки модерністичного мистецтва, а й передбачила збереження залишків вихідної, буденно-людської реальності. Аналізуючи, з позиції сучасності, варто погодитись з думкою Х. Ортега-і-Гассет, а саме з оцінкою ситуації щодо рушійних змін у художній культурі початку ХХ ст., котрі заклали фундамент та сформували тенденції розвитку художньої культури сьогодення.

Доцільно звернутись до наукових пошуків українських науковців (О. Босенко, В. Маркаде, Ж.-К. Маркаде, І. Павельчук, О. Петрова, В. Сидоренко, О. Солов'єв, В. Тузов, В. Турчин, О. Федорук та ін.), в працях яких відслідковується інтерес до вивчення надбань мистецтва модернізму в контексті культуротворчих процесів. Це надасть актуального змісту та сприятиме глибинному розумінню культурного явища, яким є абстрактна образотворчість, вагомого сегменту в системі загального простору культури, в межах якого вона виникла і склалися феномени її представників.

В. Тузов, досліджуючи тенденції та динаміку розвитку української культури, зосереджує увагу щодо векторної спрямованості культуротворчих процесів періоду модернізму (наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.), які сформувались під впливом відомого використання філософії, що базується на західноєвропейських світоглядних позиціях, а також «міфолого-фольклористичного світоставлення на простір тогочасної культури» [184, с. 42]. За думкою науковця, ця специфіка обумовлена історичною традицією українського філософування, західноєвропейськими мистецькими впливами та «активізацією міфологічних та міфопоетичних тенденцій як у творчості українських митців, так і в більш широкому контексті» [184, с. 35], де міф переосмислюється в якості нової філософської течії. Варто підкреслити, що схильність до архаїки, загальної особливості західноєвропейського

модернізму, притаманна також і українському культурному середовищу, однак проявляється вона через звернення в народну художню традицію, яка надає творам українського модернізму специфічної етнічної форми вираження.

Початок ХХ ст. в Україні, як зауважує В. Сидоренко, характерний піднесенням національної свідомості та тенденцією до децентралізації, пошуками нових власних шляхів в культурі, науці та соціально-політичному житті. Національне самовизначення вплинуло на формування неонародницької та модерністської течій, що стимулювало появу творчих угруповань (літературно-мистецька група «Авангард», «Ком-Космос», «Юголіф», «Кільце», літературно-художня група «Гілея» та ін.). За думкою дослідника, саме «національно-культурна закоріненість народницької теорії, рівень її популярності й розробленості в минулому позначились на трансформації інтенцій та форм раннього українського модернізму, у свою чергу модерністська критика спонукала до внутрішньої переорієнтації та еволюції народництва, яке значно модернізувалося» [164, с. 24].

Підкреслюючи особливий шлях в мистецтві представників українського модернізму, О. Федорук зауважує, що їх творчість характеризується колористичною піднесеністю, де «український фольклор в його найширшому розумінні, в тому числі народне мистецтво, служили важливим чинником колоризму» [194, с. 16], а головними творчими задачами була організація кольорових мас на площини, цілісність кольорових сполук та інтенсивність їх звучання в просторі та часі [194, с. 46].

Згідно з думкою Д. Горбачова, особливості авангардистського руху в контексті українського модернізму, а саме впливу народного мистецтва на його представників, виявилось надзвичайно цінним. Мистецтвознавець розуміє фольклор як першооснову нової форми мистецтва, як життєдайний фактор його розвитку, як невичерпне культурне джерело: «Фольклор грає з часом і простором, пародіює й дезорієнтує сили, ворожі людині, розбиває з допомогою парадоксів жорсткі нормативи буденності, повертаючи свідомості дитячу свіжість і святковість. Крізь простоту і простакуватість раптом прозирне у фольклорі непомилне знання людських потреб, а чи художня бездоганність, котра мимоволі вражає, як ото стареча мудрість в устах дитини» [47, с. 45]. Дослідник підкреслює, що народне мистецтво

є вмістом спадку древньої тисячорічної культури нашої землі, своєрідним духовним зв'язком поколінь. Саме у палеоліті та неоліті людство усвідомило космічну приналежність свого буття та причетність до вічного потоку життя: «архаїка, резервуар колективних неусвідомлених емоцій, стимулювала авангардовий космізм, віталізм і колективізм» [47, с. 43].

У радянську епоху політична влада детермінувала формування і розвиток художньої культури, але офіційному тоталітарному мистецтву було протиставлено мистецтво нонконформізму, андеграунду (О. Бердник, Г. Гавриленко, А. Горська, І. Драч, М. Вінграновський, Л. Костенко, Е. Котков, В. Ламах, А. Лимарев, З. Лерман, І. Марчук, Г. Неледва, Д. Павличко, С. Параджанов, В. Рижих, В. Симоненко), яке сьогодні вже не є забороненим, а займає в культурному просторі своє унікальне місце та активно досліджується науковцями.

Сучасну художню культуру варто розглянути з позиції постмодерністичної філософської думки, основи якої заклав Ж. Бодрійяр [20]. Постмодерн широко охоплює всі сфери життя: філософію, культуру та мистецтво. Як глобальне явище має неоднозначну оцінку науковців та дослідників. Культура сьогодення характеризується динамічністю, гетерогенністю, фрагментарністю. Сучасний стан цивілізаційного розвитку суспільства потребує нового осмислення цього процесу, новітньої теорії, яка надасть роз'яснення тому перебігу подій, що відбувається. Постмодерністична філософія активно демонструє когнітивне зрушення фокусу дослідження від універсалізму до плюралізму.

За думкою В. Бичкова, з середини ХХ ст. в американській та європейській культурах відслідковуються процеси, стимульовані зростанням природничо-наукових, матеріалістичних, позитивістських й атеїстичних уявлень, які руйнують духовне ядро культури. Людина почала усвідомлювати себе в якості єдиної вищої константи в системі світобудови, що, безумовно стимулювало науковий та технічний розвиток, але призвело до переосмислення системи моральних цінностей, що підштовхнуло їх до подальшого ослаблення [14, с. 300]. Ці процеси є довготривалими й будуть відбуватися не одне століття, та характеризуються кроскультурними, мультикультурними й транскультурними ознаками. Таким чином, формується філософський та художньо-естетичний феномен постмодернізму, який складає загальну ха-

рактеристику сучасної художньої культури. Цю ситуацію науковець характеризує як можливість двоїстого розвитку цивілізації – якісний стрибок на принципово новий рівень розвитку людства, свідомості, моральності, або глобальна катастрофа людської цивілізації, шляхом самознищення, порушенням балансу, бездумним використанням засобів науково-технічного прогресу. В. Бичков вважає, що сучасна художня культура характеризується апокаліпсичністю, виражаючи собою еклектичний синтез культур минулого та продуктів матеріальної культури нашого часу, з чим не можна не погодитись [14, с. 302].

З ним солідарна й дослідник Н. Маньковська, пропонуючи розглядати сучасне мистецтво, філософію, естетику в контексті постмодерністичної культури, як основного об'єднуючого елемента. Н. Маньковська підкреслює, що культура сьогодення охоплює широкий спектр понять матеріального та духовного життя, які характеризуються розвитком постутопічної політичної думки, декларуванням пост-метафізичної, раціоналістичної, емпіричної філософії та пост-гуманістичними тенденціями моральної амбівалентності в етиці, що пояснює сутність художньої сучасної культури [15, с. 141].

Постмодерністична культура, активно демонструючи переповненість смислами, художніми образами, ідеями, напрямками, характеризується приреченістю, а сучасне мистецтво вступило в стадію симуляції, оскільки більше не репрезентує реальність, скоріше, спотворює та деформує її. Ця думка тісно переплітається з думками Ж. Бодріяра, що заміна природного світу штучним (віртуальним) провокує загрозу втрати культурою живого відчуття буття, втрати позитивного сенсу її розвитку [20].

Суспільство людей, що перебувають у комфортних умовах повсякденного існування, зазнає постійного морального пригнічування унаслідок зсуву етичного вектора. Це протиріччя породило характерне для постмодерну еклектичність та іронію. Розуміючи неможливість перевершити в оригінальності культурні досягнення минулого, постмодерністи демонструють скептично-іронічне ставлення до дійсності.

Пародійний підхід від самого початку використовувався в критиці творів існуючої раніше авангардистської художньої культури, заснованої на культі суб'єктивного, оригінального й унікального сприйняття буття. Естетична норма постмодернізму –

краса дисонансів, відповідних різноманіттю смаків і культур [15, с. 304-306].

Розмірковуючи над особливостями стану світової абстрактної образотворчості на сучасному етапі розвитку художньої культури, В. Бичков констатує його варіативність в тенденціях абстракціонізму початку та середини ХХ ст., при цьому підкреслює, що естетично-духовна наповненість творів не перевершила досягнення митців минулого, зауважуючи на відсутності оригінальності, одноманітності та комерційності. Він вважає, що саме твори фундаторів абстракціонізму залишились неперевершеним втіленням ідей цього виду мистецтва. Як носій постмодерністичних поглядів, науковець вказує на свідому відмову митців другої половини ХХ ст. та початку ХХІ ст. від духовності й художності, що свідчить про занепад культури як такої [15, с. 70-72].

Думки про глибоку кризу сучасної художньої культури та мистецтва, як однієї з її складових, висловлює О. Босенко в роботі «Випадкова свобода» (2009). Дослідник розмірковує над тим, що на сьогоднішньому етапі розвитку мистецтво вичерпало себе в пошуку зовнішньої форми, бажанням мімікрувати, догодити слабостям та потребам широкого загалу, втратило джерело естетизації, знаходячись під тиском комерційних шаблонів та зайняло позицію простого подразника без надії на культурну взаємодію, що, безперечно, призводить до втрати його духовної складової [24, с. 225-227].

Специфіка задач, поставлених у дослідженні, по вивченню художньої культури та її складової – образотворчого мистецтва, вимагає розгляду його особливих форм, а саме – абстракції, в контексті сучасної української художньої культури, з урахуванням процесів, що відбувались на різних етапах її розвитку та з огляду на міжкультурні зв'язки. Погляд на місце і роль цього феномену мистецтва не є однозначним. Науковці Б. Гройс, В. Турчин, Ю. Борев, припускають, що художня абстракція являє собою закодований, ірраціональний, міфологізований вид образотворчості та займає особливе місце в художній культурі.

Представники критичного погляду В. Бучинська, М. Малахов, Г. Мюнх, А. Стойков, В. Філатов вважають, що абстракціонізм, як напрям в образотворчості виходить далеко за межі мистецтва і не відповідає жодному з його існуючих критеріїв, насамперед, критерію високої духовної наповненості твору мистецтва.

Так, із погляду дослідника В. Турчина, який, аналізуючи розвиток абстракціонізму впродовж ХХ ст., висловлює припущення, що абстракція в художній культурі проявляла інертність у формотворчих процесах, не мала свого персонального шляху розвитку і була радикальним проявом різних тенденцій авангарду. Складаючи периферійну його частину, абстракціонізм був універсальним засобом репрезентації мистецьких концепцій. «Принципова відсутність семантичного поля вже не може пояснюватися хоч в якійсь мірі «зняттям» образності мистецтва, з її концепційним, символічним і гносеологічним розгорненням. Тому абстрактне мистецтво, десь відриваючись від художності (на рівні сенсу), часом залишається з ним пов'язаним (на рівні форми). І самим таким розривом – у мистецтві неможливим – абстрактне мистецтво набуває власної природи», – зауважує В. Турчин [186, с. 79]. Дослідник також указує на те, що абстрактна образотворчість має своєрідну мову форми, яка слугує засобом передачі інформації. Однак, вона характеризується одноманітністю і однозначністю, що обмежує розвиток цього виду мистецтва. Аналізуючи місце абстракції в образотворчому мистецтві в сучасному культурному просторі, В. Турчин констатує його як одну з версій авангарду, підкреслюючи нестабільність структури, за рахунок трансформаційної сутності, яка набувається під впливом нових ідей і концепцій: «Абстрактне мистецтво, експлуатуючи якусь одну концепцію, стає символом... Абстракція тільки як форма – схоластика. Вона потребує пояснень, коментарів. І крім важливості постійної «самопояви», абстракція виконує важливу функцію в авангардизмі, породжуючи відчуття вичерпаності тієї чи іншої концепції, змушуючи шукати нове» [186, с. 88].

На думку Н. Маньковської, при всій складності й неоднозначності осмислення феномена сучасної художньої культури підкреслимо, що вплив естетики постмодернізму має позитивний ефект на духовний стан суспільства. Використовуючи критичність оцінок, ця естетика виступає протидією процесам дегуманізації, зациклення людини на прагматизмі, сприяє переосмисленню та оновленню суспільної свідомості. Постмодерністські пошуки вплинули на розвиток критичного мислення, творчого ставлення до духовної спадщини, позитивно вплинули на подолання всього відсталого, механічного, стереотипного [15, с. 152-

154]. Отже, філософія постмодернізму слугує звільненню людської свідомості, піднімаючи проблему вичерпаності культурного розвитку сучасного суспільства, показує альтернативні шляхи духовного зростання, будує нові форми відносин людини з суспільством, людини з людиною на основі активного культурного діалогу, відкриває простір для співпраці. Художня культура, для якої є характерним взаємовпливи, взаємозбагачення, герменевтика, дає змогу відкрито трактувати явища сучасного мистецтва. Алінейність, циклічність, переосмислення традицій, модернізація, мозаїчність, експериментування, епатажність, симультанність є характеристиками сучасної художньої культури.

Історичний досвід України з її тоталітарним минулим зумовив однобічну направленість арткультури, надавши їй, за висловлюванням В. Сидоренка, провінційного вигляду. Аналізуючи сучасний стан української художньої культури, варто бачити в цій своєрідній відмежованості від загальних світових процесів, на певному історичному етапі, відчутний позитивний сенс, зокрема, збереження українцями своєї культурної ідентичності. Саме усвідомлення своєї унікальності, за рахунок культурно-етнічного багатства, високого рівня мистецької професійної майстерності, допоможе зайняти українському мистецтву гідне місце у світовій художній культурі.

Сучасний стан українського суспільства та суспільних відносин вимагає від митців активної позиції та реагування на соціальні проблеми. Можна по-різному ставитися до подій і змін останніх років, що відбувалися в Україні, однак не можливо бути до них байдужими. Політичні зміни вплинули на характер культурного діалогу між країнами. Українське культурне поле стимулює інтерес зарубіжних митців. У цьому процесі яскраво виділяється постать іспанського скульптора-абстракціоніста Карлоса Гарсія Лаоса, діяльність якого демонструє істинний інтерес до України та робить великий позитивний внесок у глобальні світові процеси культурного об'єднання на основі поваги та толерантності до різних культур з їх ментальністю та світоглядом.

Світові культурні процеси, які відбуваються в сучасній історичній площині, мають безумовний вплив на українську художню культуру. Зауважимо, що тенденції постмодернізму проявились в українському культурному середовищі із затримкою. Це було зумовлено історичними політичними особливостями,

що, безперечно, вплинуло на загальний стан мистецтва на зламі ХХ-ХХІ ст. Ці процеси стимулювали реакцівацію художнього життя України, яке характеризується масштабністю, різноманітністю та надзвичайною активністю. У країні, у великих містах виникають численні галереї, артцентри, творчі об'єднання митців, що стимулювало розвиток мистецького ринку у ХХ ст. Митці почали активно виявляти інтерес до мистецьких світових тенденцій з переважанням щодо авангардистської спрямованості, намагаючись інтегруватися до загального світового культурного поля. Це період нестримного пошуку нових форм, засобів утілення образної виразності, переосмислення надбань світового постмодерністичного мистецтва, а головне – усвідомлення власної індивідуальності, за рахунок складної, суперечливої, проте багатой на різноманітні мистецькі процеси історії культури.

Аналізуючи розвиток мистецтва в рамках культурного поля України, О. Соловійов підкреслює неконтрольованість та хаотичність. Розрив між культурою західного світу (країни Європи, США) та сходу (Росія) з одного боку, та інтенсивність внутрішніх культурних процесів з іншого, сформувало залежну його позицію «гіперрефлексійного» характеру. Сучасне українське мистецтво переживає повернення творчої свободи, в якій митці тяжіють до експресивності, чуттєвості та еkleктичності, з внутрішнім переживанням тлінності життя, що іноді набуває форми іронії та цинізму [168, с. 48].

Українська арткультура кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст., в її образотворчому сегменті характеризується тяжінням до абстрактних проявів. Відмічаємо, що світові тенденції зовсім інші: абстрактна образотворчість, як символ протесту та епатажу, активно проявляла себе в Європі на початку ХХ ст. та в Америці після другої світової війни, а на сьогоднішньому етапі розвитку світового мистецтва не входить до субстанціональних напрямків. Воно пройшло довгий шлях злетів та падінь, трансформуючись та надаючи розвиток для нових напрямів. Художня культура України довгий час знаходилась під тиском тоталітаризму, який проявлявся в соцреалістичній направленості мистецтва, тому абстрактні прояви не могли розвиватись. Митці, остерігаючись переслідувань, проводили свої творчі експерименти завуальовано або приховано від загалу. Сьогодні характеризується активним сплеском інтересу митців до абстрактної образотворчості. Це

пояснюється роками його заборони, інертності, а також бажанням художників залучитись до світових тенденцій та набути актуальної форми виразу.

Активні творчі пошуки проявлялися частіше в живописі. Саме з появою у 1992 р. творчого об'єднання «Живописний заповідник» (О. Бабак, М. Гейко, О. Животков, П. Керестей, М. Кривенко, А. Криволап, С. Семернін, Т. Сільваші) розпочалося відродження абстрактної образотворчості в Україні. Провідних українських митців-абстракціоністів єднали не тільки можливості нового прояву, а й намагання зрозуміти природу живопису. Вони ставили мету розкрити сутність кольорового простору.

Дослідники В. Сидоренко [163], І. Павельчук [137] вважають, що український абстрактний живопис має тяжіння до наслідування американської абстракції (В. де Кунінг, Б. Ньюман, Дж. Поллок, М. Ротко). Так, В. Сидоренко зауважує, що перші творчі рухи нової хвилі абстракціонізму революційним способом вплинули на формування нового мислення, нової естетичної направленості не тільки абстрактного мистецтва, а й взагалі сучасної української художньої культури. Автор вважає, що «вони адаптували їх до власних переконань, світогляду і світосприйняття, процесів безупинного вдосконалення індивідуального «духовного порядку», неухильно наближаючись до чистого мистецтва» [163, с. 130].

Із цим можна погодитися частково, адже абстракція у мистецтві України характеризується оригінальністю творчих прийомів, філософською наповненістю, експресивною виразністю, загальним інтересом до неї митців. Сучасні митці – О. Бабак, П. Бевза, О. Дубовик, М. Кривенко, П. Лебединець (Київ); В. Басанець, І. Божко, В. Маринюк, С. Савченко, В. Сад, О. Стівбур, В. Цюпко (Одеса); А. Гладкий Ю. Шеїн, (Харків); В. Бажай, І. Янович (Львів), широко репрезентують її в художньому просторі. Вивчаючи шляхи розвитку абстракції в українському образотворчому мистецтві, підкреслимо, що йому притаманна виразна емоційність форми як прояв прагнення до еволюціонізму. Всупереч складним історичним передумовам піднесена кольорова гама репрезентує національну сутність та стародавній генетичний код, що робить характер української абстрактної образотворчості істинно унікальним.

Безумовно, можна знаходити спільність формального про-

яву в полотнах сучасних українських митців-абстракціоністів з американськими та європейськими формотворчими тенденціями. Проте не слід забувати про виняткові витoki абстракції в українському образотворчому мистецтві – образотворчу абстрактну знаковість стародавнього періоду історії України, народну українську художню культуру та український авангард початку ХХ ст., який виступив симбіозом загального національного культурного ґрунту із західноєвропейськими світоглядними мистецько-філософськими орієнтаціями.

Термін «український авангард» вперше було запропоновано В. Маркаде [46]. Дослідниця, вивчаючи його формування та розвиток, попри існуючі установки, розглядала цей пласт культури не тільки в російському контексті, а підкреслила значення культурних осередків Києва, Харкова, Одеси як визначних центрів цього явища, сфокусувала увагу навколо виявлення етнічного українського впливу на митців та їх творчість. Цей час, який характеризується рушійними змінами в усіх сферах суспільства, авангард початку ХХ ст. народив цілу плеяду майстрів, які вплинули на наступні шляхи розвитку української культури та мистецтва. За висловлюванням Д. Горбачова, «авангардисти активізували архаїчні шари свідомості, найменувавши їх зоною підсвідомості, бо ж вона, тая зона, більш продуктивна для мистецької діяльності, аніж новітня наука, бездушна, беземоційна, залогізована до нудьги» [47, с. 43]. Дослідження Ш. Бойко, Д. Горбачова, В. Маркаде, Ж.-К. Маркаде, М. Мудрак, А. Накова, С. Папети щодо осмислення ролі української школи авангарду, внесення поняття українського авангарду до мистецтвознавчої та культурологічної термінології, організація виставок, діяльність щодо сприяння розширенню інтересу до цього явища, зробила безцінний внесок для розвитку абстрактного мистецтва в контексті художньої культури України.

Аналізуючи українську авангардну культуру початку ХХ ст., О. Федорук констатує, що це явище характеризується цільністю та визначається піднесеним значенням національних рис, має походження та розвиток в контексті еволюції нового мистецтва й художньої культури, якому притаманне заперечення реалізму і натуралізму. Науковець підкреслює, що процес розвитку класичного мистецтва України, вихованого на традиціях Ренесансу, припиняє існування. Мистецький інтерес для новаторів

становить естетика первісних стародавніх культур та надбання української народної творчості, що надає винятковості характеру українського авангарду в класичній євроцентристській моделі культури. На початку ХХ ст. спостерігається поглиблення розуміння еволюції мистецтва, піднімається питання про нові цілі та задачі художньої культури, відкриваються шляхи пошуку, відкидається традиційне, стимулюються революційні мистецькі сили [194, с. 10].

В Україні розвиток авангардистського руху і його сегменту – абстракціонізму – був спричинений національно-культурними процесами, інтенсивністю мистецького життя, наявністю розмаїтих стильових груп, шкіл, напрямів, зростанням виставочної діяльності та зв'язками з європейським культурним середовищем [194, с. 11]. У світлі вище зазначеного констатуємо, що на початку ХХ ст. в Україні був підготовлений ґрунт, який стимулював зміну візуально-пластичних форм, що заклав фундамент для творчих пошуків сучасних митців.

Отже, уявлення про художню культуру та її місію змінювалися в міру еволюції людства і у відповідності з динамікою історико-культурних процесів, зміною ціннісних орієнтирів. Художня культура також трансформувалася під впливом зовнішніх факторів, досягнень науково-технічного прогресу. При цьому, важливо підкреслити, що в процесі художньої комунікації з початку ХХ ст. відбулося зміщення акцентів, перерозподіл ролей між її учасниками (митцем та глядачем), більш чітко стала відчуватися диференціація мистецтва на масове й елітарне. До останніх відноситься й розвиток абстракції в образотворчому мистецтві, який в Україні має послідовний та логічний характер. Спираючись на знакову художню культуру давнини, авангардні пошуки періоду модернізму (початок ХХ ст.), переживши період винищення та забуття, вже на сучасному етапі набувають виразної унікальної форми за рахунок специфічної кольорової побудови, яка характеризується традиційними колористичними сполуками, що виділяє українське абстрактне мистецтво в контексті світового абстрактного руху.

Значний вплив на ці образотворчі процеси мали етнічні культурні і мистецькі коди, етнокультурна самоідентифікація, національно усвідомлена інкультурація.

1.3. Концептосфера аналізу абстракції в образотворчому мистецтві як елемента художньої культури

Абстрактна образотворчість пройшла складний еволюційний шлях від абстрактної знаковості прадавнини й традиційних символів народної художньої культури, втілюючись у художній напрям початку ХХ ст. Після своєрідного занепаду радянського періоду історії, на рубежі ХХ та ХХІ ст. відроджується, за визначенням І. Павельчук, «реактивується» [138], що на сучасному етапі розвитку наукової думки потребує осмислення форм його вираження в художній культурі. Цей вид мистецтва, як симбіоз образотворчої формотворчості та поглядів, переконань і філософських пошуків людства протягом цивілізаційного прогресу, органічно консолідує в собі духовне наповнення та художню форму. Усвідомлення взаємодії сенсу і форми кардинально змінює погляд на сутність та природу образотворчого мистецтва загалом, де абстракція виступає унікальним художньо-філософським феноменом культури.

Для глибинного розуміння абстракції в образотворчому мистецтві як феномену художньої культури (складної системи, яка об'єднує всі види мистецтва та процеси художньої творчості, результати і систему заходів по створенню, збереженню та розповсюдженню художніх цінностей) важливо почати з визначення поняття «абстракції». Отже, абстракція – розумова операція, метод наукового дослідження, що полягає в умовному виділенні істотних рис, аналізі однієї певної ознаки, одного боку об'єкта чи явища. Абстракція дає змогу пізнавати зміст і сутність предметів, явищ, встановлювати зв'язки між ними [35]. Здатність до абстракції формується на основі оволодіння мовою й науковими знаннями.

Доречно зазначити, що під абстракцією часто розуміють лише результат процесу абстрагування (англ. *abstracting* – мислене виділення деяких елементів конкретної безлічі й відволікання їх від інших елементів даної множини), тобто розглядання вже відокремленої й самостійної властивості предмета. В. Зінченко та Б. Мещеряков зауважують, що абстракція лежить в основі процесів узагальнення і утворення понять, а емпіричному й

теоретичному рівням мислення відповідають формальна та змістовна її форми, де сутність першої полягає у відокремленні таких властивостей предмета, які самі по собі й незалежно від нього не існують, а другої – у виокремленні тих властивостей, сторін й станів предмету, які самі по собі мають відносну самостійність [21, с. 20].

Розрізняють також наочну й понятійну абстракцію. Наочна функціонує при сприйнятті схем, таблиць, креслень. Понятійна абстракція виходить за межі того, що можливо сприйняти органами чуття. Вона створює за допомогою слова поняття, в якому мають бути відображені істотні ознаки предмета, явища, інакше поняття матиме малозмістовний та поверховий характер [198].

Як наукове визначення «абстракція» була введена римським філософом-неоплатоніком Боецієм, як переклад грецького терміна Аристотеля. Він вважав абстрагування однією з найважливіших операцій мислення, результатом якої є побудова розумових образів. Ці образи отримуються шляхом абстрагування від тих чи інших незначних властивостей або якостей предмета з метою виділення істотних ознак останнього. Теоретичне узагальнення, що дає змогу відобразити основні закономірності досліджуваних явищ, вивчати і прогнозувати нові, невідомі закономірності. Абстракція передбачає відмову від фіксації одиничного, випадкового на користь виділення акцентування загального, необхідного для забезпечення істинного пізнання світу.

У європейській логіці, лінгвістиці, філософії абстрактне є категорією, що виступає протилежним до поняття – конкретне, які позначають ступені пізнання дійсності, вираженні в гносеологічному законі від абстрактного до конкретного [197]. Конкретним називається поняття, яке відтворює предмет у його цілісності, а абстрактним є поняття, яке відображає не предмет, а його властивість чи відношення до цього предмета, взяте як самостійний об'єкт думки. При цьому абстрактними об'єктами виступають цілісні утворення, що становлять безпосередній зміст людського мислення: поняття, судження, закони, де абстрактне трактується як спосіб поетапного розумового членування об'єкта, що виробляє поняття, утворюють більш загальні зображення реальності. Абстракція як універсальний тип наукового пізнання використовується в математиці, філософії, естетиці, культурології, мистецтвознавстві, психології.

У контексті дослідження доцільно внести до наукового обігу авторське поняття «абстрактна знаковість», що дозволить надати адекватного визначення абстрактним зображенням та їх елементам. Абстрактна знаковість – це певна образотворча нефігуративна система, у складі якої існують знаки геометричного та біоморфного характеру, що не мають аналогів у дійсності, проте можуть зберігати змістові зв'язки з деякими реальними об'єктами за рахунок певної подібності, спільної семантики, обумовленої вкладеним у них митцем баченням і сенсом (див. іл. 1).

Розглядаючи концепт «абстракції», як знакової системи та особливої образотворчої «мови», за допомогою якої відбувається трансляція художньої інформації, базуючись на знаках та кодах, доречно визначити особливості поняття «коду» як комунікаційно-знакової системи в культурі, що досліджувалось Г. Аванесо-вою, О. Афоніною, Р. Бартом, У. Еко, О. Ковалем, І. Купцовою, К. Леві-Строссом, Ю. Лотманом, Ч. Моррісом, Ч. Пірсом, А. Пучковим, Ф. де Соссюром, В. Фещенко та ін.

На думку У. Еко, важливим аспектом у функціонуванні знакових систем та їх складових (кодів) є функція впорядкування, яка дає змогу здійснити комунікацію, де код вибудовує систему ймовірностей, що накладається на ймовірності вихідної системи, забезпечуючи тим самим можливість комунікації [210]. Науковець визначає код як систему, що встановлює конгломерат протиставлених один одному символів із правилами їх поєднання, а також оказіональну взаємно однозначну відповідність кожного символу якомусь одному означеному [210]. Так, коди складають упорядковану різноманітність пов'язаних між собою настанов, еталонів та орієнтацій відповідно до різних сфер людської діяльності.

Коди в культурі являються її певним конструктивним базисом, який дає змогу системі конкретного етносу зберігати міцність упродовж тривалого періоду часу, а її носіям (представникам різних поколінь) глибоко усвідомлювати свою нерозривність з рідною культурою та підтримувати почуття етнокультурної ідентичності [1].

Зауважимо, що культурні коди виступають усталеними засобами її самоорганізації, демонструючи процес еволюції, який проявляється в єдності та розмаїтті. Такими кодами виступають в українській художній культурі абстрактні візуальні компонен-

ти образотворчого мистецтва – лінії, точки, прямокутники, кола, хрести тощо.

Важливим для дослідження є умовиводи У. Еко щодо аналізу нефігуративного живопису, які розкривають можливості художньої абстрактної форми, вказуючи, що «у творі нефігуративного мистецтва під (або над) рівнями технічного виконання, семантики і ідеологічних конотацій належить бачити щось на кшталт рівня мікрофізичного – код», який «може слугувати моделлю при структуруванні фізико-технічного або навіть семантичного рівнів», а саме, відповідаючи обрисам певних форм може ототожнюватися з певними об'єктами, відповідаючи їх змісту [210, с. 173].

Знаки замінюють сутність речей, явища і об'єкти реального світу, дозволяючи людям обмінюватися інформацією, де головною знаковою системою, за визначенням Ю. Лотмана, виступає мова. «Так само можна говорити і про мови театру, кіно, живопису, музики і про мистецтво загалом як особливо організовані мови», – зауважує О. Афоніна [7]. Знаки акумулюють соціальний досвід, відображають різні принципи організації людського колективу, а також він підкреслює особливу важливість тих знаків, що втілюють духовний досвід людства, під ними дослідник розуміє твори мистецтва, які відображають дійсність та слугують для накопичення й передачі інформації. Ю. Лотман пропонує розглядати твори мистецтва, як економічні, емні способи передачі й зберігання інформації, а дослідження конструктивних особливостей художніх текстів (художніх знакових систем), надає перспективу у вирішенні актуальних наукових задач, пов'язаних із стисненням збереженої інформації [112, с. 5-10].

Відтак, погоджуючись з вище зазначеним, додаємо, що знаковість (коди) виступає універсальною системою, яка включає багатопланові структури різноманітної інформації, а у випадку абстракції в образотворчому мистецтві – візуальної (геометричної та біоморфної), що зберігає, у незмінному вигляді, викристалізовані протягом тисячоліть коди, які вміщують на семіотичному рівні основні гуманістичні і цивілізаційні цінності.

Особливою реальністю в духовному досвіді людства виступає мистецтво, йому як специфічній формі діяльності людини та суспільній формі свідомості, притаманна властивість формування художніх образів згідно з ідеєю та законами естетики в

межах художнього твору. Це зумовлено необхідністю закріпити і зберегти набутий людством досвід духовних зв'язків зі світом, концентрувати його цілісність в універсальних художньо-образних формах та розкрити сутність творчої особистості. «Мистецтво – художнє освоєння світу. Мистецтво повертає аналітично розщепленому наукою світові його цілісність, воно – хранитель цілісності особистості, культури, життєвого досвіду людства. Це всесвітньо-історичне призначення мистецтва» – справедливо зауважував Ю. Борєв [22].

Мистецтво, як унікальне суспільне явище за своїми функціями, методами відображення реальності, походженням, змістом, важливістю ролі в житті суспільства та людини має глибоку соціальну сутність. Ця сутність проявляється через відображення специфічних особливостей еволюційних етапів людства, віддзеркалює культурні, історичні, соціальні проблеми розвитку цивілізації. Для розуміння сутності мистецтва варто чітко уявляти які саме функції та ролі воно виконує в суспільстві. За Ю. Борєвим, воно є поліфункціональним і виконує, зокрема, суспільно-перетворювальну (мистецтво як діяльність); компенсаторну (мистецтво як психотерапія); пізнавально-евристичну (мистецтво як знання); художньо-концептуальну (мистецтво як аналіз стану світу); прогностичну (мистецтво як передбачення); комунікативну (мистецтво як спілкування); інформаційну; виховну (мистецтво як складова виховного процесу); сугестивну (мистецтво як навіювання); естетичну (мистецтво як чинник формування творчого духу та ціннісних орієнтацій); гедоністичну (мистецтво як насолода) [23, с. 88-100].

Одним із поширених поглядів на мистецтво є переконання, що воно повинно наслідувати реальний світ. Однак мистецтво не може з успіхом виконати свої найважливіші завдання та функції, якщо воно просто відтворює, наслідує навколишню дійсність. Натуралістичність твору в сучасному мистецькому контексті сприймається як недолік, з погляду його художньої цінності. Основною ознакою мистецтва є здатність освоєння і вираження реальності у художньо-образній формі. Художнім твором буде вважатись добуток, що вміщує в собі оригінальну ідею, думку, відчуття та оформлений відповідно до вимог виду й жанру мистецтва.

Мистецтво за своєю сутністю ґрунтується на абстрагуванні

від реального світу, простору та часу. В мистецтвознавчій літературі можна зустріти твердження, що абстракція, абстрагування взагалі властиві всьому мистецтву, як властиві вони й науці. Цей погляд має місце не тільки серед захисників, а й серед противників абстрактного мистецтва. Виходячи з цього, відокремлення терміну «абстрактне» у мистецтві здається дивним, бо будь-яке мистецтво є в значній мірі абстрактним поняттям. Г. Пуук [227, с. 36-37] вважає, що цінність абстрактного твору в його формальному композиційному рішенні, яке нав'язано об'єктом реального світу та, незважаючи на відчуженість від цього світу, зберігає з ним зв'язок. Дослідник підкреслює існуючий вплив абстрактного твору мистецтва на глядача за рахунок естетичного ефекту, незалежно від вкладеного митцем значення, або ідеї в цей абстрактний твір. Адже глядач, в першу чергу, покладається на візуальну реакцію щодо протиставлення форм, кольорів та інших композиційних елементів.

В. Турчин у книзі «У лабіринтах авангарду» стверджує, що історії абстрактного мистецтва не існує, вона була придумана та нав'язана його діячами, прийнята критиками. Абстрактне мистецтво, на думку автора, – це історія авангардизму, яке «претендувало на роль, щоб бути мистецтвом, а іноді на те, щоб не бути ним, визначити свій «третій шлях». Він висловлює думку: «у терміні «абстрактне мистецтво» (більш вдалому, ніж терміни «абстракціонізм» і «абстрактивізм») полягає глибока двоїстість, коли є натяк і на мистецтво, і на якусь альтернативу» [186, с. 78].

Дослідження абстрактного в мистецтві нерідко супроводжується визначенням такого поняття, як художня абстракція. Деякі вчені характеризують абстрактне мистецтво в загальній здатності мистецтва до художньої абстракції. Започаткував такий підхід німецький мистецтвознавець В. Воррінгер, який підкреслював наявність у мистецтві двох тенденцій «абстракції та емпатії», а саме: «загальної потреби, яка розкривається нам як найглибша і остання сутність естетичного переживання: потреба самовідчуження» [36, с. 459-475]. Відмічаємо у наукових працях з психології, мистецтвознавства, естетики тенденцію перенесення на предмет спричинених ним почуттів і настроїв, наприклад, переживання людиною при сприйнятті об'єкту реальності, або життєвої ситуації, почуття смутку або радості, що проектується на зображення і сприймається як його властивість. Вперше цю

особливість було виявлено Ф. Фішером (1887) і стало основним принципом естетики у Т. Ліппса, що визначав це способом «об'єктивувати самопочуття». Воно набуло широкого поширення в теорії мистецтва початку ХХ ст. та нерідко тлумачилось в суб'єктивно-ідеалістичному дусі [30].

В. Воррінгер у книзі «Абстракція та емпатія: внесок у психологію стилю» (1908), яку можна вважати маніфестом філософії абстракціонізму, ще до його появи, розглядає історичний розвиток мистецтва. На його думку, в стародавньому мистецтві переважала тенденція до абстракції, яка загалом поширювалась на ранню античність, де в класичний її період спостерігається вдала рівновага щодо поєднання між натуралізмом та абстракцією. Науковець постулює геометризм, що кристалізує приховані сенси образотворчості [231].

В мистецтві Середньовіччя, а саме в готичний період, абстракція виступає однією із домінуючих елементів у мистецтві. В. Воррінгер характеризує тенденцію до абстракції як найплідніший шлях розвитку в мистецтві. Започатковане ним положення про постійну присутність абстракції в мистецтві привернуло увагу багатьох дослідників – Р. Біанкі-Бандініеллі, Я. Імвріотіс, С. Лангер, К. Леонгард, Г. Пуук, А. Стойков, В. Хофман.

Отже, здатність людини бачити абстракцію у чому завгодно породжує мистецтво, навіть у реалістичних його формах. Механізм створення образотворчого твору вимагає від художника глибокої рефлексії зорового досвіду, усвідомлення власного сприйняття, що є результатом абстрагування.

В мистецтвознавчій науці деякі дослідники стверджують, що мистецтво пізнає дійсність у формі чуттєвої абстракції, в той час як наука – у формі розумової абстракції. На відміну від цих стверджень, А. Стойков вважає, що говорити про чуттєву абстракцію – це значить не розуміти, що являє собою остання. Не всяке узагальнення є абстракцією. Саме тому, узагальнення у формі одиничного, з притаманними неповторними рисами, сприймаються безпосередньо та конкретно-чуттєво. Наукові абстракції висловлюють загальні властивості, риси та закономірності, притаманні групам предметів, явищ, усьому суспільству, або всій природі. Тому наукові абстракції носять загальний і об'єктивний характер і звертаються, насамперед, до нашого розуму. Розглядаючи роль, місце та значення абстракції в мистецтві доклад-

ніше, досліджуючи творчий процес художника з моменту задуму художнього твору до остаточного його втілення, видно, що конкретно-чуттєва сторона відіграє важливу, а в більшості випадків вирішальну роль [174].

Зазначимо, що думка художника, яка базується на самих поняттях, абстракціях на яких ґрунтується й наукова думка, до узагальнень, в яких не губляться індивідуальні риси та особливості конкретного предмета, де явища не знеособлюються і не зникає сутність тих чи інших процесів, а навпаки, передаються, зберігаються конкретні багатства одиничного предмета або явища.

Абстракція художня (образна), як і наукова (дискурсивна), припускає відволікання від другорядного, несуттєвого щодо інформації про об'єкт, акцентує на істотно значущих елементах для доповнення художнього образу важливою інформацією, отриманою з різних джерел або тою, що зберігається в пам'яті суб'єкта, як зазначено у словнику естетики, зокрема: художня абстракція має свої специфічні характеристики: а) ніколи не втрачає зв'язок з практичною свідомістю людини та її життєвим досвідом, підсумком якого вона є; б) керує процесом узагальнення, якому підлягають знання про об'єкт та його форму; в) результатом художнього абстрагування є синтез, орієнтований на особливості, що акумулюються в художньому образі, який надає йому особливу характеристику причетності до глобального [211]. Доречно буде підкреслити, що первинною властивістю абстракції є умовність мистецтва, а саме специфіка його зображувальної мови, зумовленою необхідністю перевести зображення тривимірного об'єкту на двовимірну площину в живописі та графіці, один з перших констатував це у своїх теоретичних працях Леонардо да Вінчі [108, с. 30-33].

Отже, художня абстракція, спираючись на свою первинну особливість, використовує прийоми абстрагування з метою посилення художньої виразності образу, де головним є вибір об'єкта, відбір та підкреслення особливостей його деталей та станів, відмова від другорядного. Це виявляє сутність художнього образу, для якого є характерним метафоричний перенос на зображуване явище, свідомо зміна форми зображувального предмета, що дає змогу розкрити його в новому, більш глибокому сенсі.

Важливим аспектом художньої абстракції є синтезування цілісного образу, за допомогою принципів, продиктованих рухом

асоціативних образів в уяві, пам'яті чи прийнятими добровільно, як умову образної гри. Словник естетики визначає декілька типів художнього абстрагування. Серед них: типізація – це спосіб художнього узагальнення дійсності, виявлення характерного, істотного в життєвих явищах і предметах, що здійснюється за допомогою специфічних для кожного виду мистецтва зображально-виразними засобами; ідеалізація – процес уявного конструювання понять про об'єкти, яких не існує у дійсності, але таких, які мають прообрази в реальному світі; індивідуалізація – невід'ємна частина процесу типізації, художній спосіб відтворення істотних сторін дійсності в неповторних, індивідуально-самобутніх формах. Таким чином, «художню абстракцію», як спосіб художнього узагальнення, не ототожнюють з абстракціонізмом, що представляє собою напрям у мистецтві, в основі якого закладено абсолютизацію абстракції як ідейно-художнього принципу [211].

Абстракціонізм, як напрямок образотворчого мистецтва та логічний матеріальний прояв абстрактного мистецтва, з'явився на початку ХХ ст. [126]. Прийнято вважати, що це відбулось з появи першої абстрактної роботи В. Кандинського (1910) та написання ним праці «Про духовне в мистецтві» (1911), як теоретичного обґрунтування нового бачення мистецтва [91]. Абстракціонізм (від лат. *abstractio* – відхилення, далекий від дійсності) – творчий метод, який характеризується відмовою від зображення форм предметного світу та матеріальної дійсності, а також формалістична течія в мистецтві початку ХХ ст., один з напрямів модернізму [173]. Синонімом цього поняття є терміни «нефігуративне», «безпредметне» мистецтво, «формалізм». На думку дослідників В. Воррінгера, В. Гресса, Й. Клауса, К. Леонгарда, Ф. Роо, цей напрямок у мистецтві можна характеризувати як «абсолютне мистецтво».

До абстракціонізму, перш за все, відносять твори образотворчого мистецтва: живопис, графіку, скульптуру. Проте деякі його прихильники абстрактним мистецтвом іноді називають архітектуру й музику, аргументуючи свою позицію тим, що архітектурні споруди зводяться на основі абстрактних проєктів, ідей, креслень, обчислень. Характерно, що абстрактний живопис також іноді називають «музичним живописом». Зауважимо, що в мистецтвознавчій науці (М. Малахов, В. Турчин) існує певна теоретична традиція, що розглядає напрямок абстракціонізму в

авангардизмі початку ХХ ст., як граничний природний розвиток художнього мислення й спосіб побудови образу.

М. Сефор, найвідоміший теоретик та практик абстракціонізму, визначав цей напрям образотворчості як «безпредметне мистецтво», тобто як таке, що не має жодного відгуку у реальності. «Я називаю абстрактним мистецтвом усяке мистецтво, яке не містить ніякого нагадування, жодного уявлення про реальність, незалежно від того, чи була ця реальність чи була вихідним пунктом творчості художника», – зауважував М. Сефор [229].

Однак, особливість ситуації в абстрактній образотворчості полягає у тому, що художник йде не від матерії, а навпаки – митець наповнює поняття чистої форми відношень конкретним змістом художнього образу, втілює, матеріалізує ідеальну форму у конкретні речі, предмети, якими є, зокрема, картина, її площина та інші твори мистецтва. Отже, термін «абстрактне» є не завжди коректним.

Серед апологетів абстракціонізму яскравими представниками є Робер та Соня Делоне, Олександра Екстер, Василь Кандинський, Пауль Клеє, Франтішек Купка, Михайло Ларіонов, Лазар Лисицький, Фернан Леже, Казимир Малевич, Піт Мондріан, Любов Попова, Олександр Родченко, Ольга Розанова, Володимир Татлін, та представники другої післявоєнної хвилі – Віллем де Кунінг, Барнет Ньюмен, Джексон Поллок, Марк Ротко, які намагались переосмислити поняття картинної площини та її форми.

Абстракціонізм як модерністичний напрямок проявляє себе у різних видах мистецтва. У музичному авангарді з поняттям абстракціонізм дуже часто пов'язують явище додекафонії (А. Шонберг, Й. М. Хауер), а також музичні експерименти В. Баранова-Россіне, винахідника оптофону, який продовжив експерименти О. Скрябіна із синтезу музики та кольору. Його винахід представляв природний симбіоз художніх образів та звуку. Інструмент генерував звуки і міг проектувати кольорове зображення на пласкі поверхні. Для цього використовувався набір з розфарбованих дисків, фільтрів, відбивачів та лінз. Цей музичний інструмент став матеріальним утіленням теорії В. Кандинського про «звучання кольору», якого глибоко цікавив взаємозв'язок різних видів мистецтва та їх вплив на сприйняття людиною [91, с. 22-24].

Тенденцію виходу в абстракцію можна простежити в творах італійських та російських футуристів (Ф. Т. Марінетті «Слова на волі», О. Кручених «заум»), поезія яких повністю звільнялася від жорстких синтаксичних та граматичних рамок, від логічних зв'язків. Рядки тексту вільно розташовувалися на сторінці, відкидаючи норми лінійного письма, слова утворювали декоративні рисунки, які перетворювалися на абстрактні поняття та візуальні знаки: «дир-бул-щил убешщур скум ви-со-бу р-л-ез» [101, с. 301].

Авангардна поезія початку ХХ ст. була тісно пов'язана з авангардизмом у живописі. У митців того часу простежується характерне тяжіння до універсалізму в мистецтві. Багато літераторів були водночас і художниками – Давид та Людмила Бурлюки, О. Гуро, В. Каменський, О. Кручених, В. Маяковський, В. Хлебніков. А художники-авангардисти нерідко писали вірші й прозу, також брали участь у футуристичних виданнях не тільки як оформлювачі, а й як літератори – Н. Гончарова, М. Ларіонов, К. Малевич, П. Філонов. Митці розуміли абстракцію в образотворчому мистецтві як універсальну модель світобудови, яка включає устрій навколишнього середовища та суспільства. Працюючи з первинними елементами художньої мови, абстракціоністи зверталися до загальних композиційних принципів, законів формоутворення та знаходили застосування необразотворчим формам у промисловому мистецтві, художньому конструюванні та архітектурі.

У театрі ідея абстракціонізму була започаткована В. Кандинським. У Мурнау (Німеччина), період 1909-1914 рр., він створив ряд сценічних композицій і текстів, які мають стосунок до ідей «синтезу мистецтв»: «Зелений звук», «Чорний і білий», «Жовтий звук». Лібрето, написані В. Кандинський не мають сюжету, демонструючи тенденцію відсторонення, притаманну абстракціонізму, родоначальником і теоретиком якого він став. У працях О. Кручених, М. Матюшина, С. Радлова простежуються ті ж самі особливості. Це набуло продовження в творчості драматургів С. Беккета та Е. Іонеско.

У кіномистецтві абстракціонізм проявив себе в роботах В. Еггелінга, Г. Ріхтера, О. Фішінгера, В. Руттмана – художників-абстракціоністів, які створювали свої перші експериментальні фільми, використовуючи досвід графіки, застосовуючи ритмічне

чергування тонів, намагаючись віднайти принципи побудови образотворчого ритму.

Зауважимо, що найбільш плідно та виразно абстракціонізм проявив себе в образотворчому мистецтві – графіці, скульптурі, а особливо в живописі. Перевага абстракції в образотворчій формі настільки виразна, що в спеціальній літературі з мистецтвознавства, культурології, естетики утворилась традиція розширювати поняття, коли мова не йде про образотворче мистецтво, наприклад, музичний або літературний абстракціонізм. Коли уточнень немає, то під абстракціонізмом розуміють образотворчий абстракціонізм. Відповідно, у довідниках та словниках під «абстракціонізмом», або «абстрактним мистецтвом» розуміють саме напрям в образотворчому мистецтві.

Позиція радянського мистецтвознавства до абстракціонізму відображена в працях М. Малахова: «Відрив мистецтва від реальності досягає своєї найвищої точки в абстракціонізмі... відмова від зображення життя неминуче спричиняє за собою відмову від ідейного змісту й руйнування подібної форми» [113]. М. Малахов досить критично висловлюється стосовно абстракціонізму та всіх напрямів модернізму взагалі. Це пояснюється одновекторністю розвитку художньої культури та комуністичною ідеологією, яка визнавала тільки реалістичне мистецтво, що було зумовлено смаками партійної керівної еліти. Соціалістичний реалізм, як художній метод розповсюджувався на всі пластичні види мистецтва, проіснував з 1932 до початку 1990-х рр. За твердженням О. Роготченка, соцреалізм домінував над іншими мистецькими напрямками «не у відкритому протистоянні, а примусовим, командним шляхом і видозмінювався протягом 1960-х рр. щонайменше тричі, за формою й змістом. Єдиною незмінною константою залишалася партійна приналежність, для збереження якої були розроблені мистецькі та естетичні норми новоствореної держави» [150].

Доцільно відмітити, що історичний період зародження абстракціонізму характеризується надзвичайним розвитком у науці. Докорінно змінила сприйняття світу теорія відносності Альберта Ейнштейна, що описує універсальні просторово-часові властивості фізичних процесів. Сутність її полягає в тому, що час та простір взаємопов'язані, а рух визначається системою відліку. Нільс Бор запропонував модель розщеплення ядра атома. Ернест Розе-

нфорд відкрив перспективи розвитку та використання ядерної енергетики. Олександр Фрідман та Едвін Хаббл змінили уявлення про будову всесвіту в так званій теорії «великого вибуху». На основі експериментів Томаса Едісона відбулось становлення кіномистецтва. Усе це розширило картину уявлення та усвідомлення світу, стимулювало розвиток художньої культури, як об'єктивної складової цивілізаційного процесу, мало вплив й визначило рівень та масштаб сучасної епохи. Цей образ нової епохи переконливо пояснює виникнення абстракціонізму [66]. Більшість дослідників того часу проводить прямі паралелі між зрушеннями, що відбувались в області наукових уявлень і виникненням авангардного мистецтва, вважаючи останнє чимось на зразок резонансу наукової чи індустріальної революції.

Погоджуючись із цим, зауважимо, що існує особливість, яка вносить певне протиріччя в осмислення рушійного впливу розвитку науки і техніки та змін, що відбулись у мистецтві. Митці та ідеологи авангарду пов'язували свої творчі пошуки з новітніми відкриттями у науці, але їх судження були поверховими тому, що більшість з них не мали закінченої наукової освіти (В. Хлебніков), або мали тільки спеціальну мистецьку освіту (О. Екстер, П. Клеє, М. Матюшин, П. Мондріан), часто не завершену (Р. Делоне, С. Делоне, К. Малевич), чи освіту, яка не була пов'язана з їх науковими інтересами та експериментами (В. Кандинський, Ф. Т. Марінетті). Вплив наукових інновацій на їхню творчість відбувався непрямим шляхом, а через загальнокультурну атмосферу, створену новітніми відкриттями, що підтверджують теоретичні роботи В. Кандинського, який зазначав: «одна з найважливіших перешкод на моєму шляху сама зруйнувалася завдяки чисто науковому відкриттю. Це розкладання атома. Воно відгукнулося в мені подібно до раптового руйнування світу. Раптово звалилися товсті склепіння» [92, с. 29]. Наявність наукового впливу на авангард, зокрема, на абстракціонізм, змушує дослідників вважати, що митці намагались підмінити гуманітарні підстави та цінності мистецтва на природничо-наукові, а саме – адаптація наукових досягнень у мистецтві, прагнення вбудувати їх у систему художньої образності, прагнення одухотворити науково-технічну реальність та художньо її переосмислити [144].

Багато дослідників історії європейської культури, а саме

Т. Адорно, М. Бердяєв, О. Шпенглер розглядали мистецтво ХХ ст. як мистецтво деструкції та період кризи. У своїй роботі «Присмерк Європи» О. Шпенглер ділився думками, викликаними тривогою за долю Європи і європейської культури [208]. На його думку, до ХХ ст. європейська культура підійшла до стадії цивілізації як останньої фази свого розвитку. ХХ століття оцінюється дослідником як період глибокої культурної кризи, викликані об'єктивними причинами – тим, що настав час природного завершення європейського культурного циклу та смерті «фаустівської» культури.

Інший підхід спостерігається в працях іспанського теоретика Х. Ортега-і-Гассета, який вважає творчість В. Кандинського, К. Малевича, П. Пікассо еволюційним витком, пов'язуючи це з віком молоді культури та оцінюючи початок ХХ ст. як енергійний пошук й народження нової цивілізації [136, с. 226-228].

Інтерес до абстракціонізму зумовлений кількома причинами: принципово новим підходом до можливостей мистецького твору; шанс втілення принципів абстракціонізму практично в усі види образотворчого мистецтва; здатність засобами абстракції вести «духовний» діалог між митцем та світом. Характерною особливістю початку ХХ ст., періоду зародження абстракціонізму, є те, що художні течії розвивалися не послідовно, а паралельно, що є принциповою відмінністю щодо характеру розвитку мистецтва ХІХ ст. [216]. Усе це надає сферичного характеру процесам, які тоді відбувалися в художній культурі.

Зауважимо, що для фундаторів абстракціонізму теоретичне обґрунтування творчої практичної діяльності займало важливе місце. Філософсько-мистецьке осмислення нового явища хронологічно першим знайшло своє виявлення в програмному творі Василя Кандинського «Про духовне в мистецтві» (1911), світогляд якого зазнав значного впливу теософії та окультизму [91].

Правомірними є всі погляди. Абстракція в образотворчому мистецтві, як революційне явище в художній культурі, ввібрало чимало чинників та спонукало митців до нових пошуків. Особливе місце у цьому ряду належить, безумовно, К. Малевичу, якого вважають «батьком геометричної абстракції» [230]. Саме йому вдалося зробити той радикальний стрибок у невідоме, в абсолютну безпредметність, що дарує безмежну свободу художнику [114]. Геометрія, відіграючи особливу роль у мистецтві, дає ви-

хід в інший світ, який протиставляється зовнішній видимій реальності, де в поверненні до простих і незмінних форм-знаків транслюється еволюційний інформаційний код, що є універсальним засобом установаження взаємовідносин людини з дійсністю, а саме – мовою передачі інформації.

Геометричні абстрактні форми мають здатність порушувати емоційно-асоціативні зв'язки, тим самим вирішувати основну задачу художньо-естетичного пізнання – осмислити та передати певний досвід осягнення буття.

Геометрична абстракція знайшла свій прояв у роботах голландської групи «Де Стил» (1917-1928), засновники якої (Тео Ван Дусбург, Піт Мондріан, Ганс Арп) проголошували мистецтво як «мистецтво порядку», що мало подальшу свою реалізацію через дизайн. Художники цієї групи прагнули створити нове життєве середовище, базуючись на простих абстрактних формах. Їх роботи характеризувалися ахроматичністю кольорів, композиції варіювалися в межах прямокутних геометричних комбінацій. М. Малахов стверджує: «мистецтво цього роду характеризується абсолютним запереченням соціальних, пізнавальних і, звичайно, моральних основ художньої діяльності» [113, с. 52], що є цілком слушним.

Геометрична спрямованість в абстрактному мистецтві яскраво проявила себе в «конструктивізмі», «неопластицизмі», була глибоко розкрита його представниками, і тому, за думкою М. Малахова, поступово почала втрачати свій вплив серед «безпредметників». Експресивна абстракція, на противагу їй, усе більше завойовувала провідне місце в художньому житті Європи, а особливо Америки 1940-1950-х рр., яка згодом стала центром розвитку різних видів авангардного мистецтва, зокрема абстрактного. Це спричинило другу хвилю його історичного розвитку, що проявилось у творчості В. де Кунінга, Б. Ньюмана, Д. Поллока, М. Ротка.

Таким чином, абстракціонізм є не випадковим явищем світової художньої культури. Він виник як реакція на політичні потрясіння, ставши логічним продовженням вікової історії та розвитку образотворчого мистецтва. XX ст. характеризувалося суттєвими змінами в історії людства у різних формах діяльності.

Руйнація «старої картини світу» простежується у всіх сферах людської дійсності – культурі, науці, філософії, соціально-

політичному та духовному житті. Зокрема, на початку ХХ ст. виразно виявилися дві тенденції: з одного боку, криза духовності, яка характеризується передусім відчуженням мас від культурних надбань нації зокрема та людства взагалі, витісненням духовних цінностей на периферію людської свідомості. З іншого боку, посилюється протилежні процеси, пов'язані із прагненням частини суспільства повернутися до витоків культури, зробити своє буття дійсно духовним.

Характерною рисою культурного життя ХХ ст. стало виникнення та розповсюдження модернізму, одним із напрямів якого є абстракціонізм. Він виник як своєрідна світоглядна та художньо-естетична реакція на духовні зміни суспільства. При цьому, нове мистецтво заперечує попередню культуру з її реалістичною складовою. Звідси виходить різка, а іноді войовнича антитрадиціоналістична направленість модернізму, що інколи набуває бунтівних та екстравагантних форм виявлення.

Філософсько-світоглядним підґрунтям нового напрямку в мистецтві були філософські ідеї ірраціоналістичного волюнтаризму німецьких філософів, зокрема, А. Шопенгауера та Ф. Ніцше. Теорія інтуїтивізму французького мислителя А. Бергсона мала багато прихильників і справила значний вплив на формування культурного простору початку ХХ ст. та підготувала появу абстракціонізму. Психоаналіз австрійського філософа, лікаря-психіатра З. Фрейда та швейцарського психолога К. Г. Юнга; екзистенціалізм французьких філософів та письменників М. Гайдеггера, Ж. П. Сартра, А. Камю; феноменологія філософів Е. Гуссерля та М. Мерло-Понті, праці цих мислителів, їх роздуми про трагедію та крах традиційного гуманізму, історичну безвихідь, у якій опинилось людство, складний та суперечливий характер спілкування людини з навколишнім світом та відчуженість від нього, надали новій культурі, зокрема, в художніх творах, естетичних трактатах та публіцистичних деклараціях модерністів, характеру абсурдності світу, самотності та приреченості людини та стимулювали бажання відбудувати нову, еволюційну обґрунтовану реальність [57].

Науковці, не маючи єдиної думки щодо витоків абстракції в образотворчому мистецтві та форм модифікації сучасної абстрактної образотворчості, безперечно, своєю більшістю пов'язують переворот у мистецтві та виникнення нового художнього

методу з персоналіями В. Кандинського (біоморфна абстракція), К. Малевича (супрематизм (геометрична абстракція)), та П. Мондріана (неопластицизм (геометрична абстракція, що знайшла вираження в дизайні)). Таким чином, вияви безпредметного мистецтва – супрематизм, орфізм, ташизм, абстрактний експресіонізм – не сприяють утворенню цілісного феномену яким є абстракція в образотворчому мистецтві.

Абстракціонізм часто вписується дослідниками в логічно обумовлену систему еволюції модернізму з формальною граничністю та крайністю. Відмова від реалістичного зображення трактується як логічне завершення теорії та практики фовізму, експресіонізму, кубізму та футуризму [222]. Серед науковців не визначено однозначної термінології щодо творчих напрямів, які існують у сучасному мистецтві. Застосовуються такі, як авангардизм, модернізм, постмодернізм, контемпорарі арт, формалізм, нефігуративізм, неоформалізм. Це співпадає з поняттям абстракціонізм, насамперед, за внутрішньою спрямованістю пошуків митців. Після виникнення абстракціонізму настали роки бурхливої інтенсивної діяльності художників, що характеризуються великими досягненнями та трансформаціями, які відбулись в європейському мистецтві. Відбувся переворот в естетиці, який докорінним чином змінив обличчя художньої культури [57].

Отже, абстракція в образотворчому мистецтві – це унікальний феномен зображувальної культури світу, найдавніший прояв людської творчості, намагання досягнути навколишній світ та своє виняткове місце в ньому. В основі її зображувальної мови лежить знак, символ-код, який не має схожості з конкретним предметом, або поняттям, а виражає загальну сутність уявлення, ідею, гіпотезу, теорію, властивість та якість. Усупереч теоретичній позиції багатьох дослідників, абстрактна образотворчість не є завершенням зображувальності, а виступає універсальною формою образотворчості від давніх історичних віх і до сьогодення.



Розділ 2. Історико-культурні передумови виникнення, формування й розвитку абстрактної образотворчості в Україні

2.1. Вплив давньої образотворчої культури на формування абстрактних візуальних елементів

Художня культура України побудована спільною працею тисячі поколінь народів, які населяли її території та має давню історію. Історичний досвід, зосереджений у культурі, формує особливості, що характеризують соціальні взаємодії, переконання, смаки, устремління, моральні орієнтири, наукові пошуки та мистецькі прояви сучасного українського суспільства. Стародавня образотворчість, як факт зародження мистецтва, виникла у результаті синтезу свідомої діяльності та реалізації творчого потенціалу прадавньої людини.

Абстракція, що проявлена в простих геометричних символах та формах палеоліту, мезоліту, неоліту, енеоліту, є найдревнішим проявом людської художньої діяльності, первинним намаганням самоусвідомлення та пізнанням навколишнього світу. Як зауважує Т. де Шарден, «...у несподіваній грі орнаментальної чеканки виявляємо в художників цього віддаленого періоду спостережливість, уяву, радість творення – це квіти свідомості, здатної не лише міркувати, але й прекрасно міркувати про себе саму» [179, с. 315].

Для дослідження аспектів формування абстрактних візуальних елементів у контексті архаїчної образотворчої культури України, необхідно проаналізувати витоки на прикладах давніх артефактів та визначити кроскультурні історичні зв'язки. Мета – пошук першооснови образотворчої абстрактної діяльності. Варто зосередити увагу на виявленні вихідних абстрактних елементів і форм для відтворення єдиної смислового ланцюга еволюції художньо-символічних компонентів, пов'язаних між собою спадко-

вістю зображувальної практики, звернувшись до вивчення матеріалів фондів й експозиції Національного музею історії України.

Заселення території України відбулось 1 млн. рр. тому. Про це свідчать археологічні знахідки в с. Королеве Закарпатської обл., які відкрили людству стоянки палеолітичної доби. Це одна з найдавніших стоянок у Європі, розташована над річкою Тисою. Розкопувалася та досліджувалася ця древня стоянка археологом В. Гладиліним з 1975 по 1992 рр., де було виявлено 14 різночасових горизонтів, що належали до культурних шарів раннього та початку пізнього палеоліту [5]. Значний внесок у вивчення початкових етапів палеоліту України зробили Г. Бонч-Осмоловський, П. Борисковський, В. Гладилін, О. Колесник, Ю. Колосов, Л. Кулаковська, Ю. Кухарчук, С. Рижов, О. Ситник, С. Смирнов, В. Степанчук, В. Усік, О. Формозов, В. Чабай, О. Черниш та ін. Більшість науковців вважає, що заселення Європейського континенту відбувалося з Балкан та півдня Центральної Європи через територію України та мало переривчастий характер, адже залежало від природно-кліматичних змін.

Більш інтенсивно територія України заселялась в середньому палеоліті (450/300 – 50/30 тис. років тому), заключний етап якого отримав назву мустьєрська епоха. Якщо пам'яток ашельської доби (ранній палеоліт) в Україні налічується не більше 30 об'єктів, то стоянок середнього палеоліту – близько 300. Ці стоянки, серед яких: Кіік-Коба, Вовчий грот, Шайтан-Коба, Чокурча, Старосілля, Ак-Кая, Заскельне, Антонівка, Ріхта, Іллінка, Родомишль, Молодове, Пронятин та ін., були залишені неандертальцями мустьєрського часу, що мешкали в Україні 130 – 28 тис. рр. тому. [33, с. 19-23]. У цей час поширюється більш досконала обробка каменю, розвиваються способи полювання, виникають початкові форми вірувань. На думку багатьох дослідників (А. Богуцький, Р. Коропецький, Я. Кусяк, М. Ланчонт, Т. Мадейська, О. Ситник, О. Томенюк) саме в мустьєрську епоху були закладені ранні форми мистецтва [164].

Пізній (верхній) палеоліт (35-10 тис. рр. тому) характеризується докорінними змінами в матеріальній та духовній культурі первісного людства, або створенням підґрунтя закладанням фундаменту для формування суспільних, економічних та культурних відносин. Безсумнівно, рушійною силою культуротворчого процесу є людина, її здатність до свідомої діяльності, що забез-

печується фізіологічним рівнем розвитку та здатністю до праці. Зазначаємо, що саме створення предметності акумулює соціально-трудова та культурні здобутки людства, в конкретних формах демонструє присутність та ставлення до навколишнього світу. Головним компонентом предметності виступають знаряддя праці, етапи формування яких закладають розуміння розвитку соціальної суті людини [89, с. 45].

У мустьєрську епоху, а більш масштабно, у високому палеоліті, відбувається становлення міфологічної свідомості, яка проявляється через перші обрядові форми релігійних вірувань, що закладають базисну генезу духовного життя первісної людини, який є основним компонентом розвитку стародавнього культурного комплексу, частиною якого є первісне мистецтво [104]. Виникнення й удосконалення знарядь праці та появу перших форм релігії (фетишизм, анімізм, магія) можна вважати відправною точкою в культуротворчому розвитку стародавнього світу.

Мистецтво є особливою формою діяльності людини, походження якої в системі культурогенезу посідає найголовніше місце. Це складне соціально-культурне явище, яке визначається як специфічний вид творчої й естетичної діяльності, безпосередньою метою якого є створення художніх творів. Головна мета мистецтва полягає у розвитку сфери духовних цінностей та знань людини. Природа мистецтва та його витоки є предметом поглибленого аналізу мислителів усіх епох, починаючи з класичної давнини до сучасності: «думка, ще зовсім юна, остаточно звільняється, відображуючись на стінах печер» [179, с. 314]. Звернення до питання про природу виникнення мистецтва дозволяє показати його багатоаспектність і багатогранність. Саме верхньопалеолітична людина проявила перші творчі прагнення, демонструючи своє намагання освоєння та осмислення дійсності в художніх формах, які пережили тисячоріччя та сьогодні, на сучасному рівні, демонструють символ вічності та істинної творчості. Отже, первісне мистецтво виникає з реальних потреб життя прадавньої людини як спосіб емоційно-чуттєвого осмислення дійсності.

Початкові дослідження первісної культури, визнання її пам'яток предметами мистецтва належать першим прихильникам теорії еволюціонізму Е. Тайлору, Г. Крісті, Е. Ларте у середині ХІХ ст. та А. Брейль, Ф. Дало, Е. Каргальяк, Е. Рів'єр, Д. Пейроні початку ХХ ст. В рамках дослідження, цей історич-

ний період співпадає з народженням та розквітом модерністичних напрямків у європейському мистецтві, одним з яких був абстракціонізм. Відкриття О. Бертраном музею Національної археології в Парижі у 1862 р. стимулювало інтерес митців, що побачили джерело натхнення в абстрактних та символічних творах первісних творців. Дж. Брак, П. Гоген, В. Кандинський, П. Клеє, А. Матісс, Ф. Марк, Е. Нольде, П. Пікассо переосмислювали надбання тисячорічного минулого для пошуку нових форм вираження, спираючись на зображувальну абстрактну мову митців прадавнини, як еталону втілення творчої ідеї.

Архаїчному мистецтву притаманне вправне володіння лінією, інтуїтивним відчуттям ритму та динаміки, композицією, вільною інтерпретацією природних явищ й об'єктів. Давній митець передає не стільки реальний світ навколо, скільки своє враження від нього, за допомогою системи символів [178]. Саме тому проведення паралелі порівняння між прадавніми абстрактними зображеннями й творчістю модерністів та сучасних художників-абстракціонів, дає змогу констатувати єдину мову відображення дійсності у формальному образотворчому аспекті.

Перше естетичне осмислення світу виникло й сформувалось у нерозривному зв'язку з природою та побутом. Абстрактне за своїми ознаками, первісне мистецтво для стародавньої людини було невід'ємною частиною реалістичного єдиного світу, в якому гармонійно й нерозривно уживалися люди, їх уявлення про світ та природу. Для первісного митця абстрактні форми мали свої реальні прообрази, були безпосередньо пов'язані із видимим, відчутним та реальним світом [175]. Отже, перші схематично-лаконічні зображення орнаментального характеру закладають початок формування художнього образу, як головного сенсу мистецького осмислення дійсності.

Предмети матеріальної стародавньої культури різнопланові. Проте їх об'єднує єдність стилістичних рис незалежно від регіонів їх знаходження. Ці риси особливо яскраво проявлені у розписах на стінах печер, у відтворенні тварин та людей, умовних рисунків, які трактують як певні знаки-символи, у виготовленні та обробці творів дрібної пластики, у техніці гравірування та рисування пігментами на скелях, стінах гротів та печер, на різноманітних дрібних предметах, у створенні прикрас з кісток та мушель [88, с. 28]. Підкреслимо, що первісному мистецтву

властиві дві особливості вираження: прагнення до реалістичності, яка визначається надзвичайною натуралістичністю, та тяжіння до абстракції. Остання проявляється в петрогліфах, різних символах, рисунках та орнаментах символічних та загадкових, що відображають в собі не конкретний об'єкт, а його суть, уявлення про нього, поняття та явища. Палеолітичне мистецтво розвивалось як багатогранне явище, стимульоване великою кількістю факторів, головними з яких є еволюція виконавської (технічної) майстерності, що надавала необхідні навички, впливаючи на ріст інтелектуально-емоційного розвитку прадавньої людини та забезпечувало формування символічного асоціювання.

Досліджуючи передумови та причини становлення абстрактної образотворчості в Україні, відмічаємо, що стародавні добутки, знайдені на її території, характеризуються своєрідністю та певними особливостями щодо прадавньої культури Західної Європи – це пояснюється своєрідністю процесів розвитку та певною самостійністю напрямку генезису.

Європейські палеолітичні артефакти найбільш відомі складними печерними розписами, особливо на території Франції та Іспанії. Вони вражають своєю реалістичністю, високою майстерністю рисунка та міметичним характером. На відміну від цього, на теренах української землі археологами відкрито унікальні в світі артефакти предметів культу, побуту та інвентарю, де відмічаємо перші відбитки первісної орнаментальної культури, що дає підстави констатувати факт зародження найдавнішої форми мистецтва – абстрактної образотворчості, історично-культурні передумови якої вплинули на формування й розвиток сучасного її втілення.

Національний музей історії України в Києві є унікальним зберігачем пам'яток етнографії, археології, історичних й культурних артефактів, провідним науковим осередком дослідження пам'яток різних історичних епох України [133]. Було досліджено артефакти відділу найдавнішої історії, а саме: палеоліту – 344 експонати та на 13 з них було виявлено графічні зображення; неоліту – 424 експонати, де 54 мають відбитки абстрактної знаковості; енеоліту – 538 експонати, 174 з котрих демонструють різноманітні види стародавньої орнаментики. Основу українського палеолітознавства заклали вчені М. Гладких, В. Даниленко, П. Єфименко, Ю. Колосов, І. Підоплічко, М. Рудинський, С. Смирнов, І. Станко, В. Хвойка, О. Черниш, І. Шовкопляс.

Найдавніші з експонатів палеолітичної доби датуються 24-18 тис. років до н.е. та представляють орнаментовані кістки мамонта (залишки ребер, щелеп, бивнів, лопаток та ін.).

Спосіб життя кроманьйонців найтіснішим образом пов'язаний із використанням кісток, рівним, за значимістю матеріалу, кремнію, з якого виготовлялись засоби для праці, домівки, ритуальні речі, різні предмети побуту, первісні музичні інструменти [11, с. 79]. Про це свідчать унікальні знахідки Королевської, Кирилівської, Мезинської стоянок та багатьох інших. Безмежна можливість використання кісток сприяло розвитку виробничих сил, збільшувала пристосованість людини до суворих умов життя, вдосконалювало можливості активної боротьби за існування. За думкою Б. Рибаківа [148], використання найбільш важливих частин скелету тварин – черепу, фрагментів опорно-рухового апарату, бивнів мало магічно-мисливський сенс.

Було вивчено артефакти із стародавніми зображеннями з метою дослідження процесу зародження та розвитку абстрактних зображувальних знаків. Зокрема, орнаментована лопатка мамонта, яка була знайдена на стоянці Городок (Рівенська обл.) і датується 20-18 тис. років, що зберігається в Національному музеї історії України (див. іл. 2). Це яскраво свідчить про перші прояви абстракції в образотворчій діяльності на території України, а саме: наявністю первісних особливих графічних знаків – віялоподібної орнаментальної нарізки, що є втіленням вихідного образотворчого елемента – лінії. Дослідженням цієї знахідки займалися С. Бібіков, П. Борисковський, Г. Коробкова, Т. Мовша, Я. Шаповал. Науковці дійшли висновку про утилітарне її значення, як частини музичного інструмента. Подібні лінії та абстрактні композиції знаходимо на фрагментах бивня мамонта з Кирилівської стоянки та ребра з стоянки Новгород-Сіверського. Графічні елементи – гравірування прямими паралельними лініями, хрестоподібні знаки, гострі кути та ямки, характерні для мустьєрської епохи на територіях України, Франції, Німеччини, Чехії, Словаччини, Угорщини, Грузії.

Знаки палеоантропа, що передані зображувальними засобами, не мають єдиного тлумачення, а трактуються від утилітарно-виробничого до релігійно-магічного значення, базуючись на суб'єктивних здогадках дослідників. А. Столяр, аналізуючи існуючі гіпотези трактування палеолітичної образотворчості, підк-

реслює неоднозначність наукової думки, пояснює зазначені вище основні абстрактні графічні елементи. «Ямки» (чашкові заглибини) репрезентують у знаковій формі зображення зірок та сонця; виробничий відбиток від свердління під час добування вогню; позначення жіночого статевого органу, як символу родючості. Пояснення дослідником цих заглибин символом «поранення» – знаком абстрактної мисливської активності, що з урахуванням прадавнього способу життя, варто вважати найбільш аргументованим. Семантика зображень «гострих кутів», за думкою науковця, тяжіє до вираження абстрактним знаком моменту нанесення ран звіру та має ритуально-магічний характер. Хрестоподібні зображення, найбільш вірогідно, означають акт добування вогню, демонструючи прообраз процесу тертя паличками. «Паралельні лінії» Е. Ларте вважає прикладом первинної нумерації, а Г. Штейнхауер характеризує як мисливські маркування. Г. Люке вбачає певне семіотичне позначення власності, а Р. Сен-Пер'є – відбитком виробничої діяльності. За думкою А. Столяра, ці судження є гіпотетичними та не відбивають «історичного формування знака в ланцюзі певної семантико-образотворчої еволюції» [176, с. 128].

Для дешифрування знакової системи необхідно враховувати особливості палеолітичного способу життя, головним виразником якого була мисливська діяльність, що становила ґрунт для розвитку всіх сфер активності та взаємодії прадавньої людини. Враховуючи це, можна припустити, що паралельні нарізки виражають знак слідів типового каліцтва, найчастіше летального, отриманого під час полювання. Нанесення цієї поширеної знаковості на довколишні предмети є первинним абстрактним символом, що є загальним виразником усвідомлення єдиного колективного співіснування, сповненим розумінням небезпечності та фатальності життя. Зображувальні елементи раннього та середнього палеоліту, абстрактні за своєю формою, водночас мають предметно-семантичний зміст та є виразниками особистісного та суспільного осмислення й тлумачення реального буття: «геометричні абстрактні (орнаментальні) побудови не тільки мали строго смислове значення та були ізоморфними по відношенню до своїх життєвих прообразів» [176, с. 135].

Отже, аналізуючи первинні палеолітичні образотворчі прояви, доходимо висновку, що вони мали історично обумовлений

характер розвитку знакової форми, аргументованим зародженням абстрактного мислення первісної людини, мали закономірну направленість генезу та генетичну єдність, що підтверджується широким ареалом знаходження подібних добутоків.

Дослідження процесу розвитку палеолітичної орнаментальної культури в контексті становлення абстрактного мистецтва України, представляє значну цінність вивчення артефактів стоянки у с. Мезин (Чернігівська обл.), що активно розкопувалась І. Підоплічко, І. Шовкопляс (1954-1961 рр.). Ці знахідки за загальним визнанням не мають собі рівних у світовому палеолітичному мистецтві. В колекції Мезинської стоянки представлені предмети мистецтва, виготовленні з кісток мамонта, найбільш цінними з яких є мініатюрні скульптурні форми та браслети з пластин бивня мамонта [102].

Значиме місце серед знахідок Мезина займає серія з невеликих статуеток (17 екземплярів), прикрашеними геометричним орнаментом, які за формальними ознаками їх першовідкривач, археолог Ф. Волков, розподілив на «фалічні фігурки» та «пташки». Найбільші з них мають видовжену форму з потовщенням у нижній її частині, відполіровану та покриту дрібними насічками, що мають характер штриховки. На передній частині рисунок, за висловлюванням М. Рудинського, схожого на «перо», а в нижній – подібність до овалу, що, ймовірно, слугувало позначенням племені чи роду. За думкою І. Шовкопляс ці фігури мають жіночі обриси, де умовні та схематично-лінійні зображення транслюють приналежність до ознак жіночої статі, демонструючи матриархально-родову суспільну організацію [207, с. 220-222]. Тип орнаменту, який нагадує схематичне зображення «ялинки» та виконувався паралельними рисками, що при дублюванні по поверхні статуетки зникається між собою кінцями, утворюючи ромбовидні фігури, дуже характерний для Мезинської культури. Екстраординарний геометричний орнамент у такій формі поєднання укладає в собі ембріональні елементи «меандру», що є «жіночим» за своїм генетичним походженням [176, с. 244]. Прадавня візуальна знакова мова співзвучна у своєму загальному контексті з образом дерева, що в подальшому історично-культурному розвитку трансформувалась у символ «древа життя», набувши найяскравішого свого виразу у народній декоративно-ужитковій культурі України, а також у фольклорі.

Вивчаючи матеріали пізнього палеоліту Мезина, було знайдено подібність орнаментальної мови, якій науковці надали назву «мезинський орнамент», на предметах, що отримали назву «пташки». І. Шовкопляс вважає, що такі статуетки своєю унікальною формою та графічною символікою репрезентують уявлення палеолітичної людини про жіночий початок як символ безкінечного продовження життя [207, с. 227]. Досліджуючи елементи мезинської абстрактної символіки, виділяємо характерні знаки: паралельні лінії, зигзаги, ромби, трикутник тощо. Так, трикутник – це знак загальної «утроби» колективу, що утворює складні символічні сплетіння, в яких закодовано стародавній меседж. «Матеріали Мезина розкривають один із напрямів розвитку антропоморфної теми: первинне сюжетне рішення – його знакова схематизація і скорочення – орнаментальна композиція з ритмічно повторюваного знакового «атома» [176, с. 245]. Аналіз верхньопалеолітичного художнього матеріалу підтверджує припущення семантичної єдності образу жінки та архаїчного культу птаха як найважливішого елемента революції первісної свідомості. Це є образною матеріалізацією світогляду, що склався у свідомості давньої людини в міру розвитку абстрактно-фантастичного пояснення світу [176, с. 253-254].

У пошуках витоків абстрактної символіки виявлено, що численні графічні твори Мезинської стоянки – зигзагоподібні та меандрові орнаменти не мають прямих аналогів у світі та є неповторними за художньою виразністю й технічним умінням. Найбільш унікальними з них є мезинські орнаментовані браслети, яких знайдено два екземпляри. Вони різняться технічною досконалістю та художньою виразністю. Найбільш значимим є браслет з цільної пластини бивня мамонта, який демонструє складну абстрактну композицію поєднання двох типів різьбленого орнаменту: зигзагу та меандру (див. іл. 2). За дослідженням В. Бібікової, побудова дентину бивня мамонта, який у своїй структурі має зигзагоподібну структуру, увійшла в основу «мезинського орнаменту» [12]. Стародавній майстер, спостерігаючи це природне явище, використовував його у творі, вкладаючи своє естетичне розуміння, створив перший зразок справжнього орнаменту, що з часом набув статусу класичного.

Мальовані зигзагоподібні узорі знаходимо на інших артефактах Мезинської стоянки, що за думкою С. Бібікова [11], є

найдревнішим музикальним комплексом – набір кісток мамонта та одного з двох «мезинських» браслетів, що складаються з ізольованих пластин, являючи собою своєрідний музичний інструмент типу кастаньєт. Мальований орнамент подібний за своєю геометричною структурою до різьблених орнаментів Мезина, викликає науковий інтерес з приводу використання природних фарбників та першої практичної спроби застосування живописних засобів зображення. На території України, на відміну від Західної Європи (Франція, Іспанія), не знайдено палеолітичного натуралістично-реалістичного живопису, тому мезинські артефакти, вкриті червоною вохрою, що, за твердженням А. Столяра, в контексті палеолітичної семантики є символом крові, набувають важливості для дослідження генези абстрактної образотворчої практики.

Більшість дослідників проводять аналогії геометричних орнаментів Мезина з іншими пам'ятниками цього історичного періоду, вважаючи його типовим для Східної та Середньої Європи. Однак доречним це є тільки для «зигзагу» та «шевронів» [207, с. 227]. Специфічність «мезинської» графіки складають меандрові узорі, які разом із неповторною скульптурою не мають аналогів у пізньому палеоліті та зустрічаються тільки в Середньодніпровському басейні Східної Європи, що дає можливість констатувати унікальність культурних передумов зародження абстрактної образотворчості України в найдавніший період розвитку людської цивілізації.

Перехідний етап між палеолітом та неолітом – мезоліт, характеризується особливими рисами адаптації людини до оточуючого середовища, які визначаються всебічним розвитком привласнюючого господарства [166, с. 157]. Це виражається у розвитку знарядь праці – винайдення лука та стріл, виготовлення геометричних мікролітів, побудовою човнів для рибальства, а також у формуванні соціального об'єднання – плем'я як етнічна спільність. Доба мезоліту змінюється неолітом, головним змістом якого був перехід до відтворювальних форм господарства – землеробства та скотарства. Були винайдені нові обробки каменю – розпил, свердлення, шліфування. Виникає нова галузь діяльності – ремісництво, яке виявляється в ткацтві та гончарстві.

Головний інтерес для дослідження представляє неолітичний, зроблений від руки, орнаментований посуд та петрогліфи

стародавніх могильників, що яскраво демонструють подальший етап розвитку абстрактної образотворчої знаковості.

Керамічне виробництво доби неоліту одне з найдавніших в Європі, на території України виникло у VII тис. р. до н. е. Широка різноманітність форм та великий діапазон елементів декорування виявляють головну характеристику неолітичних матеріальних культур, які за типологією орнаментики дістали назви: лінійно-стрічкова, ямково-гребінцева тощо. Базисом прикрашання посуду доби, що розглядається, був спосіб гравірування, в основі якого лежать методи прорізання та штампування. Це дало змогу наносити нарізки, лінії, ямки, проколи, що утворювало складні орнаментальні композиції: «паркетні», «ялинкові», «сітчасті», «хвилясті» мотиви. Утилітарні функції зумовили виникнення розмаїття формоутворювальних особливостей керамічних виробів, які полягають у композиційній специфіці декору, що наносився в залежності від властивостей матеріалу.

Для *буго-дністровської культури* неоліту (VI-V тис. до н. е.) характерний простий узор пальце-защипного типу, який доповнюється рисками. Утворені зигзаги, сітки та валутовомеандровий тип візерунків стали предтечею трипільських розписів, заклавши основу формування фризкової орнаментальної композиції.

Дніпро-донецький культурний осередок (V-III тис. до н. е.) представлений зображеннями переважно геометрично-прямолінійного характеру, що виконані шляхом наколювання, з утворенням різноманітних рисок, насічок, ліній, які заповнювали всю площу виробу, враховуючи конструктивні особливості глечика.

Специфіка зображень на кераміці *ямково-гребінцевої культури* (IV-III тис. до н. е.), декорування якої відбувалось за допомогою стрижнів, з утворенням заглибин різних обрисів (круглих, овальних, ромбічних, трикутних) проявлена через мінімалізм засобів вираження з досягненням великого розмаїття отриманих орнаментальних композицій.

Культура лінійно-стрічкової кераміки (V тис. до н. е.) проявляється, стосовно інших неолітичних культур, в оригінальному типі узору: тонкі лінії із заглибинами, що візуально подібні до вигляду нотного стану та утворюють кругові, лінійні, зигзагоподібні, меандрові композиції [89, с. 47-60].

Отже, декорування керамічного посуду доби неоліту техні-

чно виконувалось шляхом наколювання, гребінцевого штампування, прокреслення й гравірування. Ці техніки характеризуються різноманітними композиційними рішеннями, які розміщуються на поверхні посуду горизонтально та діагонально. Еволюційний процес системи абстрактних візуальних знаків та побудов, порівняно з палеолітичною добою, заклав фундамент для розвитку орнаментального мистецтва.

Яскравим прикладом матеріальної культури неоліту, що дає змогу простежити генезис абстракції в образотворчому мистецтві, є петрогліфи Кам'яної могили, яка розташована біля с. Терпіння Мелітопольського р-ну Запорізької обл. Могильник має характер витягнутого пагорба, складеного з піскових плит. Науковцями досліджено близько 60 печер та гротів розташованих в середині, більшість з яких налічує прокреслені та мальовані зображення [33, с. 61]. Досі дослідники не мають єдиного погляду стосовно датування зображень та їх семіотичного змісту. Наскальні рисунки – петрогліфи – це демонстрація свідомого зв'язку прадавньої людини з довколишнім світом, спробу аналізу природних форм та явищ з подальшою їх стилізацією у своєрідних схемах та знаках. Без сумніву, зображення мають не випадкову природу. Сконцентровані в певних місцях, вони мають символічний та культовий характер і розрізняються технікою нанесення та стилістичними особливостями.

Комплекс рисунків представляє складне поєднання абстрактно-геометричних сюжетів, серед яких: паралельні лінії, насічки, хрести, кола, гострі кути, а також присутністю поодиноких зображень зооморфного типу – биків, мамонтів, риб, коней та антропоморфних схематичних образів і відбитків ступнів ніг. За думкою М. Рудинського [153, с. 133], петрогліфи Кам'яної могили наочно демонструють новий етап розвитку образотворчості – відхід від передачі конкретних об'єктів до осмисленого створення узагальнених образів, з подальшою їх стилізацією та трансформацією в знак-схему. Отже, образотворча абстракція має історично глибоке коріння та є першим виразником творчої думки найдавнішої людини. Кам'яна могила є важливим історичним джерелом для розуміння характеру розвитку тенденцій нефігуративного образотворчого мистецтва.

Значний етап в історії розвитку художньої культури України пов'язаний з епохою енеоліту (сер. VI-III тис. до н. е.). Він

характеризується використанням металу – міді та бронзи для виготовлення знарядь праці, що дозволило науковцям назвати цей період мідним енеолітом та бронзовим віком, а також утвердженням землеробства та скотарства. Землеробський енеолітичний світ України представлений низкою археологічних культур: Кукутень та Трипілля (сер. VI – III тис. до н. е.); Болград-Алденъ (II пол. V тис. до н. е.); полгарська (V – поч. IV тис. до н. е.); Лендель (V тис. до н. е.); лійчастих кубків (IV тис. до н. е.); пивихинська (I пол. IV тис. до н. е.). Степовий енеоліт (скотарі) репрезентують середньостогівсько-хвалинська культурно-історична спільнота (сер. V – сер. IV тис. до н. е.), нижньомихайлівська культура (3800-3500 рр. до н. е.), рогачинська культура (3800-3500 рр. до н. е.), пам'ятки животилівсько-вовчанського типу (3500-3000 рр. до н. е.).

Найяскравіша культура доби мідного віку пов'язується з культурною спільністю, що позначається терміном Трипілля-Кукутені [5, с. 167]. Уперше вона була осмислена В. Хвойкою наприкінці XIX ст., який виділив головну її особливість – розписну кераміку. Від тих часів культурні осередки активно розкопувались та викликали науковий інтерес у дослідників: Н. Бурдо [64], М. Відейко [64], В. Даниленко [64], В. Дергачев [54], О. Індило [74], Я. Мельник [183], В. Мицик [64], Т. Мовша [131], Є. Кричевський [64], І. Заєць [68], В. Збеневич [71], Т. Пассек [65], А. Погожева [143], Б. Рибаків [148], М. Рудинський [153], Т. Ткачук [182].

Для дослідження важливим аспектом є аналіз еволюції найдавніших абстрактних зображень на території України, яким виявленням якої є велика варіативність орнаментальних композицій трипільсько-кукутенського керамічного комплексу.

Посуд, представлений у рамках культури Трипілля та Кукутені, найвиразніші зразки стародавньої кераміки, що існувала на території України. Вироби характеризуються багатством форм, широким діапазоном використання орнаментальних символів та досконалою технологією виготовлення. Виділяють вісім гончарних осередків, які належать до різних локально-хронологічних груп, де вироблялась багатоманітна кераміка з використанням антропоморфної та зооморфної пластики, глиняні моделі жителів. Також виготовлявся посуд з заглибленим та розписним орнаментом [64, с. 296]. За ужитковими функціями

керамічний посуд розділяють на кухонний, простий за формою – миски, горщики, в якому виготовляли їжу й зберігали запаси, та столовий, використовуваний для сервірування, з великим розмаїттям типів – чаші, тарілки, горщики, келихи тощо. Існує також рідкісна подвійна (біноклеподібна) форма посуду, яка застосовувалася в ритуальних цілях. Специфіку зразків декору раннього періоду трипільсько-кукутенської кераміки складають орнаменти, виконані пальцевими зачіпами, наліпками, штампування нігтем та технікою прокреслення, яке іноді заповнювалось білою глиною (інкрустація), що демонструє продовження культурної традиції неоліту. Для середнього періоду властивий мальований поліхромний розпис чорною, червоно-бурою, зрідка білою фарбами, поява якого пояснюється вдосконаленням техніки випалювання посуду.

Для пізнього періоду характерним є монохромний орнамент. У керамічній спадщині трипільсько-кукутенської цивілізації простежується певна спадкоємність, еволюційна формотворча та декоративна-знакова послідовність (див. іл. 2).

Науковці Н. Бурдо, М. Відейко, Д. Гуменна, В. Даниленко, Е. Кричевський, Я. Мельник, В. Мицик, Б. Рибаків, Т. Ткачук вважають, що через енеолітичну трипільську орнаментику транслювалися світоглядні аспекти релігійних культів та магічних змістів [50].

Отже, кожен елемент складної декоративної композиції є носієм певної інформації чи поняття. В багатому матеріальному світі давньої цивілізації проявляється світ сакральний. Наповнений віруваннями та поклонінням надприродним силам, він уособлює втілення священних уявлень. Н. Бурдо та М. Відейко класифікують трипільські артефакти на три іконографічні типи, що відображають міфологічно-релігійні засади [32]. З них, антропоморфні – пов'язані з культом Великої Богині, яка втілена у формах схематично-натуралістичної керамічної пластики у вигляді «богині-дів», «богині-прародительки», «оранти», «мадонни з дитиною», «вагітної богині», «богині-близнючки» тощо, що втілюють архаїчні умовиводи щодо розуміння сенсу життя та буття. Зооморфні – утілення персоніфікованих магічних сил у вигляді овена, вепра, бовіна (бик), оленя, ведмедя, змії, собаки, птаха, які набувають значимості божества та беруть участь у різноманітних ритуалах. Синкретичні типи демонструють поєд-

нання рис людини, змії, птаха, місяця та, очевидно, належать до культу поклоніння жіночому початку, як символу уособлення життя – «богиня-птах», «богиня-корова», «богиня-змія».

У сакральному світі трипільців образ Великої Богині є домінуючим, але не єдиним: поодинокі чоловічі фігурки репрезентують інші світоглядні сторони давньої цивілізації.

Для розуміння уявлень трипільців доцільно звернути увагу на образ «андрогену» – дуалістичного іконографічного типу, який символізує рівновагу чоловічого та жіночого початку та пов'язується з ідеєю єдності всесвіту [26, с. 274-305]. В артефактах трипільської культури, особливо раннього періоду, простежується тенденція відтворення реалістичних образів, яка поступово видозмінюється в більш знакові та абстрактні символи.

З позиції напряму наукового пошуку, доцільно розподілити знаки на дві групи: умовно-реалістичні, до яких належать зооморфні, антропоморфні, та абстрактні (геометричні, схематично-знакові) [49]. Отже, предмети матеріальної культури Трипільля та Кукутені є втіленням сакрально-магічних переконань, що пронизував усі сторони життя наших пращурів, відображаючи зміст сенсу буття прадавньої спільноти.

Цікавою для розуміння значення стародавньої культури у становленні абстрактної образотворчості в Україні є праця Т. Ткачука «Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільноти (мальований посуд)» [181]. Науковець довів, що трипільська орнаментация є не випадковим декоруванням чи прикрашанням, а представляє складні символічні композиції, основою побудови яких є свастика або хрест. У композиційних схемах, у певних зонах, розміщені особливі знаки, які, за думкою дослідника, мають визначений зміст та слугують засобом передачі певної інформації. Використовуючи методи семіотичного підходу, дослідник досяг обґрунтованих результатів щодо встановлення системи трипільської знаковості, де зазначає 193 графічні схеми-блоки, які демонструють розвинену знакову систему.

Так, зокрема Т. Ткачук виділяє 12 головних графем, які були семіотичними маркерами, де динаміка їх застосування визначає динаміку розвитку знакових систем трипільсько-кукутенської спільноти як культурної єдності [183, с. 58]. Основні з них: «коло» – універсальний знак, що зображувався часто у

поєднанні з хвилястими лініями. У багатьох стародавніх культурах коло слугувало позначенням води; «лінзоподібний овал» – один з найархаїчніших; «хвиляста лінія» – символ води; «хрест у колі» – знак-символ зерна; «серпанок» – місяць; «вертикальні ряди рисок» – семантичне поле не визначено, вживається як елемент поєднання композиційних складових; «медальйон, заповнений напівколами» – організуючий елемент, що об'єднує в своєму семантичному полі місяць, воду, зерно; «прямі вертикальні лінії» – графічний елемент композиційної організації; «нахилені лінії» – пов'язані з місяцем та водою; «чотирикутник» – знак, що утворює місця для розташування інших знаків; «вертикальна стрічка, франкована вертикальними напівколами» – цей знак входить у комплекс уявлень про «змію-воду». Графічні маркери акумулюють у собі поєднання різних складових, у семіотичному полі яких зосередженні: серпанки місяця, повні місяці, вода, вода-зім'я. Часто зустрічаються зооморфні, рослинні, орнітоморфні, антропоморфні знаки-ікони [183, с. 104]. За думкою Т. Ткачука, трипільсько-кукутенська знаковість засвідчує наявність піктографічного письма, що демонструє зародження писемності, але цей процес так і не було завершено. Отже, художня культура Трипілья та Кукутені дає всі підстави стверджувати, що абстракція в образотворчому мистецтві України має глибокі історичні передумови та демонструє еволюційний розвиток абстрактних символів та знаків. Науковці С. Бібіков, А. Мицик, С. Рижов, О. Уманський також підтвердили цю думку щодо втілення образотворчих елементів цієї культури в українському народному декоративному мистецтві.

Передостанній період первісної доби – бронзовий вік (II тис. до н. е.), який характеризується винайденням та використанням першого штучного матеріалу, на території України представлений цілим рядом спільнот: культура кулястих амфор (III тис. до н. е.); середньодніпровська культура шнурової кераміки (III-II тис. до н. е.); тшинецько-комарівська спільнота (XVIII-XIII ст. до н. е.); білогрудівська (XII-IX ст. до н. е.); катакомбна та бабинська (XXIII-XVIII ст. до н. е.); зрубна, сабатинівська, білозерська (XIV-XII ст. до н. е.).

У рамках наукової роботи доцільно було дослідити еволюцію орнаментальної зображувальної культури, яка проявлялась у декоруванні керамічного посуду. В бронзову добу пріоритетним

було бронзове виробництво, тому керамічні зразки поступаються в декоруванні та розмаїтті форм виробам мідного віку.

Культура шнурової кераміки характеризується наявністю двохвухих амфор, глечиків, які були декоровані шнуровим візерунком, штрихуванням, штампуванням валиком. Орнамент носить виключно заглиблений характер з використанням ліній, штрихів та їх співставленнями: паралельні лінії, «паркетний орнамент», заштриховані трикутники, вертикальні колонки груп ліній та штрихів.

Тишинецько-комарівська культура представлена оригінальною тюльпаноподібною формою високих глечиків з прокресленою орнаментациєю, а іноді з наліпленням «шишечок», де узор поєднує різних видів лінії.

Білогрудівська культурна спільнота репрезентує керамічні вироби і широким отвором, миски та черпаки, які декорувались за допомогою валика, дуже характерного технічного прийому для бронзового віку, утворюючи варіанти узорів.

Кераміка *катакомбної культури* вирізняється присадкуватим типом горщика та пишним оздобленням, графічні композиції яких складаються з кругів та на півкругів, отриманих шляхом штампування шнуром.

Зрубна, сабатинівська, білозерська культурні осередки мають круглобоку та банкоподібну форми керамічного посуду. Орнаментика характеризується різноманітністю: білозерська та сабатинівська використовували наліпний декор та обробку валиком, а орнаменти зрубної спільноти наносились відбитком шнура та прокресленнями. В їх графічній мові зустрічаються знаки, хрести, схематичні зображення тварин, прямокутники, часто не організовані в єдину композицію, що надає їм вигляду піктографічного письма.

I тис. до н. е. знаменується винайденням нового матеріалу – заліза. Це мало доленосне значення для первісного суспільства та стимулювало нові віхи розвитку. Передкіфський період історії України представлений кіммерійською, чорноліською, висоцькою й лужицькою археологічними культурами. Ці керамічні вироби характеризуються тюльпаноподібною формою та заглибленим геометричним орнаментом, канелюрами, «ялинками», схематичними зооморфними символами. З винаходом заліза знаряддя праці, озброєння, прикраси, навіть посуд, виготовляються

з нового матеріалу. Керамічна культура відходить на другий план.

У VII-VI ст. до н. е. войовничі племена скіфів прийшли на територію України й утворили державу Велика Скіфія, що об'єднала різні за походженням народи. Сарматські племена в III ст. до н. е. витіснили скіфів, проіснувавши до II-IV ст. н. е. на її території. Історія скіфів та сарматів є однією зі складових історії України, однак аналіз особливостей цієї привнесеної культури дає розуміння того, що вона не є виразником аутентичного етносу, а також виходить за межі наукових завдань дослідження.

Отже, вивчення матеріалів архаїчної доби на науковій базі Національного музею історії України з метою пошуку першооснови образотворчості дало підґрунтя для висновків, що первісне мистецтво за своєю формою та суттю було абстрактним, вийшло з реальних потреб прадавньої людини, мало магічно-релігійний зміст та було головним способом осмислення навколишнього світу з намаганням власної ідентифікації. Стародавня зображувальна діяльність демонструє факт зародження абстрактного мислення, особливої форми пізнання дійсності, головного чинника еволюційного процесу, що проявляється через відхід від передачі конкретних об'єктів до осмисленого створення узагальнених образів, з подальшою їх стилізацією та трансформацією в знак-схему [58].

Первісна знаковість демонструє закономірну направленість генези та генетичну єдність розвитку людської цивілізації, що підтверджується широким ареалом знаходження подібних артефактів. Установлено вихідний елемент архаїчної образотворчості – лінія та її трансформації, що є першим виразником самоусвідомлення людини, символом зв'язку з світобудовою, знаком спадкової єдності, що пройшов через всі періоди первісної доби. Первинні абстрактні знаки – лінія, крапка, хрест, коло, квадрат, трикутник, транслюють глобальний історичний зв'язок, закладений в пам'яті поколінь, втілюючись в орнаментиці народного декоративного мистецтва та використовуючись сучасними митцями абстракціоністського спрямування для вирішення творчих задач.

Аналізуючи матеріальну культуру найдавнішого первісного періоду історії України, приходимо до висновку, що стародавнє мистецтво нашої країни відмічається саме абстрактними

проявами, які втілені через орнаментальні знаки, символи, схеми та образи. Усе це демонструє своєрідність й унікальність художньої культури України та обґрунтованість існування феномену абстракції в образотворчому мистецтві.

2.2. Тенденції розвитку абстрактної знаковості в геометричній орнаментиці української народної художньої культури

Абстракція в образотворчому мистецтві має глибокий історичний базис та демонструє поступовий еволюційний розвиток абстрактних знаків та символів. Відправною точкою формування цього феномену художньої культури України є стародавнє образотворче мистецтво, проявлене в геометричній абстрактній знаковості палеоліту, мезоліту, неоліту, енеоліту – першооснові людської зображувальної діяльності, що відображає світоглядні поняття людей первісної доби. За часів найдавнішого періоду історії України було створено конгломерат елементів, форм, композиційних мотивів, образів, які слугували вираженням ставлення до навколишнього світу та усвідомленням, через творчу реалізацію, присутності в ньому особистості людини. Прадавня зображувальна атрибутика наочно демонструє символи та знаки – специфічну форму самовираження людини та засіб трансляції інформації. Цей художній арсенал становить основу орнаментики – складної естетичної системи етнічної та соціальної ідентифікації, що знайшла свій подальший розвиток в декоративному мистецтві української народної художньої культури.

Праці С. Садовенко розкривають культурологічні аспекти концептуалізації змісту «українська народна художня культура», поглиблюючи зміст цього поняття [154]. Духовні та матеріальні надбання нації складають сутність культури, демонструючи через усну, літературну, музичну, образотворчу та декоративно-прикладну творчість її унікальність. Народна художня традиція у формі фольклорного арсеналу утворює ядро національної свідомості, що служить джерелом розвитку суспільства та держави в контексті культурної самоідентифікації: «фольклор – унікальне самобутнє явище в народній культурі, завдяки якому здійсню-

ється наступність поколінь, їхнє долучення до національних життєвих джерел», – справедливо зазначає дослідниця [155, с. 38]. Українська народна художня культура – втілення вікового досвіду поколінь, віддзеркалення історичного шляху формування держави, що на сучасному етапі розвитку є цінною духовною складовою, визначаючою ознакою української нації.

В системі комплексного дослідження витоків та розвитку абстрактної знаковості виділяємо народну орнаментальну культуру – втілення духовного змісту та мистецької ідентифікації української нації, яка демонструє еволюцію абстрактного мислення та закладає, нарівні з стародавньою образотворчою культурою, фундамент для сучасних абстракціоністських практик. Українська орнаментальна культура – масштабний художній компонент народного декоративного мистецтва, що проявляється в різних формах народної творчості: ткацтві, килимарстві, вишиванні, художній обробці дерева, кераміці, гутництві, писанкарстві, художньому розписі, витинанні та лозоплетінні тощо.

Проте, як зауважує С. Садовенко, варто розуміти, що «світ сьогодні, в умовах глобалізації, орієнтованої на тотальність та уніфікацію етнокультурної автентичності плюральных традицій, знаходиться на своєрідному перехресті як історичних епох, так і різних моделей цивілізацій – *традиційної*, що була дотепер, і *сучасної*, заснованої на принципах формування загальнопланетарного інформаційного простору (розповсюдження новітнього середовища масового спілкування, зокрема мобільного зв'язку, мережі Інтернет), інших новітніх досягнень, у яку людство продовжує впевнено входити, актуалізуючи проблему збереження (або консервації) традиційної аксіосфери народної художньої культури локальних топосів [156]. Отже, існує реальна потреба у збереженні знакової символіки народного декоративного мистецтва.

Народне декоративне мистецтво, як складова української народної художньої культури, нараховує численні зразки орнаментики, різнохарактерною за своїми стилістичними та зображувальними особливостями. Розглядаючи явище української орнаментальної культури, варто звернутися до дослідницьких праць мистецтвознавців (Б. Бутник-Сіверський, Ю. Герчук, Я. Запаско, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєва, Г. Павлуцький, М. Селівачев), культурологів (Ю. Герчук, Є. Причепій, С. Садовенко), етнографів (Е. Біняшевський, М. Верхова, В. Винничук,

С. Губерначук, А. Гурська, О. Індило, О. Косачова, С. Китова, Е. Кольбенгаєр, О. Косач-Драгоманова, А. Кульчицька, Ю. Лашук, І. Свйонтек, М. Шандро, В. Щербаковський) та істориків (С. Бібіков, Д. Гуменна, Л. Кулаковська, В. Манько, Ю. Мельничук, Б. Рибаків, Т. Ткачук, І. Шовкопляс), у працях яких досліджувались історичні періоди та тенденції її розвитку, регіональні особливості, стилістика, структура й семантика орнаментальних знаків.

Орнамент – особливий вид художньої діяльності, один з основних засобів оформлення творів декоративного мистецтва, знаково-символічний зміст якого є вираженням історико-культурного надбання поколінь та національної сутності. У народній художній культурі, що походить з першоджерел найдавнішого періоду історії, складаються стійкі принципи і форми орнаменту, що визначаються ужитковими функціями, формою оздоблювального предмета та демонструють зв'язок із загальними тенденціями розвитку мистецтва на відповідному відрізку часу. Художня система орнаменту – складна, але гнучка структура елементів з їх пропорціями, ритмами, контрастами, з свідомим підбором кольорів та використанням різних цих співвідношень, яка демонструє здатність втілення, в різноманітних їх варіаціях, багатства духовного світу українського народу, його унікальної сутності [53].

Фундаментальна праця з дослідження української народної орнаментики, з масштабним аналізом всіх форм її прояву, визначенням типології, іконографії, аналізом семантичного змісту орнаментальних елементів, упорядкуванням каталогу зображень, складанням термінологічного словника, належить М. Селівачову [161]. Науковець встановив домінуючі мотиви в орнаменті України. До них відносяться: фітоморфний – найпопулярніший тип, котрий виник як асоціація рослинами – «рожа», «гвоздика», «лілея», «тюльпан», «дзвоники», «косиця» (зигзаг), «барвінок» (листки), «вінок», «вазони» (дерево життя), «гілка», «виноград», «листки», «конюшина» (трилисник), «сосонка»; скевоморфні – асоціювання з рукотворними предметами – «грабельки», «гребінички», «вітряк», «драбинки», «віконці» (картатий візерунок Буковини, Поділля та Прикарпаття), «калита» (гаманець чи торба), «решітки», «ключі», «медівники» та «колосок» (чергування ромбів квадратів); зооморфні – «зозуля» (використовуваний у

писанкарстві, кераміці та витинанках), «лелека», «бджілка», «муха», «метелик», «вужі», «гадючки», «жаби», «рак», «риба», «заячі вуха», «баранячі роги» (спіралі); космоморфні мотиви представляють собою найменшу групу домінантних елементів – «сонце» (променисте коло), «зірки» (8, 6, 4-ти кутні, а в карпатському регіоні зрідка зустрічаються символи місяця та чумацького шляху); група абстрагованих поетичних образів – асоціювання з міфологічно-фольклорними персонажами – «очі», «зуби», «крапки», «колісця», «кривульки» (спіралі), «кривоніг» або «безконечник» (s-подібна спіраль), «хрести» – найдревніша та найуживаніша знаковість (квітчасті, клиновасті, круті, листвяні, ломані, прості, цілі, щупакові, хрестобоки, хрестові квітки).

Домінантні мотиви української орнаментики вміщують всі типи знаків: видовжені, подвійні, потрійні, круглі, хрестоподібні, багатопроменеві та зображення, що асоціюються з рослинами та рукотворними предметами, а зрідка з тваринним світом та небесними тілами. Найпоширеніші з них – спіралі, квадрати, ромби, квіти, хрещаті, згруповані округлі елементи, хвилясті та зигзагоподібні знаки й гострокутні форми [162, с. 173-206].

Хрест – найголовніший іконографічний елемент всієї української народної орнаментальної культури. За думкою М. Селівачова, він є втіленням глибинної ідеї християнського світогляду [162, с. 208]. Варто погодитись з цим твердженням та на підставі дослідження стародавньої образотворчої культури палеолітичної та неолітичної доби доповнити, що генеза цієї абстрактної знаковості походить від найдавнішого періоду історії України та є еволюційним продовженням первинного елементу образотворчості – лінії, знаком-символом самоусвідомлення первісної людини та розуміння її зв'язку з навколишнім світом. Перпендикулярне поєднання двох ліній, з утворенням хрестоподібної знаковості, репрезентоване на костях мамонта, стінах печер та керамічних виробках первісної доби, зберігається й набуває подальшого розвитку в орнаментиці української народної культури. Проходячи через усю історію образотворчої діяльності, особливо виразно втілюється у композиційних побудовах авангардистів початку ХХ ст. (С. Делоне, В. Єрмилов, О. Екстер, М. Ларіонов, К. Малевич, Л. Попова, О. Родченко) та творах сучасних творців абстрактного виду мистецтва (В. Бажай, І. Божко, О. Дубовик, О. Животков, Л. Колодницький, А. Логов, Л. Марко-

сян, М. Маценко, А. Пічахчи, С. Савченко, В. Сад, Т. Сільваші, О. Стовбур, В. Цюпко, Ю. Шеїн, І. Янович та ін.).

Як зауважує М. Селівачов, орнаменти за іконографічними ознаками розділяють на абстрактні та фізіоморфні. Абстрактні мотиви орнаментів: округлі (коло, овали, мигдалевидні, напівкруглі, спіральні завитки); видовжені, що семантично пов'язані з фалічним культом (вертикальні прямокутники, риски, вертикалі завершені колом або ромбом); подвійні (білатеральні знаки); потрійні (різні шеврони, трикутники та їх комбінації, варіанти тризубу); чотирибічні (хрести, квадрати, ромби, свастики, сітки, чотирипалі фігури); багатопроменеві (зірки, свастики, розетки). Фізіоморфні мотиви: фітоморфні (рослиноподібний характер форм візерунку); зооморфні (птахи, комахи, рептилії, ссавці); антропоморфні (людиноподібні форми з ознаками рослин чи комах); скевоморфні (символи та зображення рукотворних предметів); геоморфні (асоціювання з географічними об'єктами); астральні (асоціювання з небесними тілами) [162, с. 251-260]. Згідно напряму дослідження, варто зосередитися на проведенні аналізу саме абстрактних мотивів, як на тих, що найбільш масштабно демонструють розвиток абстрактної знаковості.

На території України вперше абстрактна знаковість набула форми логічної орнаментальної побудови 15 тис. років тому. Це демонструють артефакти Мезинської палеолітичної стоянки: орнаментовані браслети з кісті мамонта та декорована лопатка мамонта. Рисовані та гравіровані узори закладають фундамент подальшому розвитку орнаментики, як у формоутворювальному, так і в колористичному аспекті: використання паралельних та перехресних ліній, ромбічних форм, меандрових (грец. *μαίανδρος* – тип ортогонального орнаменту, що утворюють з прямих кутів безперервну лінію) та зигзагоподібних побудов, які мають геометричний характер, а також вибір червоного кольору для нанесення рисунку на предмети вжитку, що підкреслює історичну обумовленість особливостей абстрактної знаковості. За часів неоліту розширився арсенал геометричних елементів та сформувалась композиційна система орнаментики. Енеолітична доба характеризується ускладненням композиційних побудов орнаментів та доповненням до його репертуару зооморфних й антропоморфних знаків. За часів Київської Русі орнамент продовжує демонструвати геометричний характер з додаванням зооморфних

елементів та символів міфологічного характеру. Вивчення орнаментики в історично-культурному контексті, з погляду розвитку абстрактної знаковості, дає змогу констатувати наявність стійкої системи геометричних знаків, з чітко вираженими доміантними елементами, що втілюються в багатоманітних композиційних побудовах, репрезентуючи глибину осмислення людиною метафізичної картини світу.

Геометричний орнаментальний стиль – найбільш архаїчний стиль орнаментальної культури, демонструє собою наочну систему осмислення людиною процесу життя, пронесену через усю історію культури та соціального розвитку суспільства. Форми та принципи побудови орнаментальних композицій – утілення символічного змісту, закодований ментальний матеріал. Геометричну орнаментуку української народної художньої культури на підставі формального методу наукового аналізу варто віднести до поняття абстрактної знаковості. Це дає основу для дослідження тенденцій її динаміки, як одного з головних компонентів у контексті аналізу історичних та культурних передумов виникнення, формування та розвитку абстракції в образотворчому мистецтві України.

Орнаменти української народної художньої культури зберігають давні геометричні ознаки. Особливо це притаманно для Волинської, Житомирської, Закарпатської, Івано-Франківської, Київської, Львівської, Рівненської, Тернопільської, Хмельницької, Чернігівської, Чернівецької областей України. Поліському ткацтву та вишивкам з архаїчним червоно-білим колоритом; Карпатським вишивкам, писанкам, текстилю, що характеризуються надзвичайною поліхромністю. Поділля – центр орнаментики [162, с. 157], де сполучаються ознаки сходу та заходу, півночі та півдня, архаїчні та новітні риси, де часто використовуються доміантні орнаментальні знаки. Можна спостерігати, від Дніпра до Поділля, як зростає контрастність поліхромної вишивки, ткацтва, писанки, кераміки. До червоно-чорного додаються жовті, зрідка зелені кольори. В Галичині колористична гама збагачується коричневим, синім та найбільш строкатою вона стає на Буковині. Південь, Бессарабія та Слобожанщина заселялась українцями пізно, тому тут спостерігається взаємодія традицій, принесених різноетнічними переселенцями [162, с. 210-211].

Орнаментальне мистецтво – специфічний вид образотвор-

чості, що виступає естетичною системою освоєння світу, своєрідним життєписом народної культури, написаного на основі мови знаків та символів, побудованого за принципами ритму та симетрії, за допомогою фундаментальних засобів зображувального мистецтва – точки, лінії, площини, використовуючи широкий діапазон колористичних співвідношень – відображає віхи історичного розвитку народу та виявляє його духовну складову.

Колористика української народної орнаментики характеризується надзвичайною виразністю та барвистістю, колористичні співвідношення надзвичайно гармонійні та довершені: «вони ніколи не були строкатими, випадково підібраними, а мали чітку продуманість декоративного вирішення ... барвистість, багатоколірність, оптимістичний лад створюють відчуття радості й піднесеності» [93, с. 155]. У контексті дослідження абстрактної знаковості в геометричній орнаментіці українського народного декоративного мистецтва колір, у поєднанні з формами елементів, виступає вагомим аспектом естетичної виразності та філософського змісту. Попри те, що головна функція кольору в орнаментіці – декоративне призначення, однак в українській народній художній культурі він набуває статусу унікальної мови вираження національного світогляду, психології, вірувань, смаку, виражає культовий або повсякденний характер суспільного життя, передає класово-соціальні градації.

Отже, у контексті художньої культури колір виступає вагомим аспектом образотворчості. Аналізуючи зазначений аспект, варто звернутися до теоретичних праць фундатора абстракціонізму В. Кандинського. та його сучасника, знаного художника-експериментатора та дослідника кольору І. Іттена. Колір слугує виразником образної системи художніх творів, символічною складовою, своєрідним візуальним засобом передачі інформації, що володіє якістю, за визначенням, В. Кандинського, фізичного та психічного впливу, який «породжує вібрацію душі» [91, с. 21-22], виражаючи духовну цінність, що дає змогу передавати емоційні переживання, не вдаючись до зображення реальних предметів. Згідно його теорії, при сприйнятті кольору можливо відчувати як позитивні, так і протилежні переживання, але вони не залишають тривалого враження, бо вплив кольору зникає після припинення подразнення. Позитивні для сприйняття, за думкою апологета абстракціонізму, світлі та теплі тони кольорової гами.

Погоджуючись з цим твердженням, підґрунтям для якого є наявність первісного досвіду людини, родової пам'яті, психологічного досвіду поколінь людей, де розуміння світла пов'язано з сонцем, а тепла – з вогнем, що слугувало символом збереження та продовження життя.

Відправним пунктом теорії кольорового враження, за І. Іттенем, є вивчення кольорових виявів у природному середовищі, що передбачає аналітичну, дослідницьку роботу щодо вивчення об'єктивних характеристик форм та кольорів [73, с. 79], яка будується засобом порівняння та співставлення контрастів. Компонувати в кольори означає поєднувати два або більше кольорів, з метою максимальної виразності, яка досягається шляхом вибору кольору, співвідношення цих кольорів, місцем та направленням в межах визначеної композиції, абрисами форми, симультанними зв'язками, розмірами кольорових площин та контрастними співвідношеннями [73, с. 91]. Такий підхід розкриває нові можливості в образотворчості, де колір виступатиме єдиним виразником творчого задуму митця, що використовувався в абстрактних практиках початку ХХ ст. і далі застосовується в митців сучасності з абстрактним спрямуванням творчості.

В. Кандинський, підкреслюючи взаємозв'язок форми та кольору, використовує геометричні форми (трикутник, квадрат, коло) для демонстрації різної їх взаємодії: «деякі барви підкреслюються в своєму впливі деякими формами та притуплюються іншими» [91, с. 26]. Згідно його суджень, колірна тріада (жовтий, червоний, синій) відповідає основним геометричним формам (трикутник, квадрат, коло), однак цей взаємозв'язок формальних та живописних якостей можна розглядати лише в контексті системи композиції. Аналізуючи форму, дослідник, констатує дві її складові, а саме: конкретну, що обмежує та фіксує матеріальний предмет на площині; абстрактну, котра не втілює жодного реального об'єкта.

Останню автор називає самодостатньою «духовною істотою», що здійснює свої впливи на довколишній світ через зображення квадрата, кола, трикутника, ромба, трапеції та інших складних форм, що не мають математичного визначення [91, с. 28].

З давніх часів в українській народній художній культурі сформувались певні поєднання найуживаніших кольорів, що склались в сталі традиції. Кристалізуючись протягом історії, ко-

льори набувають статусу засобу вираження національних рис, вони відповідають характеру й темпераменту народу, особливостям докiлля, клімату, географічному розташуванню, які виступають факторами, що визначають особливості розвитку країни [190]. Варто підкреслити, саме в геометричній орнаментики української народної художньої культури, було знайдено витоки абстрактної знаковості, яка органічно й міцно поєднана з колористичним аспектом.

Згідно поставленого завдання, а саме, здійснити аналіз історичних та культурних передумов виникнення, формування та розвитку абстракції в образотворчому мистецтві України на прикладі абстрактної знаковості, що вочевидь проявляється в геометричних орнаментах української писанки і є специфічною формою самовираження індивіда та засобом трансляції інформації, було проаналізовано з позиції формотворчості та кольоротворчості, де під *кольоротворчістю* розуміємо живописну складову – відбір та використання кольорів, формування колориту декоративного твору, а під *формотворчістю* – трансформації та комбінування форм орнаментальної знаковості.

Для проведення дослідження було обрано з багатої скарбниці української народної художньої культури вишивку та писанку, що найбільш повно репрезентує орнаментальну культуру. Науковий пошук було сконцентровано на добутках західних і північних областей України та етнокультурного регіону Подiлля, де в традиційній народній культурі найбільш характерно проявлена геометрична орнаментальна знаковість. Вивчення цих артефактів допомогло масштабно проаналізувати доробки мистецтва писанкарства та вишивання. Основою для дослідження слугували автентичні експонати української народної художньої культури з фондів та експозицій Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» в Києві.

У фондах національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», у секторі зберігання писанки, було досліджено писанки західних областей України та етнокультурних регіонів Полісся й Подiлля. Вибір зазначеної секції експонатів був зумовлений специфікою орнаментики, яка проявлена в геометричній знаковості, що за своєю формальною характеристикою є абстрактною. Загальна кількість вивчених експонатів становить 270

об'єктів. Їх було зібрано великим шанувальником української культури та її самовідданим дослідником, митцем та етнографом Іваном Гончаром у 50-60-х рр. ХХ ст. Колекцію писанкарства етнокультурних регіонів України представляють 21 екземпляр Полісся; 38 одиниць писанок репрезентує Поділля; 11 писанок Покуття; Лемківщина проявлена у 42 експонатах; Закарпаття представлено 18 об'єктами; 47 предметів належить Буковині; Гуцульщину демонструє 93 писанки.

В експозиції Національного музею українського народного декоративного мистецтва писанкарство представлено зразками із західних, північних й центральних областей України. Вони характеризуються найбільш давніми експонатами – ХІХ й початку ХХ ст. Західні території України, а саме – Івано-Франківська, Львівська, Чернівецька область (м. Косів, м. Коломия, с. Космач, с. Чернява, с. Виженка), у кількості 164 експонати, репрезентує розмаїття орнаментальних елементів, домінуючими серед яких є геометричні. Центральний регіон виражений у писанках Київщини (37 екземплярів), а північний культурний осередок у писанках Чернігівщини (25 предметів), розпис яких носить фігоморфний та геометричний характер, з різними їх комбінаціями.

Великий науковий інтерес до регіону Полісся (північні частини Волинської, Рівненської, Житомирської, Київської та Чернігівської областей) зумовлений розумінням того, що він є своєрідною культурною колицкою давнього слов'янства. Знаковий код поліських писанок пов'язаний із давньослов'янським народним землеробським календарем, а згодом з народними звичаями та обрядами [106, с. 117]. Кольоротворчість Поліського етнокультурного регіону проявлена в домінуванні червоного кольору, який за рахунок асоціативного зв'язку з кольором крові, народна свідомість, що сформувалась в прадавню епоху, наповнює життєдайним змістом (див. іл. 3).

Формотворчість орнаментальних мотивів складається з простої геометричної знаковості: лінії, коло, квадрати, ромби, трикутники, хрести, які становлять головні стилеутворювальні елементи зображувальності в системі образотворчого мистецтва, невід'ємною складовою якого є абстрактне мистецтво. Акцентовано, що орнаментика поліського регіону не вирізняється складністю побудови, однак, за рахунок використання прадавньої символіки та домінування червоного кольору, має виразний вигляд.

Водночас усвідомлення історичних культурних зв'язків та архаїчного походження Поліської знаковості надає їй потужного впливу на сприйняття та наділяє особливим статусом в розмаїтті орнаментальної культури України.

Унікальний етнокультурний регіон Поділля (Вінницька, Хмельницька, Тернопільська області) демонструє найрізноманітнішу орнаментику, що поєднує більшість стилістичних елементів, притаманних різним областям України. Домінуючий колір в писанкарстві цього краю – чорний, поєднаний з червоним, а зрідка з жовтим та зеленим. Орнаментальний рисунок білого кольору, а іноді жовтого.

Формотворчість зображень більшості експонатів характеризується зображенням абстрактно-геометричного характеру, що наповненні архаїчною символікою стародавньої образотворчої культури. Варто відмітити, що *хрест* – знаковість первісного самоусвідомлення та християнський сакральний символ; *клинці*, *трикутники* – палеолітична символіка мисливської активності, що пізніше трансформувались в *зірки*, які теж мають змістовий зв'язок з християнськими символами; *круги* – давній солярний знак; *безконечник* – найпопулярніший з цих знаків, якому іноді повністю присвячували композицію зображення, що символізує тріумф нескінченного життя; *сварга*, або свастична знаковість – давньослов'янський символ ведичного походження, що символізує досконалість та постійний еволюційний рух. Зауважимо, що достатньо популярними фітоморфні мотиви також є *квітки*, *сосна*, *дубове листя*, *рожа*, *листки*, *тюльпани*. Найуживаніший мотив, один із основних у народній творчості – «вазони», витоки якого знаходимо в керамічній спадщині трипільсько-кукутенської культури, що втілює образ *древа життя*.

Кольоротворчість писанок Поділля характеризується контрастністю за рахунок чорно-червоного, чорно-зеленого, чорно-червоно-жовтого, червоно-жовтого, червоно-зеленого комбінування кольорів (див. іл. 3). Констатуємо перевагу чорного кольору, який, в народній свідомості асоціативно зв'язаний з образом «неньки-землі» – найціннішого дару, що для кожного українця є втіленням святині на всі часи. Цінність художньої культури писанкарства Поділля виявляється в синтетичному поєднанні прадавніх знаків (символів солярного культу), з традиційними, що викристалізовані в українській народній художній культурі

протягом віків та елементами, що відображають сучасні смаки народних майстрів, а також масштабне використання як геометричної, так і фітоморфної орнаментики. Це надає цьому етнокультурному регіону особливого статусу в контексті вивчення української орнаментальної культури.

Писанкарство західних областей України, орнаментика яких характеризується геометричністю, представляє наукову цінність для дослідження розвитку абстрактної знаковості. Особливо це проявлено в орнаментальних сюжетах, розповсюджених в Івано-Франківській області, а саме в гірських районах, на історико-етнографічних землях гуцулів. Писанки цього регіону вражають складністю рисунку, за рахунок надзвичайної кількості дрібних елементів, що гармонійно поєднуються в чітких продуманих композиціях, найвишуканіші з яких зроблено народними майстрами в м. Косів та с. Космач.

Типовими для Гуцульщини є геометричні орнаментальні сюжети, але іноді складовою композиції можуть бути рисунки зооморфного чи фітоморфного характеру, що займають домінуюче місце на поверхні писанки та підпорядковують собі всю орнаментальну композицію (див. іл. 3). Кольоротворчість проявлена у побудові колориту теплої гами, де першорядним кольором є коричневий, з додаванням помаранчевого, червоного та жовтого. Підвищена деталізація орнаментального рисунку, яка зустрічається тільки на цій території пояснюється впливом декоративного мистецтва Османської імперії, яка довгий час контролювала ці землі. Східна частина Івано-Франківської області – Покуття. Ця історико-географічна область України тривалий час перебувала під колоніальним гнітом і тим самим відчувала значний вплив культур різних етносів, що надало оригінального прояву народній творчості цього регіону. Для писанок притаманно нанесення білого рисунку геометрично-символічного характеру на чорне тло, домінуючого кольоротворчості цього краю, у поєднанні з червоними, помаранчевими та жовтими плямами, які не мають чіткого контуру, а наділені якостями живописного мазка.

Такий самий вплив виявляється в писанках, що належать етнокультурному регіону Буковини (Чернівецька область), де деталізація проявляється тільки у фрагментах орнаментальних композицій. Кольоротворчість цього регіону споріднена з Гуцульщиною, але зрідка додається зелений колір (див. іл. 3).

Для формотворчості писанок Чернівецької області характерним є активне використання хрестоподібної знаковості, як в елементах орнаментального строю, так і в схемах композиційних побудов. Походження цієї знаковості сягає в глибоку давнину. Форма її імітує найдавніше знаряддя добування вогню, утворюючи універсальний сакральний знак вогню та сонця (вогню небесного), слугує втіленням безкінечного продовження життя, який пізніше з установами християнства, репрезентує символ воскресіння (життя вічного). Хрест, як абстрактна знаковість, був осмислений авангардистами початку ХХ ст. та використаний як один із головних стилеутворювальних елементів абстрактних композиційних побудов.

Закарпатська область репрезентує писанки, що мають характерне синє, синьо-чорне, або фіолетове тло, що надають їм неповторного вигляду в цьому виді народної творчості. Особливе місце в декоративному мистецтві краю займає Лемківщина (див. іл. 3). Культура цього народу, з трагічною історією, на сучасному етапі викликає науковий інтерес, як надзвичайно виразна та недостатньо вивчена. Для дослідження було корисним проаналізувати оригінальну техніку писанкарства лемків, яка характеризується специфічним видовженим мазком. Орнаментальні композиції та сюжети будуються саме цим технічним засобом нанесення рисунку.

Зустрічаються зразки з асиметричною композицією, в яких частота нанесених мазків, подібних до технічного прийому «*dropping*», одного із популярних, що активно застосовується сучасними художниками-абстракціоністами, започаткованого американським абстрактним експресіоністом Джексоном Поллоком, Цей технічний прийом характеризується розбризуванням фарби, або її нанесенням видовженим мазком пензля, який утворює складні колористичні побудови. У традиційній кольоротворчості писанок Лемківщини домінує червоний колір, який зрідка доповнюється зеленим та синім. Орнаментальний мотив найчастіше білий, а іноді, в сучасних зразках – поліхромний.

Формотворчість орнаментальної знаковості писанкарства цього етнокультурного регіону, за рахунок специфічної форми мазка, вочевидь подібна до засобів образотворчої виразності, що використовується в сучасних абстракціоністських живописних практиках.

Писанкарство – один з найвиразніших видів народного декоративного мистецтва, що найбільш масштабно представляє всі домінуючі мотиви української орнаментики, традиції якої закладені в далекому історичному минулому. Писанка концентрує образний зміст, є знаком-символом для народної свідомості тріумфу та безкінечного відродження життя [123].

Значення писанки має двоїстий характер, але обидві складові тісно пов'язані між собою та становлять, по-перше, значення, безпосередньо, яйця, яке носить в собі зародок півня – «сонячного птаха» – древній сакральний символ джерела життя всесвіту, по-друге, значення символіки орнаменту, який вкриває поверхню яйця. Орнаментика писанки має свою стилістику, яка відрізняється від орнаментальних стилів на інших предметах побуту, зумовлена символічною складовою та особливостями матеріалу й поверхні [209, с. 5-7].

Вишивка – один з найпопулярніших та найрозвиненіших видів народної творчості з багатою орнаменталією. Вишивання та писанкарство уособлюють у собі українські національні святині, служать своєрідним літописом життя, скарбницею традицій та цінностей українського народу.

Історія українського вишивання сягає в глибину тисячоліть та тісно пов'язана з ткацтвом, яке виникло, за свідченням істориків, на території України за часів енеоліту [96, с. 104]. У скіфо-сарматську добу історії України, згідно з розкопками курганів, оздоблення одягу вишиванням мало широке розповсюдження. Небувалого розквіту та цінності вишивання, гаптування та шиття перлами отримало за часів Київської Русі [93, с. 12-20]. В процесі історичного розвитку цей вид народної творчості набуває розповсюдження та утворює характерні для кожного регіону техніки, колірні поєднання орнаментальні мотиви, більшість з яких геометричні, які передаються від покоління до покоління та мають символічно-магічний обереговий характер.

Відповідно до вищезазначеного, були обрані для дослідження й аналізу вишивки на жіночих і чоловічих сорочках XIX-XX ст. у фондах і експозиціях Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» у м. Києві.

У Національному музеї українського народного декоративного мистецтва було проаналізовано експозицію, яка масштабно

представляє види українського народного мистецтва різних областей України. Була проведена цілеспрямована робота у фондах, а саме – вивчення та аналіз фрагментів вишивок сорочок XIX та початку XX ст. північної частини Київської (15 експонатів), Чернігівської (17 екземплярів) області, Подільського (25 експонатів) етнокультурного регіону та історико-етнографічного краю – Гуцульщина (220 фрагментів вишивок).

У фондах національного центру народної культури «Музей Івана Гончара», у секторі «Тканина. Одяг» було досліджено сорочки, оздоблені вишивкою. Поліський етнокультурний регіон презентують: Волинська область, що представлена 62 експонатами; Рівненську область відображає 83 сорочки; зібрання вишиванок Житомирської області налічує 65; вишивання Київської області відтворюють 120 сорочок; Чернігівську область демонструють 86 екземпляри. Етнокультурний регіон Поділля представлений Вінницькою областю, яка у фондах налічує 71 вишиванку; Хмельницька область – 12 сорочок; Тернопільська область – 73 експонати. Західний регіон репрезентують: Івано-Франківська область, сорочки якої фонд зберігає у кількості 87 екземплярів; Закарпатська область – 62 одиниці; Чернівецька область – 54 вишиті сорочки. Презентується етнокультурне різноманіття різних регіонів у єдності української традиції вишивки, де геометричний характер орнаменту аналогічний до форм абстрактної знаковості, що, надало можливість дослідити тенденції формування та розвитку абстрактного мистецтва України.

Полісся України представлено вишивками північних частин Волині, Рівненщини, Житомирщини, Київщини та Чернігівщини. Географічно цей етнокультурний регіон віддалений від головних економічних та культурних центрів, має несприятливі, стосовно інших регіонів, природно-кліматичні умови, що зумовило специфічність розвитку культурних процесів, які за рахунок ізольованості характеризуються збереженням архаїчних традицій [94, с. 48].

Цінність народної художньої культури Полісся виявляється унікальним конгломератом, аналізуючи який розуміємо аутентичні витоки української народної символіки, колористики, формоутворення орнаментальних елементів, що допомагає збагнути глибини народної ментальності (див. іл. 4).

Головний колір у кольоротворчості поліської вишивки –

червоний, більшість сорочок мають червону вишивку й такий самий підбір барви спостерігався в писанкарстві цього регіону. Іноді до червоного додається чорний та білий.

Формотворчість в орнаментах носить геометричний характер, графічно виразні з чіткою ритмікою поєднання простих символів, що формуються в мотиви, де «ромб» є головним символом та головним композиційним засобом, який пов'язує інші елементи [31]. Ромбічна знаковість у древніх землеробських культурах виражала ідіограму засіяного поля, а ромб з відростками та завитками – символ родючості [70, с. 280]. Поліська орнаментика налічує багату варіативність геометричної знаковості: «квадрат», «коло», «трикутник», «хрест» (прямий та нахилений), «хрест у ромбі», «шеvronи», «грабельки», «рожа». Серед найпоширеніших елементів орнаментики поліщуків, нарівні з ромбом, виділяється восьмипелюсткова розетка, або «зірка» – символ безконечної дороги світла, циклічності, оновлення, вічності зоряного сяйва [70, с. 287]. Витоки цих орнаментальних знаків сягають у найдавніший період історії України – пізній палеоліт. Зауважимо, що первісні знахідки, оздоблені різьбленими та мальованими червоною вохрою геометричними орнаментами, аналогів яких не існує в світі, були знайдені в Поліському етнокультурному регіоні в с. Мезин Чернігівської області (Мезинська стоянка – 20 тис. років). Тому орнаментика народної художньої культури цієї місцевості повністю наслідує прадавню знаковість та символіку, слугує прикладом унікального історико-культурного зв'язку поколінь у просторі і часі.

Етнокультурний регіон Поділля, що знаходиться між Дністром та Південним Бугом, займаючи історично-географічну територію Вінницької, Хмельницької, Тернопільської областей. Вишивка Поділля характеризується великою варіативністю мотивів, високою технологічністю виконання, щільним поєднанням дрібних орнаментальних знаків, з чітким чергуванням рапорту, де переважає геометричність та темний колорит, з явним домінуванням чорного кольору. Чорний колір – своєрідна колірна візитівка кольоротворчості цього регіону, що спостерігаємо також у писанкарстві. До чорного додаються комбінації темно-червоного, темно-жовтого, темно-зеленого, що надає вишивкам насиченого вигляду, а іноді використовуються контрастне поєднання червоного та чорного кольорів. Достатньо часто викорис-

товується колір світлої вохри, колористична подібність якого до стиглої пшениці, наводить на думку, про аргументованість припущення щодо семантичного змісту чорного кольору, як символу землі. Значення цієї колористичної символіки для землеробських культур, які споконвіку заселяли територію України, що асоціативно пов'язана з найціннішим скарбом – землею та врожаєм, не викликає сумніву (див. іл. 4).

Композиційну основу вишивки утворюють складні поєднання й чергування різноманітних простих геометричних фігур, де ромб – головний елемент у формотворчості, один з архаїчних орнаментальних символів. Ромб з подовженими сторонами, численні варіанти ромба з гачками, а також різні доповнення до ромбоподібних фігур – прямий і косий хрест, ламані лінії, різноманітні трикутники [93, с. 196], «грабельки», «зірки», «спіралі», «сварга» – знаки, що «ведуть нас у давні й таємничі часи, коли людина говорила з навколишнім світом мовою замовлянь та знаків» [146, с. 53]. Ці елементи спостерігаємо також у вишивках Полісся, усвідомлюючи, що народна художня культури цих регіонів є носієм та зберігачем найдревніших орнаментальних знаків, які за рахунок геометричності мають абстрактний характер. Складність та багатство орнаментальних сюжетів роблять вишивки Поділля одними з найкрасивіших в Україні [29].

Західна частина України – Закарпатська, Івано-Франківська, Львівська, Чернівецька області репрезентують вишивки, що характеризуються виключно геометричними складними орнаментами та надзвичайною живописністю. Кольоротворчість їх представлена багатою палітрою найрізноманітніших кольорів та відтінків, що гармонійно поєднані між собою.

Буковина – культурно-історичний регіон, який знаходиться між середньою течією Дністра та головним Карпатським хребтом, територіально належить Україні (Чернівецька область) та Румунії (повіт Сучава). Вишивки народних майстрів цього краю зазнали прямого впливу румунської народної культури, історичного впливу східної культури Османської імперії, а також культури кочових циган. Це обумовило специфічну форму виразу орнаментальної культури, яка виражається в багатій орнаментіці, що щільно вкриває поверхню одягу та використанні золотих й срібних ниток, бісеру та металевих пластинок. Технологічні особливості, поєднання різних мотивів орнаменту, складні компози-

ційні співставлення елементів, складність колористичних поєднань, виразна декоративність надають вишивкам певної еkleктичності. Ця своєрідність вирізняє культуру вишивання цього регіону поміж інших регіонів України та робить неоціненний вагомий внесок в скарбницю цього виду декоративного мистецтва. В композиціях орнаментів домінують ромби та лінії, які слугують головними засобами поєднання всіх орнаментальних елементів. Геометричні знаки поєднуються з фітофорфними, але останні також дуже геометризovanі (див. іл. 4).

Неперевершене розмаїття орнаментики та її колористичних поєднань демонструють вишивки Гуцульщини, етнокультурного регіону, розташованого у Західній Україні, що займає частину Галичини, Буковини, Закарпаття [159], [160]. Більша її частина відноситься до гірських частин Івано-Франківської та Чернівецької областей. Характерною рисою Гуцульщини є геометричний орнамент, де кожний узор складається з ромбовидних, трикутних та прямокутних форм, у які вміщено головні й додаткові елементи [204, с. 32]. Унікальність вишивання цього культурного осередку обумовлює надзвичайна варіативність: кожне гуцульське село має свої художні особливості, які виражаються, перш за все, у кольоротворчості. Холодна синє-зелено-блакитна колористика характерна для с. Бабин. Додавання чорного, що надає виразної контрастності є характерним для сіл Річка та Ясянів. Продовжують тенденцію використання холодної гами села Вербовець, Яворів, Верховина, де основним виступає фіолетовий, що поєднується з чорним, рожевим, синім та коричневим.

Теплою, майже палаючою колористикою вирізняється село Космач, де помаранчеві, червоні, жовті, коричневі кольори складають її основу, й проявляються, як зазначено раніше, у писанкарстві.

Тепла гама, але в темному її аспекті, через поєднання темно-вишневого, червоного, чорного, жовтого кольорів притаманна селам Пістень та Смодне. Відмічаємо, техніка вишивки Гуцульщини складна, але вишивання складає найулюбленіший вид діяльності жіночого населення. Верхній одяг Гуцульщини має надзвичайно багате оздоблення: опинки, силянки, кептарі, сердаки, кожухи щільно вкриті тканими узорами або вишивкою, яка несе не декоративну, а оберегову функцію (див. іл. 4).

Вишивка сорочок Закарпатської області характеризується

різнобарв'ям та яскравими кольорами, що порівнюються за принципами колористичного контрасту та вирізняються багатою варіативністю поєднань. У системі знаковості геометричних орнаментів даного регіону домінують «ромби», «квадрати», «хрести», «зірки», що складаються в фризові композиції. Технологія виконання складна й різноманітна, з використанням бісеру та металевих пластин, ниток різної структури.

Традиційні українські особливості вишивання, що історично сформувались та регіональні риси, обумовлені географічним положенням, пояснюють оригінальний вигляд вишивки різних областей України. Геометрична орнаментика має стародавнє коріння, складає традиційну основу української орнаментальної культури та є найбільш розповсюдженою, особливо в західних областях України, Поліському та Подільському етнорегіонах. Головна функція вишивки – сакральна, але поряд з цим вона виконує обрядову, соціальну, етнічну та естетичну функції. Вишивання – найпоширеніший вид народного декоративного мистецтва, який відбиває історичні та культурні процеси, естетичні уподобання, уявлення, світогляд та гідно репрезентує національне обличчя України [59].

Таким чином, дослідження історично-культурних передумов виникнення, формування та розвитку абстрактної образотворчості на зразках вишивки та писанок Поліського, Подільського етнорегіонів та західних областей України, представлених в колекціях національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» та Національного музею українського народного декоративного мистецтва, дало змогу дійти висновків, що розвиток абстрактної знаковості носить історично послідовний характер, обумовлений культурною еволюцією суспільства та людини. Аналізуючи тенденції розвитку абстрактної знаковості в геометричній орнаментіці української писанки та вишивки, констатуємо багату варіативність орнаментальних фігур та мотивів, де головними стилеутворювальними елементами є геометричні форми – лінія, квадрат, ромб, трикутник, коло. Утім, основним елементом, що набуває статусу іконографічного, є хрест. Витоки цієї знаковості спостерігаємо в стародавній зображувальній культурі найдавнішого періоду історії України. Саме тоді було закладено формотворчу основу для подальшого розвитку всієї української народної орнаментики та зображувальної культури

загалом. Одним із головних компонентів української орнаментики стала абстракція.

Дослідження аутентичних добутків дало змогу констатувати, що геометрична орнаментика української писанки та вишивки, а саме її колористичний аспект, закладає живописний базис абстрактної образотворчості України [60].

Виділено домінантні кольори, що використовувались в українській народній орнаментіці, – червоний та чорний. Червоний колір – більш давнього походження, історія застосування якого сягає в пізній палеоліт та репрезентує життєдайну символіку, за рахунок схожості до кольору крові. Чорний колір – асоціативно подібний до кольору землі, яка для землеробських культур, що споконвіку заселяли територію України, – найцінніше надбання. Поєднання червоного та чорного кольорів набуває сакрального статусу, символізуючи нерозривний зв'язок буття народу з щедротами землі, яка дарує та підтримує життя. Відбір кольорів та їх комбінування, які викристалізувались продовж віків у народному мистецтві разом із поєднанням з архаїчними формами геометричного характеру, заклали фундамент сучасної української абстрактної образотворчості.

2.3. Український авангардистський рух як чинник формування абстрактної образотворчості

Європейська культура початку ХХ ст. характеризується радикальними зрушеннями, які кардинально модифікували її вигляд. Науково-технічні інновації вплинули на економічний розвиток країн, визначивши нові політичні взаємозв'язки та взаємодії, здійснили перебудову світогляду та соціальних відношень. Ці глобальні революційні процеси ознаменували перетворення в художній культурі, де авангардизм у мистецтві назавжди змінив модель її розвитку, витіснивши з європейського мистецтва домінуючу, протягом віків, античну та ренесансну естетику.

Авангардизм – потужний культуротворчий процес, що відбувся у перші десятиліття ХХ ст., невпинно залишається предметом наукового інтересу митців та дослідників як феноменальне явище, народжене своїм часом і нерозривно з ним пов'язане,

адже назавжди змінило розуміння цінностей мистецтва, його філософського змісту та формальних якостей, задало активний вектор пошуку для подальшого творчого розвитку митців.

Явище авангарду складне і суперечливе. Безліч напрямків, шкіл, артгруп (абстракціонізм, дадаїзм, електроорганізм, експресіонізм, імажизм, кубізм, конструктивізм, кубофутуризм, лучизм, неопримітивізм, орфізм, сюрреалізм, спектралізм, супрематизм, фовізм, футуризм) виникали в різних країнах світу та проявлялися в різних видах мистецтва (архітектура, живопис, кінематограф, література, музика, скульптура, фотографія). Вони взаємодіяли та протистояли, складаючи строкату картину, що спиралася на філософські, естетичні, соціально-політичні концепції (А. Бергсон, Ф. Ніцше, З. Фрейд, А. Шопенгауер, К. Юнг).

Авангардизм виступає опозицією мистецькій традиції минулого, яка базувалась на реалістичному відображенні предметного світу та людини. Це намагання нового усвідомлення мистецтва, його цілей, змісту мистецького твору, нове володіння мистецькими засобами, як в образотворчому так і у формотворчому аспектах.

Характерними особливостями стають прагнення до творчої свободи, переосмислення досвіду минулого та його радикальне заперечення. Намагання створення нової мистецької мови характерно для світогляду апологетів авангардистського руху, передової творчої інтелігенції, які виступили рушійною силою мистецького авангардного руху, де безперечним феноменом, революційним проривом та домінантною лінією, що актуальна упродовж всього ХХ ст. й до сьогодні, стала абстракція – свідомий вихід в безпредметність (Г. Аполлінер, Л. Берію, Р. Гончарова, Р. Делоне, М. Дюшан, Д. Кейдж, І. Клюнков, І. Кульбін, М. Ларіонов, Е. Лісицький, Т. Марінетті, М. Матюшин, В. Меллер, М. Меньков, О. Моргунов, П. Мондріан, П. Пікассо, Л. Попова, О. Родченко, О. Розанова, В. Татлін, Н. Удальцова, В. Хлебніков, М. Шагал, О. Шевченко), де митці з українськими біографічними, культурними зв'язками та походженням займають своє визначне місце (О. Архипенко, О. Богомазов, М. Бойчук, Д. Бурлюк, М. Бурлюк, О. Грищенко, О. Екстер, В. Єрмилов, В. Іздебський, Б. Лівшиць, В. Кандинський, Б. Косарев, К. Малевич, С. Нелипинська-Бойчук, В. Пальмов, А. Петрицький, Є. Прибильська, К. Редько, М. Синякова, А. Таран, Я. Тугенхольд, О. Хвостенко-Хвостов).

Експериментуючи з різними художніми інноваціями, митці приходили до руйнування реальної форми, відрікаючись від неї, спираючись на абстрактну знаковість прадавнини – лінія, точка, пляма, але на глибинному рівні творчої свідомості стверджували нову мистецьку мову.

Зміни у науковій парадигмі початку ХХ ст. виявились стимулом для митців, які відреагували на досягнення науки та техніки, свідомо намагаючись використати та асимілювати її новітні успіхи. Авангардисти у своїй творчій роботі застосували аналітичний підхід, експериментальний та синтетичний методи в дослідженні мистецтва [217, с. 214]. Наслідуючи науковців, діячі авангардного руху початку ХХ ст., переводили вивчення мистецтва на раціональну мову науки, виділяючи окремі елементи досліджуваного об'єкта, аналізували їх властивості, простежували їх взаємодії [144]. За допомогою наукових методів вивчали мистецтво, розкладаючи візуальні форми на складові, знаходячи нові їх поєднання та зміст з метою побудови нової художньої системи, отримання нових художніх прийомів та ефектів.

Більшість авангардистів (О. Архипенко, О. Богомазов, В. Кандинський, К. Малевич) були теоретиками, значну увагу приділяли теоретичним питанням, які разом із практичною складовою їхньої творчості створили потужну багатоаспектну спадщину зі значною кількістю трактатів. Осмислюючи свій мистецький шлях у теоретичних розробках та маніфестах, вони створювали своєрідне обґрунтування й тлумачення власної творчості. Для більшості митців було характерно неоднозначне ставлення до науки. Вони наслідували її методи, але одночасно констатували існуючі відмінності між наукою й мистецтвом, у своїй дослідницькій роботі, виявляючи межу можливостей мистецтва та окремих найпростіших його елементів, а також підкреслюючи принципово різний зміст аналітичного підходу в науці та мистецтві [144].

Приміром, О. Архипенко зауважував: «коли митець спускається з царин метафізики, щоб втілити причини в реальних формах, він зустрічає науковців, що піднімаються до царини метафізики у пошуках причин, щоб закріпити їх у формулах та матеріалах. Попри різницю в напрямках, кожен прагне до абсолюту та прогресу. Щодо цього обидва однаково важливі для цивілізації» [6].

Однією з найхарактерніших ознак авангардистського руху є протиріччя, яке проявлене у тяжінні митців, з одного боку, до науково-технічного прогресу, а з іншого, – заглиблення в архаїку [39]. Відкриття О. Бертраном музею Національної археології в Парижі у 1862 р. стимулювало інтерес митців, які побачили джерело натхнення в творах первісних творців, які в своїй основі мають геометрично-абстрактні абриси та є носіями потужного символічного змісту. Дж. Брак, П. Гоген, В. Кандинський, П. Клеє, А. Матісс, Ф. Марк, Е. Нольде, П. Пікассо переосмислювали надбання тисячорічного минулого для створення нових форм вираження, спираючись на зображувальну, сповнену могутньою енергією первісних інстинктів, мову митців прадавнини, вбачаючи в цьому неймовірний потенціал для «нового» мистецтва.

Першим результатом творчих пошуків став «кубізм», ініційований П. Пікассо, який викликав активну реакцію митців з України (О. Архипенко, О. Богомазов, Д. Бурлюк, О. Екстер). Разом із захопленням новою формою й засобами, жагою до експериментування, українських художників привернуло саме занурення в архаїчні шари мистецької свідомості, вони відчули надзвичайний зв'язок із аутентичною стародавньою культурою української землі, зв'язок із народною художньою культурою, яка є прямим продовженням та хранителем традицій прадавнини.

Саме авангардисти розворушили глибинні шари підсвідомості, відшуковуючи основу, точку опори, матрицю, що транслює на інтуїтивному рівні незмінні цінності буття. Зауважимо, що створення доктрин та маніфестів є показовою ознакою авангардного руху: «головний важіль авангарду – концентрація ідей» [186, с. 17]. В основі цих відозв закладено ідеї трансформації дійсності через стремління до абсолютної свободи, намагання пізнання першооснов дійсності через заглиблення в архаїку, декларування незалежності від традицій та соціальних норм, заради створення нової епохи та нової генерації людей.

Розглядаючи явище авангардистського руху початку ХХ ст. та значимість українського авангарду в художній культурі світу та України, а, зокрема, його впливу на становлення абстрактної образотворчості, варто звернутися до дослідницьких праць мистецтвознавців (Д. Горбачов, Д.-А. Б. Данцкер, І. Диченко, Л. Дрофань, Ш. Дуглас, Ж.-Ф. Жаккар, О. Кашуба, І. Кодлубай,

В. Маркаде, Ж.-К. Маркаде, О. Найден, О. Наков, О. Нога, І. Павельчук, С. Папета, С. Побожій, В. Сидоренко, О. Сидор-Гібелінда, А. Туровский, В. Турчин, О. Федорук, Л. Череватенко, О. Шатских, В. Шульгіна, М. Юр), культурологів (А. Бичко, В. Вовкун, В. Личковах, Л. Матвєєва, О. Петрова, Д. Попов, Г. Рудик, Н. Столярчук, О. Яковлев) та теоретичні трактати, статті, автобіографічні роздуми, архівні документи діячів авангардистського руху (О. Архипенко, О. Богомазов, М. Бойчук, Д. Бурлюк, О. Грищенко, О. Екстер, В. Єрмилов, В. Іздебський, В. Кандинський, К. Малевич, В. Пальмов, А. Петрицький, Є. Прибильська, К. Редько, М. Синякова, Я. Тугенхольд, О. Хвостенко-Хвостов), у працях яких досліджувались історичні віхи, переоцінювались сталі традиції та зв'язки між видами мистецтва, аналіз складових художнього твору та намагання осмислення мистецтва та мистецької діяльності (її форм, засобів, цілей тощо).

У мистецтвознавчій науці радянського періоду історії України авангардизм вважався суто російським явищем. Осмислення українського внеску в скарбницю авангарду відбулось завдяки А. Накову у 1973 р., який організував у Франції виставку авангардистів (Tatlin's dream), що мали творчий зв'язок з українським культурним полем та українське коріння. В 1980 р. В. Маркаде, французький мистецтвознавець українського походження, вводить до наукового обігу термін «український авангард» [46]. З отриманням незалежності України зацікавленість науковців, колекціонерів, митців до спадщини українського авангарду постійно зростає.

Початок ХХ ст. характеризується рушійними змінами в усіх сферах суспільства. Це вплинуло на тенденції розвитку мистецтва, що, безсумнівно, позначилось на діяльності українських митців: «і це змусило згадати про відомих по всьому світу майстрів, за походженням, вихованням, самосвідомістю і національними традиціями пов'язаними з Києвом, Харковом, Львовом, Одесою, таких як «найвірніший син України» Д. Бурлюк; поляк, котрий мав себе за українця, Малевич; професор Київського художнього інституту, бандурист Татлін; засновниця української школи конструктивістської сценографії Екстер... феномен Архипенка», зазначає Д. Горбачов [188, с. 5].

На думку сучасних дослідників В. Шульгіної та

О. Яковлева, творчі пошуки українських авангардистів розвивались в трьох основних напрямках, а саме: «розвиток рис національного стилю на фольклорній основі, напрацювання в масових жанрах, формування засад професійної творчості шляхом розвитку класичних традицій та опанування новітніх європейських течій» [214]. Так, українське мистецтво, як невід’ємна частина світового культурного процесу, пройшло загальні етапи розвитку, згідно з історичною закономірністю, створило власний національний варіант.

Праці Дж. Боулта, І. Диченко, Д. Горбачова, В. Маркаде, Ж.-К. Маркаде, М. Мудрак, А. Накова по вивченню, збереженню, переосмисленню спадщини авангардного руху назавжди змінили розуміння української складової в цьому культурному процесі, закріпивши потужний внесок України у всесвітню мистецьку скарбницю. О. Архипенко, Д. Бурлюк, С. Делоне, О. Екстер, В. Кандинський, К. Малевич, В. Татлін – загальноновизнані генії авангарду, творчість яких з урахуванням впливу українського культурного поля, набуває нового повного прочитання і глибокого розуміння їх задач, цілей, проблематики та змісту творів.

На початку ХХ ст. соціально-політичний устрій України, на відміну від Росії, був більш демократичним. Це вплинуло на мистецьке життя, яке характеризується сміливими інноваціями. В Україні видавався журнал «Нова генерація» (Харків, 1927-1930 рр.). Це єдиний часопис, створений для висвітлення й акумулювання європейського досвіду та останній притулок, вже забороненого в радянській Росії мистецтва «лівої формації». Журнал «Авангард-альманах» (Київ, 1930 р.) висвітлював сміливі експерименти в художньому середовищі суспільства того часу [34].

Перші авангардистські виставки («Салон Іздебського») в Російській імперії відбулись в Одесі та Києві, а потім у Петербурзі й Ризі. Абстрактну роботу В. Кандинського вперше надрукували на обкладинці каталогу виставки «Салон Іздебського 2» (1910). Україна виступила потужним чинником, який сприяв формуванню та розвитку загальносвітового авангардного руху [177].

Варто підкреслити, що наприкінці 1920-х рр. Україна стала останнім притулком та захисником митців-авангардистів, які зазнали гонінь та були заборонені в Росії (М. Матюшин, К. Малевич та ін.) [191]. Осередком практики й теорії новітнього

мистецтва став Київський художній інститут під керівництвом І. Врони, що уславився в Європі як український Баухаус. Своєю місією тогочасний ректор бачив зміну освітньої програми інституту, заснування нових факультетів (факультет формально-технічних дисциплін та фото-кіно-теа-факультет). Це дозволило запросити викладачів, які репрезентували новітні мистецькі напрямки. І. Врона ініціює викладання в інституті відомих художників з усього СРСР, серед них: П. Голубятников, К. Малевич, І. Плещинський, В. Пальмов, О. Усачов, В. Татлін. Вони дуже швидко українізувались, за рахунок позитивного ґрунту щодо підтримки їх мистецьких досліджень та творчості. Ця ініціатива була підтримана наркомом освіти УРСР М. Скрипником, який вважав, що українське культурне поле повинно нараховувати всі мистецькі напрямки: реалістичний, етнічний та модерний [48]. Художній та педагогічний експеримент, який відбувся в Київському художньому інституті у період 1924-1930 рр. був своєрідною резервацією для авангардного мистецтва, але зміна політичної ситуації зупинила прогресивну діяльність ректора та професорів, яких було звільнено. Це ознаменувало кінець доби українського авангарду [193]. Залишилися публікації статей, лекцій, теоретичних обґрунтувань, архівних документів представників українського авангарду надають уяву про світоглядну позицію митців того часу та допомагають оцінити їх вагомий внесок.

Доцільним вбачається визначити особливості українського авангардистського руху початку ХХ ст. та проаналізувати його роль, значення у формуванні абстрактної образотворчості на основі дослідження теоретичних розробок, художньої практики, біографічних віх авангардистів (О. Архипенко, О. Богомазов, Д. Бурлюк, С. Делоне, О. Екстер, В. Єрмилов, В. Кандинський, К. Малевич, В. Пальмов). Отже, варто сконцентрувати увагу на творчості представників авангардистського руху, які мали культурний зв'язок з Україною.

О. Богомазов – український живописець, дослідник, один з найвагоміших теоретиків-авангардистів, представник напряму кубофутуризму.

Цей напрям – локальне явище (в живопису і в поезії) в авангардистському русі на теренах Російської імперії початку ХХ ст. [107]. В образотворчому мистецтві виник на основі переосмислення живописних знахідок кубізму та футуризму. Спіль-

ність цих напрямів міститься у намаганні знайти нові художні форми, відмовляючись від прямого наслідування реальності. Відмінність – у різних способах прояву, де кубізм, розкладаючи форму, тяжів до конструктивності та статичності, проте футуризм надзвичайно динамічний у виразі форм, що є протилежним до статичності. У спробі синтезувати протилежні художні принципи полягає інновація кубофутуризму.

О. Богомазов першим усвідомив нові пластичні можливості в мистецтві, які відкривали необмежений простір для творчого перетворення. Про це він заявив у своїй доповіді на Першому всеукраїнському з'їзді художників у Києві (1918) [188]. Митець у своєму виступі підняв актуальні питання складових мистецтва. До «основних елементів існування мистецтва» він відніс вольвий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами і матеріал, проаналізувавши їх в рамках українського культурного поля [18].

Велике значення, як вагомому компоненту впливу на мистецьку діяльність, художник надає українській природі. Вона пронизана яскравими фарбами, динамізмом, піднесеною пластикою та сповнена життєстверджуючою енергією, на відміну від природнього середовища північних регіонів радянської держави (Петербург, Москва). Також підкреслює важливість Києва, як інтелектуального та культурного центру [18].

О. Богомазов влучно порівнює цінність культурно-історичної спадщини українського народу з безцінним архівом, що служить потужним джерелом для творчого волевиявлення нації. Підкреслюючи першорядну важливість фіксуємого матеріалу, як аспекту закріплення продукту творчості митців, О. Богомазов вказує на низку існуючих проблем, основними з яких він вважає слідування застарілим академічним традиціям «Півночі», розчинення й знеособлення українських митців (за походженням), що намагались реалізувати себе на теренах соціально-політичних та культурних центрів – Москви та Петербурга. Також митець підкреслював необхідність реформування всієї художньої школи, відповідно до новітніх світових тенденцій, усвідомлюючи важливість зміни вектору розвитку мистецтва [18].

Указані О. Богомазовим труднощі супроводжували культурно-мистецьке життя всього радянського періоду України й залишаються актуальними в сьогоденні, на сучасному етапі розви-

тку українського культурного середовища. Однак за останні роки (2014-2017) простежується направленість курсу на глибинне відродження національно-культурної свідомості, що стимульовано соціально-політичною активністю українського суспільства. У цьому процесі переосмислюється авангардистський рух, встановлюється потужна складова українського культурного впливу, повертається історична справедливість.

Унікальний рукопис О. Богомазова «Живопис та елементи», написаний у 1913-1914 рр. в м. Боярка – спроба логічного аналізу мистецтва, його сутності та процесів, його взаємозв'язків та взаємодії з навколишнім світом й індивідами. У трактаті викладається нове осмислення живописної практики, виводяться головні постулати авангардного руху в образотворчому мистецтві на основі глибинного вивчення його розвитку та складових, першоелементів образотворчості – крапки, лінії, маси (живописної плями), форми. На основі аналізу живопису, як складної рухливої системи, що змінюється відповідно до своїх внутрішніх законів існування доводиться важливість навколишнього середовища та синтетичного поєднання видів мистецької діяльності.

Важливим інноваційним аспектом зазначеної теоретичної роботи є розуміння ритму не тільки як кількісної, а й як якісної категорії. О. Богомазов у своїх пошуках використовує аналітичний підхід, який характерний для всіх теоретиків авангардистського руху. Однак, за думкою митця, «художник є свідомим і чутливим резонатором сприймаючих відчуттів» [16, с. 60]. Відповідно, важливе значення він приділяє саме відчуттю, естетичному хвилюванню, чуттєвому сприйняттю об'єктів природи та аналізу цього відчуття й, згодом, художнього твору та його елементів, піддаючи дослідженню художнє сприйняття та психологію виникнення художнього образу.

Варто зазначити, що роздуми про зміст та структурність мистецтва О. Богомазова споріднені з пошуками В. Кандинського, але останній прийшов до цього пізніше, взимку 1918-1919 рр., написавши теоретичну роботу «Точка та лінія на плоскості», що опублікована у 1926 р. в м. Дессау (Німеччина).

У художній практиці О. Богомазов, представник кубофутуристичного напрямку авангардизму, якому слідували в окремі періоди своєї творчості О. Екстер, К. Малевич, В. Татлін, члени об'єднань «Бубновий валет» та «Ослячий хвіст». Митцю імпону-

вали футуристичні революційні ідеї оновлення суспільства згідно з нестримним рухом науково-технічного прогресу, та аналітичний розклад форми у творчих пошуках кубістів. Ці доробки художник збагачує власними знахідками, що проявились в експериментах з кольоротворчості – пошуках закономірностей співвідношень загальних колористичних плям та привнесення до живопису піднесеного життєстверджуючого колориту, наслідуваного в українському народному мистецтві (див. іл. 5). Новаторські пошуки митця засвідчують роботи «Сінний ринок» (1914), «Правка пил» (1927), «Пилярі» (1928-1929), «Тирсоноси» (1929), «Портрет доньки» (1928). Варто зауважити, що активність колористичних співвідношень часто відбувається за рахунок контрастного співставлення синього та жовтого кольорів, що, за думкою дослідника Д. Горбачова, є підсвідомим проявом приналежності до української нації: «мистецтво є космічним та універсальним, де національність є не першочерговою, проте помітною. Українські авангардисти (О. Богомазов, О. Екстер, В. Єрмилов, К. Малевич) були громадянами Українська Народна Республіка (1917-1920), деякі з них (О. Екстер) – консультантами керівників Української Держави (1918). Це помітно у роботах цього періоду, які насичені жовтими і синіми барвами відродженої національної символіки» [116].

О. Богомазов, критикуючи застарілість та виродження «академізму» в живописі, стверджує революційні зміни в мистецтві, відкриваючи новітній етап розвитку мистецтва як із позиції формотворчості, так і з позиції осмислення його духовної сутності: «мистецтво нерозривно пов'язано з душею людини тобто з цією прихованою, невидимою внутрішньою людиною, яка кожного штовхає втілювати в чомусь свої ідеали, прагнення... з джерел її бере свій початок мистецтво як прагнення висловити в реальних формах прагнення душі» [17, с. 73].

К. Малевич також виступав борцем за «нове мистецтво», був відчайдушним критиком «академізму», який всією своєю творчістю та теоретичними роботами відстоював нові еволюційні мистецькі зміни. «Академія – запліснявілий льох, в якому самобичують мистецтво», так художник відверто критикував існуючу систему освіти [114, с. 53].

Відмічаємо, що осмислення духовної складової мистецтва та мистецької творчості характерно для пошукової роботи худо-

жників абстрактного спрямування. В. Кандинський у трактаті «Про духовне в мистецтві», який опубліковано у 1911 р., зазначав, що мистецтво є рушійною силою духовного життя суспільства, яке знаходиться в постійному русі та складає шлях пізнання [91, с. 9]. Це перегукується з визначенням О. Богомазовим поняття мистецтва: «кінцева мета життя людини – перехід у Вічність» [17, с. 70].

К. Малевич у численних шуканнях із метою дослідження «нового мистецтва» аналізує життєві шляхи людини, розділяючи їх на духовний та релігійний, науковий та мистецтво. Ці шляхи рівноцінні за значимістю, та, за думкою митця, ведуть до духовної довершеності, до Бога. Він стверджує «божественну природу» змісту буття людини, констатує, що «духовність діє в Богові» [115, с. 42].

О. Архипенко визначає сутність своєї творчості антитезою до інтелектуальних умовиводів та догматичності законів мистецтва, підкреслюючи його «духовний характер..., що досягається через власні переживання» [6, с. 8].

Отже, авангардистів об'єднує загальна мета досягнення мистецтва як світу духовного, близького до ідеалу. «Нове мистецтво» ставить за мету бути виразником цього безтілесного, безпредметного світу, що потребує нових форм відображення, «перетворитися в нуль форм» [114, с. 37] та досягти Абсолюту. Абстрактна знаковість (форми геометричного та біоморфного характеру), використовувана апологетами абстракціонізму, стала довершеним утіленням ідеї пізнання та символічною візуалізацією буття.

В. Кандинський за хронологією створив першу абстрактну роботу (без назви, 1910 р.), яка стала новою віхою, знаменуючи повну зміну парадигми мистецтва. За думкою В. Феценко й О. Ковалю, митець «першим усвідомив, що форми безпредметності утворюються на знаковому рівні» [199, с. 531]. Це невелика акварельна робота, наповнена абстрактними кольоровими плямами та лініями, вільного біоморфного характеру, що вирують на білому тлі, який за визначенням автора: «символ світу, де зникли всі фарби, всі матеріальні властивості й субстанції. Цей світ стоїть так високо над нами, що жоден звук звідти не доходить до нас... це є щось ніби молоде або, вірніше, ніщо, що передувало початку, народженню» [91, с. 44]. Антитезою до білого

виступає чорний колір, символ смерті, згасання, знамення Апокаліпсису, але, за думкою В. Кандинського, саме чорний примушує «звучати» інші кольори сильніше та виразніше. Червоний виражає рух та неспокій, символізує чоловіче активне начало, тоді як синій виступає символом таємниці й навіть містики, а жовтий – позначення землі, зелений – виразник байдужості [91, с. 40-47]. Художник був надзвичайно сприйнятливий до кольору, аналізуючи його крізь призму свого відчуття, надаючи цій категорії образотворчості першорядної важливості, підкреслюючи, що таке сприйняття характеризує більш високий духовний рівень розвитку людини. За В. Кандинським, елементарний вплив кольору переходить в глибоке враження від нього, де колір викликає цілий ланцюг психічних переживань, з'являється його духовний зміст.

Важливою категорією для діячів українського авангардистського руху (О. Богомазов, О. Екстер, В. Кандинський, К. Малевич, В. Пальмов) виступає колір, який набуває особливого статусу як засобу художньої виразності в системі відмови від реалістичності у формах виразу об'єктів зображення. К. Малевич у своїй творчості підкреслює особливу значимість цієї категорії: «Живопис, – фарба, колір, вона закладена всередині нашого організму. Її спалахи бувають великі і вимогливі. Моя нервова система забарвлена ними. Мозок мій горить від їх кольору... потреба досягнення динаміки живописної пластики, вказує на бажання виходу живописних мас з речі самоцілі фарби, до панування чисто самоцільних живописних форм над змістом і речами, до безпредметного Супрематизму – до нового живописного реалізму, до абсолютної творчості» [121, с. 21-24]. Митець, досліджуючи зв'язок форми та кольору, на основі власних експериментів прийшов до висновку, що асоціювання кольорових відносин щодо форми досить умовне та пов'язане не з оптикою зорових сприймань, а з психічними процесами творчого уявлення художника [120]. Важливими компонентами, які здійснюють вплив на процеси сприйняття кольору людиною – естетичне чуття, світовідчуття, вікові особливості, локація проживання, соціальне положення, які є змінними величинами, тобто врахування цих складових необхідно для об'єктивного підходу в розумінні зв'язку між кольором та формою [90, с. 107-116]. К. Малевич, намагаючись пізнати сутність буття, звертається у своїх численних суп-

рематичних пошуках до першооснов формотворчості – лінії, крапки, хреста, чотирикутника, круга – свідомо відродженої абстрактної знаковості прадавнини [225, с. 107-135] та кольоротворчості української народної культури, використовуючи «святкові кольори великоднього столу з крашанками й вишитими скатертинами» [124, с. 178].

В. Пальмов надає проблемам кольору особливого місця, зауважуючи на тому, що всю історію живопису колір мав другорядне значення та був повністю обумовлений об'єктом, тобто «не був абстрагований від речі» [139, с. 212-219]. Перші намагання змінити вікову парадигму та надати кольору самостійної ролі належало імпресіоністам, але, на жаль, ці перші модерністи не змогли подолати залежності кольору від об'єкту, адже прив'язка до реалістичного трактування форми звела прагнення нанівець. Тільки експерименти П. Сезана та його послідовників-кубістів (Дж. Брак, Х. Гріс, М. Дюшан, П. Пікассо), в яких розкладання форми на геометричні тривимірні об'єкти змогло перебороти «фальшовану зовнішню ілюзорність речі... тривимірним відчуттям абстрактної форми» [139, с. 212-219]. Це стало підґрунтям для утвердження самостійної ролі кольору в живописній практиці, де саме «шлях безпредметної творчості» – вихід в абстракцію, що не має сюжету та речей, назавжди вивільняє колір, надаючи йому статусу першооснови в живописі [139, с. 212-219].

Невичерпним джерелом творчості представників українського авангардистського руху була українська народна художня культура, константа мистецького світу його апологетів – О. Архипенка, О. Богомазова, М. Бойчука, Д. Бурлюка, С. Делоне, О. Екстер, В. Єрмилова, Б. Косарев, К. Малевича, Є. Прибильської та ін.

Багатогранна діяльність О. Екстер проявилась у численних абстрактних, кубофутуристичних живописних та графічних роботах, сценографії, художньому моделюванні одягу і представляє унікальний стиль, синтез художніх напрямків, який сформувався під впливом культурних зв'язків з європейськими (Г. Аполлінером, Ж. Брак, Р. та С. Делоне, Ф. Леже, П. Пікассо, А. Соффічі) та вітчизняними (Н. Гончарова, В. Кандинський, М. Ларіонов, К. Малевич) художниками, а також поєднався з національним корінням українського народного мистецтва, втілюючись в орнаментальних ритмах та кольоровій барвистості

творів: «Безпредметна композиція» (1917-1918 рр.); «Безпредметне» (1917-1918 рр.); «Побудова площин за рухом кольору» (1918 р.); «Колірна конструкція» (1921 р.); «Конструкція планів. Ритми кольору» (1921 р.); «Конструктивний натюрморт» (1920-1921 рр.).

У 1904 р. художниця відвідує село Вербівку, тут для неї відкривається фантастичний світ українського народного мистецтва. Вона відчула, що в глибинах народної культури зберігся потужний код життєдайної енергії. Разом із художницею Є. Прибильською й театрознавцем М. Давидовою було засновано кустарне виробництво (сіл Вербівка та Скопці), яке сприяло відродженню народних промислів, до роботи якого було долучено великого поціновувача української народної культури К. Малевича. За думкою дослідника Д. Горбачова, народна культура була надзвичайно ваговою для художниці та спонукала її мислити абстрактно [48]. Вивчення українського народного декоративного мистецтва, що проявляється через ритміку, колір та динамічну пластику орнаментів, привело художницю до розуміння вільного існування живопису, тобто незалежного від сюжету та конкретних реальних форм, відкрило нове бачення власної творчості з реалізацією через абстрактну форму його вираження (див. іл. 5).

У контексті осмислення впливу української народної культури на творчість представників авангардистського руху варто відмітити Є. Прибильську, яка відома просвітницькою роботою та діяльністю, направленою на відродження народних промислів (вишивка, ткацтво тощо), підтримкою народних майстрів (І. Гончар, В. Довгошя, Є. Пшеченко, Г. Собачко) [145]. Мисткиня, за визначенням О. Екстер, міцно спирає свою творчу складову на ґрунт народного орнаменту, на його умовність, побудовану за принципом лінійної та кольорової гармонії. Вона будує композицію своїх творів за принципами народного примітиву, але, осмислюючи культуру українського села, трансформує це на новому рівні. Це актуалізує її роботу і ставить в один ряд з творчими пошуками європейських митців-модерністів, які також спиралися на культуру стародавнього світу, сходу та наївну творчість дитячих малюнків [63].

Отже, за рахунок синтезу західної художньої образотворчої традиції та народної творчості, сповненої архаїчного потужного

змісту, відбувається переоцінка задач та цілей мистецтва, відкриття нових форм та засобів вираження, що заклали безцінний фундамент для творчих експериментів сучасних митців.

«Червоною ниткою», за твердженням В. Маркаде, «селянська тема» проходить [125] у творчості К. Малевича, який через усе життя проніс спогади свого дитинства, проведеного на просторах України, де за автобіографічними згадками митця, гармонія селянського світу, що проявлена у звичаях, побуті, родинному укладі, наповнена особливим кольоровим звучанням української природи, назавжди полонила мистецьку уяву художника [122]. Спостереження за роботою селян, що в благоговінні простягали натружені руки до неньки-землі, їх головного скарбу, відобразились у безлічі роботах-посвятах українському селянству («Жнива», 1920 р.; «Дівчата в полі», 1920 р.; «Голова селянина», 1928-1929 рр.; «На сінокосі», 1929 р.; «На жнива (Марфа й Ванька)» 1928-1929 рр.; «Селянка з чорним обличчям», 1920 р. та ін.) [226]. Домінантні кольори (червоний, чорний, білий), іконографічні форми (хрест, квадрат, коло, лінія) української народної декоративної творчості на новому рівні, набули у творчості К. Малевича інтелектуального осмислення, вибудовуючи у певному ритмі систему універсальних знаків-кодів, що скріплюють минуле й сьогодення у хронотопі української народної художньої культури. Саме це робить його мистецтво космічним та трансчасовим.

За думкою Ж.-К. Маркаде, К. Малевич – самородок, творчість якого є істинним феноменом світового рівня. Він демонструє таку ступень висоти, яку прості смертні ніколи не досягнуть попри всі чесноти, розум, зусилля, освіту, багатство [124, с. 14]. Митець довів живописну й концептуальну абстракцію до абсолютного рівня. Він зауважував: «Я бачу в супрематизмі, в трьох квадратах й хресті, початок не тільки живописний, але й весь взагалі» [114, с. 651]. Це робить дослідження спадку художника вагомим чинником для розуміння абстракціонізму в контексті світової та української художньої культури, як усвідомлення нового етапу його розвитку, як головного надбання ХХ ст., що продовжує свій успішний поступ у ХХІ ст.

Сто років тому художник написав найвідоміший та суперечливий твір «Чорний квадрат», представивши світу власну живописну концепцію – супрематизм, який відкрив новий шлях розви-

тку, розуміння та сучасну систему бачення мистецтва. «Я переродився в нуль форм, – писав К. Малевич у виданій в 1916 році книзі «Від кубізму та футуризму до супрематизму», – і вийшов за межі нульового пункту, в напрямок творчості, а значить, в напрямку супрематизму, в напрямок нового реалізму в живописі – до безпредметної творчості» [121, с. 27]. Походження терміну «супрематизм» дослідники (А. Наков, А. Туровський, М. Харджиєв, О. Шатських) вважають латино-польським («*supremus*» – найвищий, максимальний). За думкою А. Туровського, «у релігійно-філософському значенні, особливо в латинській культурі і польській мові, значення супрематії понятійно належить до вищих сфер і найвищого бога, як до кінцевості, смертності, матеріального неіснування, кінця, небуття» [185].

Шлях пізнання, який проходить Казимир Малевич, це шлях до метафізичних горизонтів, досягнення буття та всього суцього. Його найголовніший і найвідоміший художній твір «Чорний квадрат» є маніфестом ствердження нової реальності, революційного осмислення буття. Це проста форма, яку може намалювати будь-яка людина в будь-якому віці та історичному періоді (див. іл. 5).

Маючи свого автора К. Малевича, «Чорний квадрат» є імперсональним за своєю сутністю та анонімно-індивідуальним. Митець уклав у свій твір – чорний квадрат на білому тлі – матрицю розуміння людиною всесвіту: білий колір – це сукупність всіх кольорів, чорний – це відсутність кольору, незбагнена глибина, «космічна безодня», – за висловлюванням самого художника. «Чорний квадрат найвищою мірою амбівалентний: це не кінець або початок, а кінець – початок, «нуль форм», що включає всі форми. І в метафізиці К. Малевич відчував себе останнім/першим філософом. Істина була пред'явлена персонально йому, і тим самим саме він був уповноважений покласти кінець всім колишнім помилкам і сповістити початок «нової світобудови», – за твердженням О. Шатських [205, с. 23].

Зрозуміло, що у цьому творі зосереджено безліч полюсів, що роблять його феноменом світового мистецтва. Людство стоїть перед новою реальністю – про це йдеться у «Чорному квадраті». Однак ностальгія за традиційною ренесансною естетикою залишається. Тому цей твір є своєрідним символом абсолютної свободи. Все, що можна про нього сказати, буде правдою. Нева-

жливо, критичні чи схвальні оцінювання можуть висловлюватися, тому що це – екран, на який проєктується все, що людство думає про світ та його будову. В творі є сходження від профанного рівня свідомості до сакрального. Це становить знак людської цивілізації на всі часи [61].

Той факт, що художник народився в Києві і через все своє життя проніс повагу та любов до української землі, на фоні загального патріотичного піднесення, яке відбувається в Україні останнім часом, має свій позитивний вплив на стимулювання і актуалізацію культурної спадщини майстра та осмислення феномену абстракції в образотворчому мистецтві взагалі. На думку Д. Горбачова, зв'язок К. Малевича з Україною є питомим [192]. Поляк за походженням, пройшовши життєвий шлях в якості громадянина царської та радянської Росії, К. Малевич назавжди залишився справжнім сином української землі. Без врахування впливу української культури на свідомість художника неможливо зрозуміти сутність його творчості та революційного й еволюційного внеску в світову мистецьку скарбницю.

Чим сильніше проникнення в національно-соціальні глибини, тим більш ціннісною є загальнозначуща інформація, яку несе художній твір. Ж.-К. Маркаде в статті «Простір, колір, гіперболізм: характерні риси українського авангарду» висловлює думку, що навколишнє середовище – довкілля, кольори, форми, культурний та релігійний простір – формує менталітет митця з самого народження та визначає специфіку «національного мистецтва» [45, с. 234]. Отже, будь-яка країна народжувала та народжує творців, які назавжди вбирають дух своєї землі. Як справедливо зауважує С. Садовенко, люди, «залежно від місця ... народження і проживання, різні: уродженці степу відрізняються широтою душі, відкритим характером; горяни – темпераментні, але дещо утаємничені; край з помірним кліматом, змішаним ландшафтом, формує спокійних, толерантних, урівноважених людей. Виходить, що кожен край з його кліматом, природою, краєвидами впливає на фізичне і духовне формування всього в ньому суцього... Емоційна насиченість української традиційної культури, невичерпна енергія, завзяття, високий мистецький рівень, яскраво відбивають світогляд, естетичні уподобання, саму психологію українського народу» [155]. Митці з України, знаходячись під сильним впливом простору, сонця, горизонтальних ритмів, які

символізують свободу руху, характеризуються особливими рисами, головною з яких є гіперболізм. Це стосується творчості О. Архипенка, О. Богомазова, Д. Бурлюка, С. Делоне, О. Екстер, В. Єрмилова, К. Малевича Б. Косарева та ін. Розгляд їх спадку, через призму української художньої культури в контексті українського авангардного руху початку ХХ ст. – важлива складова у дослідженні історично-культурних передумов виникнення, формування та розвитку феномену абстракції в українському образотворчому мистецтві.

В. Єрмилов та його революційна формотворча діяльність, що заклала основу української школи дизайну, ґрунтується на фундаменті народної культури, який за свідченням В. Сонцвіта (В. Полешук), невпинно вивчав «базу старовинної української культури» [169]. Представник кубофутуризму та конструктивізму, художник у своїй творчості дотримується геометричного трактування форми, він надзвичайно лаконічний у художніх засобах та формах, маючи в своєму розпорядженні свідомо обмежену палітру кольорів, основні геометричні форми (коло, прямокутник, трикутник), іноді задіюючи фактурні особливості матеріалу, домагається максимальної виразності («Гітара», 1919; «Дама з віялом», 1919; «Рельєф А», 1920; «Арлекін», 1924). Масштаб особистості В. Єрмилова надзвичайно об'ємний та реалізується у різних сферах мистецької діяльності: живопис («Булка», 1914; «Мандоліна», 1920; «Абстрактна композиція (Піраміди)», 1960), художня графіка («Чоловік портрет», 1921; «Жіночий портрет», 1923), оформлення поліграфічної продукції (обкладинка часопису «Авангард», 1929; макет книги «Вірші Катерини Неймайер»), плакатне мистецтво, рекламне мистецтво (проекти коробки цигарок «Ілліч», «Ленін», «Серп і молот», «Українка», 1920), оформлення середовища (проекти оформлення палацу піонерів і жовтенят в Харкові, 1933 та першого павільйону Української РСР на ВСХВ, 1939), мистецтво шрифту («єрмиловський» монументальний шрифт»), мистецтво скульптури, що проявляється в численних рельєфних композиціях («День мистецтва», 1920; «Патефон. Аргентинське танго», 1920; «Громадянська війна», 1922) та проектах до монументальних творів (проект пам'ятника «Три російські революції, 1825, 1905 та 1917», 1924-1925 рр.) проект «Монумент Ленінської епохи», 1964). Незважаючи на складне, сповнене трагізму та поневірян життя, твор-

чим маніфестом одного з провідних персоналій українського авангардистського руху, засновника школи українського дизайну, було ствердження його всеперемагаючого тріумфу через уславлення молодості й краси, де головним ідейним та формотворчим джерелом виступає сповнене оптимістичної сили українське народне мистецтво (див. іл. 5).

Досліджуючи абстракцію в образотворчому мистецтві як феномен художньої культури України, необхідно виділити постать С. Делоне (С. Штерн), засновниці одного з напрямів авангарду – симультанізму, яка має біографічні та культурні зв'язки з Україною. Експериментуючи з оптичними властивостями кольору для розширення можливостей сприйняття зображення, художниця одна з перших авангардистів вдалась саме до абстрактної мови зображення в своїх творах, вбачаючи в ній універсальний засіб для поєднання життя та мистецтва [189]. Вона стала піонером у сфері авангардного *fashion* дизайну та текстильного дизайну, відчувши його потенціал, вдало застосовуючи свої дослідницькі знахідки у сфері станкового живопису для розробки моделей одягу, оформлення тканин, килимів, створення орнаментів («Три симультанно одягнені жінки», 1925 р.; ескізи для текстилю «Composition»; килим «Labyrinthe», 1967-1968pp.; килим «Serpent noir», 1971 р. та ін.), сповнених сміливим поєднанням геометричних об'ємів, ритмів та активністю колористичних рішень абстрактних композицій життєстверджуючого початку, в яких простежуються тенденції впливу українського народного декоративного мистецтва, що, за думкою науковців Д. Горбачова, Є. Деменюка, І. Кодлубай, О. Ноги, свідчать про безперервний емоційний зв'язок із культурним полем місця народження художниці.

Пишався своїм глибинним родинним зв'язком із запорізьким козацтвом художник, теоретик футуризму, поет Д. Бурлюк [27]. Авангардист зберігав дитячі спогади, надаючи великого значення стародавній історії української землі та українській народній культурі, як фундаменту своєї творчості. У родинному маєтку в с. Чорнянка, на Таврії, створює разом із Б. Ліфшицем літературно-художню групу «Гілея», яка декларувала завершення естетики минулого та створення «нового» мистецтва, де в літературних практиках члени футуристичного об'єднання (Є. Гуро, О. Кручених, В. Маяковський, В. Хлебніков) змінювали

усталену систему викладу тексту. Художня творчість групи схилилась до пошуку нової форми через декоративне трактування живописних задач, що характерним саме для народного мистецтва, поціновувачами якого був Д. Бурлюк та його однодумці. Вперше зародження нової формації у образотворчому мистецтві вони представили на розсуд культурній громаді м. Києва виставкою «Ланка» (1908) та «Вінок» у м. Херсон (1909). Варто підкреслити, що, на відміну від європейського авангарду, пошукові інтереси якого тяжіли до розмаїття східних культур, для українського та російського авангардного руху було характерний звертання до селянської тематики та фольклорних основ. Це демонструє творчість М. Бойчука, О. Богомазова, Давида, Володимира й Марії Бурлюків, Н. Гончарової, Б. Григор'єва, О. Екстер, В. Єрмилова, М. Ларіонова, К. Малевича, М. Матюшина та ін.

Вивчення творчого доробку О. Архипенка (нар. у м. Києві, 1887 р.), одного з представників українського авангардистського руху, який за масштабом інноваційного мистецького внеску дозволяє констатувати світовий рівень цінності здобутків його творчості, показує, що експериментування та намагання змінити мистецьку парадигму були основною задачею митця: «там, де є зміни – є життя» [6, с. 16]. Аналізуючи надбання світової історії мистецтва, скульптор не відкидає цей цивілізаційний досвід, а намагається використати та сформуванати власний стиль, що містить «особистість митця, національні та расові ознаки, а також філософію та дух часу» [6, с. 23]. Це зумовило ряд відкриттів, а саме: абстрактна геометризація форми, увігнутість та наскрізний простір, як засоби формотворчої виразності («Крокуюча жінка», 1912; «Жінка, що розчісує волосся», 1915; «Сидяча жінка», 1920); скульптурний живопис (1912), що являє собою «новий тип мистецтва завдяки його особливим взаємозалежностям між рельєфом, увігнутим формам й формам з отворами, кольорами й фактурами» [6, с. 25] («Жінка з віялом II», 1915; «В кафе», 1915; «Стояча жінка», 1920); архипентура (запатентовано в 1927 р., США) – «рухливий живопис» (зображення складене з підсвічених смужок, яке рухається за допомогою особливого механізму), що послугувало прототипом сучасного бігборда; об'єднання в станковій композиції скла, дерева, металу, целюлози («Медрано» та «Медрано II», 1913-1914 рр.).

За твердженням О. Архипенка, важливим чинником, що

сформував його митецьке кредо була українська культура: «хто знає, чи думав би я так, якби українське сонце не запалило в мені почуття туги за невідомим, якого я навіть не усвідомлюю» [4, с. 18]. Особливою ознакою культури України є перехрестя багатьох художніх культур минулого, що, безумовно, вплинуло на творчість митця, яке транслює естетичне враження від форм енеолітичного Трипілля, артефактів Гілеї з її кам'яними ідолами, стриманості та вишуканості візантійського стилю мозаїчних панно Софії Київської, різноманіття витворів українського народного декоративно мистецтва. Вочевидь, українська народна художня культура стала важливим чинником, що мав великий вплив на кольоротворчі інновації пошукової роботи скульптурної практики. Українське народне декоративне мистецтво, з великим багатоманітним конгломератом цінностей (вишивка, писанкарство, килимарство, ткацтво, кераміка, художній розпис, різьблення тощо), що відрізняється виразним яскравим, сповненим контрастів, колоритом, заклало фундамент експериментам в естетичному поєднанні кольору і форми у роботах О. Архипенка. Цій важливій задачі митець приділяв увагу все життя. Починаючи з 1912 р., він підкреслював нерозривність цих фундаментальних понять образотворчості, що базуються на основних принципах світобудови та, за твердженням скульптора, складає «нову оптичну мову», яка дає змогу глядачу «пережити за допомогою поліхромної скульптури багато нових тонких духовних реакцій» та «відображає сучасні концепції творчих перетворень матеріальних речей і надає їм духовного аспекту» [6, с. 27-28]. Провідна мета скульптора – дематеріалізація скульптури. Він прагнув залишити матеріальну вагомість скульптури і «вийти за її межі в абстрактне і духовне буття» [6, с. 21], де саме абстрактний вираз форми слугує виявленню її духовної складової, тобто примирює дух і матерію в абстрактній реальності й виражається у втіленні творчої ідеї.

Таким чином, аналіз особливостей українського авангардистського руху початку ХХ ст. та діяльності митців-авангардистів надав підґрунтя для визначення вагомості його історичної ролі та культурного внеску, зокрема, в контексті дослідження характерних ознак абстрактної образотворчості України.

Історичною місією художників-авангардистів була побудова нової системи бачення та візуалізації буття. Все це знаходить

відгук у митців сучасності, де авангард ХХ ст. сприймається як відстоювання свого незалежного погляду та пошуку свободи особистості. Така постановка проблеми забезпечила об'єктивне розуміння, теоретичних передумов, пріоритетів, розкрила послідовність причинно-наслідкових закономірностей зародження та розвитку абстракції в образотворчому мистецтві України.

Головним надбанням світового авангардизму та його вагової складової – українського авангардистського руху, був свідомий вихід в абстракцію, як способу подолання матеріального тягара реального світу. Від того часу абстрактна образотворчість набуває офіційного мистецького статусу. Завдяки цьому грандіозному переворотові, мистецтво назавжди перестало бути ремеслом, а ствердилось як шлях самопізнання й самовдосконалення, як можливість осягнути духовний світ, спробувати досягти Абсолюту. Піонерам авангарду, вдалось гармонійно поєднати образотворчі пошуки з філософією та наукою, що дало змогу розширити, а іноді й знівельювати, рамки традиційного розуміння видів та жанрів мистецтва. Надзвичайно величний, хоча й короткий у часовому проміжку (близько 20 років), період українського авангардистського руху об'єктивно є безцінним внеском у вітчизняну та світову скарбницю культури і, безперечно, становить важливий чинник у формуванні унікального вигляду абстрактної образотворчості в художній культурі України [61].

Отже, на специфічність українського авангардистського руху вплинули два фактори: революційна діяльність у сфері пошуку нової художньої формотворчості та засобів її вираження, що дало життя багатьом мистецьким течіям, які мають продовження в умовах сьогодення, а також глибинне занурення в українську народну художню культуру, що базується на першоосновах стародавніх культурних кодів найдавнішого періоду історії України. Народне декоративне мистецтво стало потужною основою для митців авангардистського руху початку ХХ ст., які стали фундаторами абстракціонізму, і є головним стилеутворювальним чинником української професійної образотворчості на сучасному рівні.



Розділ 3. Абстракція в українському образотворчому мистецтві XXI століття в контексті сучасних артпрактик і діалогу культур

3.1. Абстракція в образотворчому мистецтві у часопросторі художньої культури України XX – початку XXI століття

Сьогодні актуалізує питання нових векторів розгляду трансформаційних процесів, що відбуваються в культурі. Вони характеризуються динамічністю, розвиваються в «загальному поступальному русі, що становить ніби якийсь потік», де визначальним фактором оновлення виступає зміна свідомості [111, с. 119]. Культура – складна система, в якій, згідно з Ю. Лотманом, одночасно відбувається протиборство культурно-історичних пластів, що характеризуються станами послідовного розвитку та вибуху. Дослідник указує, що «ці поступові та вибухові процеси у синхронно працюючій структурі виконують важливі функції: одні забезпечують новаторство, інші – спадкоємність» [110, с. 26].

Балансування в межах таких понять «новаторство» та «спадкоємність» обумовлює функціонування мистецтва, що показує попередній етап дослідження, а саме: аналіз історичних передумов виникнення, формування та розвитку феномену абстракції в образотворчому мистецтві України, де культурно-історичний шлях становлення абстрактних форм, елементів та їх колористичної складової демонструє просторово-часову єдність розвитку. Відтак, доцільно враховувати категорії часу та простору, що відносяться до онтологічних об'єктів більшості природничих та гуманітарних наук та є загальними поняттями, за допомогою яких упродовж усього культурно-історичного розвитку конструювались різноманітні форми буття людини. У результаті,

взаємозв'язок цих парадигм забезпечить максимально об'єктивний ракурс огляду культурно-мистецької ситуації, що існує в сучасних абстрактних артпрактиках України та в її артпросторі взагалі.

Виходячи з вищезазначеного, культурологічний розгляд просторово-часових зв'язків в абстрактній образотворчості України варто провести з позиції хронотопу (від давньогрецької *χρόνος* – «час» і *τόπος* – «місце»). Цей термін було внесено до галузі гуманітарних наук, естетики та поезики М. Бахтіним, як формально-змістовної категорії літератури. Дослідник спирався на ідеї нейрофізіолога О. Ухтомського, який побудував їх на межах різних наук (фізіології, психології, філософії, соціології та етики), пояснюючи деякі фундаментальні аспекти поведінки та психічні процеси людини, а також на теорію відносності А. Ейнштейна та трансцендентальну естетику І. Канта.

Основою для умовиводів науковця слугували концепції започаткованої за часів античності філософської традиції реляційного розуміння простору та часу, а саме: праці Аристотеля, Августина Аврелія (прозваного Блаженним), представника раціоналістичного філософського напрямку Г. В. Лейбніца, засновника німецького класичного ідеалізму Г. В. Ф. Гегеля та вчення В. Вернадського про ноосферу, яку він визначав єдиним часопростором, пов'язаним з духовним виміром життя.

М. Бахтін підкреслював істотний взаємозв'язок часових і просторових відносин, що художньо освоюються у літературі та називає його хронотопом: «у літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових та часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом. Цим перетином рядів та злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [9, с. 235]. Таким чином, хронотоп виступає перспективною категорією дослідження у сфері гуманітарних знань, представляючи собою своєрідний абстрактний світ, цілісний за його просторовими та часовими характеристиками, тобто, з позицій онтологічного тлумачення, виражає сутність сушого.

Дослідження поняття «хронотопу» належить С. Аверінцеву, А. Біблеру, Д. Горіну, А. Гуревичу, М. Еліаде, Н. Ірзі, Т. Каче-

раускасу, Г. Кнабе, Н. Летіновій, А. Лосєву, Ю. Лотману, Ю. Степанову, де більшість дослідників характеризують хронотоп як систему, що здатна задавати певні вектори в соціокультурному просторі, демонструючи світовідчуття епохи. В українській науковій культурологічній думці просторово-часові взаємозв'язки осмислювались Є. Більченко, Ю. Богуцьким, Н. Герасімовою-Персидською, В. Личковахом, С. Садовенко, В. Чернієнко, Г. Чміль, В. Шейко.

В. Лук'янець у філософському словнику класифікує хронотоп, як «універсальне поняття, що означає нерозривний взаємозв'язок просторових та часових відношень», зокрема науковець підкреслює, що «у науці ця категорія характеризує властиву події, однорідній низці подій або стану суб'єкта просторово-часову визначеність, оформленість та завершеність. У літературі, хронотоп – це словесне зображення не тільки місця, на фоні якого розгортається етичний сюжет або лірична ситуація, а й самого духу цього місця, притаманної йому особливої атмосфери» [201, с. 702]. Так, поняття «хронотопу» визначається найбільшою мірою узагальнення, що надає об'ємності характеру огляду наукової проблематики.

Н. Ірза культурологічний аспект поняття «хронотоп» розкриває, як єдність просторових та часових параметрів, що спрямовані на вираження певного (культурного або художнього) сенсу, підкреслюючи, що хронотоп індивідуальний для кожного з цих сенсів, тому що художній твір має багатшарову структуру. Кожен його рівень являє собою взаємозалежний зв'язок просторових та часових параметрів, в основі яких закладено дискретний та континуальний початок. Хронотопи, які виражають загальні риси художньої просторово-часової організації в системі культури, свідчать про дух та напрямок домінуючих в ній ціннісних орієнтацій. У цьому випадку простір та час мисляться як абстракції, за допомогою яких можливо побудувати картину уніфікованого космосу [100, с. 337].

Праці С. Садовенко глибоко досліджують концепт «хронотоп», аналізуючи питання культурологічної інтеграції, визначаючи його «універсальною методологічною категорією, що може бути застосована для вивчення статичних явищ (художніх творів чи часових періодів) та динамічних, рухливих процесів (трансформація самосвідомості творця, культурний досвід), підкрес-

люючи, що семантика терміна актуалізує усе вище зазначене з акцентуацією на його онтологічному (безумовно, іманентному буттю) і культурно-антропологічному (суб'єктивно обумовленому в інтелектуальній чи художній рефлексії) характері. Таким чином, концепт «хронотоп» виявляє собою поняття, що має ключовий характер для соціокультурного, індивідуально-творчого рівнів, а також різних аспектів дослідження» [157]. Сучасна дослідниця підкреслює, що хронотоп – це «особливий універсум в контексті культурологічного знання, що відкриває культурний досвід різних часових, просторових рубіконів, філософсько-естетичних, соціально-культурних і духовно-моральних культурних парадигм» [155, с. 102].

Відтак, спираючись на вищезазначене, розглянемо абстракцію в образотворчому мистецтві як феномен художньої культури України, що представляє особливу багаторівневу систему, має потужне історичне підґрунтя та широкий спектр прояву в арт-просторі з чітко вираженими регіональними центрами. Мета цього підрозділу – провести культурологічно-мистецтвознавчий аналіз української абстрактної образотворчості у часопросторі художньої культури ХХ – початку ХХІ ст., що допоможе глибоко осягнути її сутність та пов'язати у єдину систему координат всі її складові.

Спираючись на дослідження елементів абстрактної знаковості, зокрема, від процесу зародження у найдавніші періоди історії та розвитку в народній художній культурі, до сміливого осмислення сучасними художниками та втілення ними духовного й образотворчого досвіду поколінь українців у нові творчі форми. Як наслідок, це надасть можливість зробити універсальний аналіз процесам, які відбуваються в сучасному культурно-мистецькому просторі України та сприятиме їх упорядкуванню з можливістю прогнозування майбутніх форм розвитку.

Досліджуючи сучасні мистецькі практики з позиції хронотопу у сфері абстрактної образотворчості України, варто виділити основні регіональні центри, де сконцентровані найактивніші та найвиразніші форми його прояву, а також зосередити увагу на творчій експериментальній роботі митців, що складають потенціал цих осередків. До них віднесено міста: Одеса, Львів, Харків, Київ (див. іл. 6).

Одеса як один з потужнів центрів культурно-мистецького

життя України, заявила про себе на початку ХХ ст. активним і потужним сплеском авангардистського руху (В. Баранов-Россіне, Д. Бурлюк, С. Делоне, О. Екстер, В. Іздебський, В. Кандинський, В. Кручених, В. Хлебніков та ін.). Саме тоді в південноукраїнському регіоні з'являються перші мистецькі спільноти та творчі союзи, зокрема, «Товариство південноросійських художників» (1890-1922 рр.), Салон В. Іздебського (1909-1910 рр.), «Гілея» (1910-1913 рр.), «Товариство незалежних художників» (1916-1920 рр.), які сповідували прогресивні філософські ідеї та нове бачення художньої форми. Надалі прагнення до творчої свободи, здатність до генерування мистецьких цілей та задач, а також схильність до згуртованості художників півдня переросте в стійку особливість.

Бунтарська сутність митців одеського культурно-мистецького осередку, попри роки вимушеного призупинення новаторської діяльності, спричиненого встановленням та укріпленням радянської влади, а також домінуванням «офіційного мистецтва» (соціалістичного реалізму), що на довгі роки спиноло прогресивні пошуки, надала імпульсу до реактивації за часів «відлиги» у 1960-х рр. у середовищі зовсім молодих художників (О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Басанець, В. Буланій, В. Маринюк, Л. Ястреб), тоді ще студентів «греківки» (Одеське художнє училище ім. М. Грекова). Згодом, ця діяльність митців набуває ознак культурно-мистецького феномену, званого як «одеський нонконформізм 1960-1980 рр.» [98].

Модерні пошуки одеських митців, за висловлюванням О. Федорука, завжди вирізнялись оригінальністю, неповторністю, природно авангардним характером творчості та максималізмом. Вони «вигодувані цілющим молоком андеграунду і багатством традицій мистецького минулого, вартісні перед взаємними зобов'язаннями та індивідуальними смаковими уподобаннями, які реагують на пріоритети розвитку загалу» [196].

Нонконформізм як культурно-мистецьке явище розуміють антитезою до ідеологізованої спрямованості офіційного радянського мистецтва. Прагнення митців відродити надбаня авангардного руху та поєднати їх із постмодерністськими західноєвропейських мистецькими напрацюваннями другої половини ХХ ст. виявилось у пошуку альтернативних проявів художньої форми та ідейної наповненості [215]. Натомість, на відміну від політичної

спрямованості російського нонконформізму, представників одеського «андеграунду» цікавили суто мистецькі задачі, а саме – пошук нових художніх методів та мистецької мови. Дослідниця О. Котова визначає це явище «скоріше елітарним, ніж масовим, малозрозумілим більшості населення, однак, підтримуваним тонким прошарком інтелігенції, цнотливим, ... що трималося в рамках стилю, форми з загостренням модерністських і національних рис» [99].

Відтак, близькість до естетики модернізму в діяльності одеських митців очевидна. У творах присутня підкреслена ексклюзивність, відмежованість від політичного контексту, прагнення до оновлення художньої форми та самобутності, а головне, стремління до умовності і, як наслідок, вихід в абстракцію.

У кінці 1970-х рр. групу художників «неофіційного» мистецтва поповнюють І. Божко, О. Стівбур, В. Савченко, В. Сад, В. Цюпка, С. Юсим. Саме цей період, за думкою В. Басанця, визначається високим «градусом творчої напруги» та є «найбільш героїчним періодом в Одесі» [8]. Новий рівень експериментальних пошуків у роботах митців вимагав нового простору та рівня осмислення. Організуються квартирні виставки в Одесі, Москві, Ленінграді (Санкт-Петербург), здійснюється пересувна експозиція українських авторів у Мюнхені, Лондоні, Парижі та Нью-Йорку, що є першим проривом українського андеграунду в західноєвропейське культурно-мистецьке середовище.

Для дослідження важливий розвиток абстрактної образотворчості в одеському регіоні, один зі сплесків якого відбувся в 1980-х рр. та характеризувався неофольклорними рисами. Особливо активно експериментальна робота відбувалась у сфері монументального живопису, яка за висловлюванням В. Цюпка, стає «потужним імпульсом творчих звершень, неоцінимою лабораторією засобів і форм модерного мистецтва, першою відвойованою в офіціозу територією» [202]. Варто більш детально розглянути мистецький доробок одеських художників, праці яких характеризуються різними виявами абстракції в художній творчості. Так, просторово-часовий вектор творчого пошуку митців звертається до народної художньої культури та стародавнього мистецтва, де в осмисленні архаїчних добутоків відбувається побудова сучасної художньо-образної мови з влучним вираженням потужного духовно-культурного зв'язку.

Здобуття Україною незалежності (1991) відкриває новий етап розвитку в мистецькому просторі Одеси. Схильність до творчого об'єднання на основі внутрішньої спорідненості, ідея національного відродження, звернення у пошуках нових виразів художньої форми до культурних першоджерел згуртовує одеських художників у 1990 р. У складі групи «Шлях», у 1991 р. переростає у «ТОХ» (творче об'єднання художників). Згодом (1992) стає галереєю актуального мистецтва «Човен», де ядро мистецької громади (В. Басанець, І. Божко, В. Маринюк, С. Савченко, В. Сад, М. Степанов, О. Стівбур, В. Стрельников, В. Цюпко) у 1998 р. створює неформальну групу «Мамай», яка існує донині. Як наслідок та всупереч офіційним заборонам політичної радянської еліти, як факт протистояння та жаги до творчої свободи, в Одесі сформувався потужний, знаний далеко за межами України, осередок абстрактних артпрактик [132].

В основу формотворчої образності С. Савченка закладено колоподібний елемент, що має пряму тотожність до одного з головних символів української народної свідомості – писанки. Значення якої базується на архаїчному усвідомленні яйця, що носить у собі зародок «сонячного птаха» – древнього сакрального знаку тріумфу життя та безкінечного його відродження (див. іл. 7). Цей елемент є основою живописних та скульптурних композицій художника: «Контрформа» (1998), «Тема» (2000), «Версія білого XII» (2005), декоративна скульптура (2004-2008), декоративні об'єкти «таракуци» (2007-2009) та інші. Відмічаємо домінування абстрактної лінійної знаковості чорного та червоного кольорів, базових елементів орнаментики українського народного декоративного мистецтва. Це кольорове поєднання має сакральний статус, символізуючи нерозривний зв'язок буття народу зі щедротами землі, яка дарує та підтримує життя. Компаративний аналіз творчих праць С. Савченка показав спорідненість у відборі кольорів та форм з українським фольклором, тим самим підтверджуючи очевидну просторово-часову єдність елементів абстрактної знаковості.

Також близькість до образотворчої складової українського фольклору спостерігаємо у творах В. Маринюка. На фундаменті орнаментальної культури народного декоративного мистецтва, використовуючи найуживаніші геометричні її форми (квадрат) та домінантні кольори (червоний та чорний на білому тлі), він

будує свої абстрактні полотна – «Композиція з червоним квадратом» (1978), «Квадрати» (2000), «Композиція з червоним» (2002), «Квадрати» (2006), «Червоне з чорним» (2007).

Використання В. Садом на поверхнях картин різних видів продряпування, а також нанесення заглибин на металічні рельєфи, як прийомів художньої виразності, відносимо до осмислення художником палеолітичної та неолітичної архаїки. Найдавніша абстрактна знаковість – «ямки», символ сонця та поранення (знак мисливської активності), набуває нового змісту в «Симфонії Калашникова» (2001) та рельєфах «Без назви» (2006-2009), надаючи позачасової значимості сучасним творам автора, підкреслюючи нерозривний зв'язок поколінь, що транслюється крізь віки низкою простих геометричних елементів [220].

С. Соколов – відданий прихильник абстракціонізму, який, за висловлюванням В. Басанця, першим (у 50-х рр. ХХ ст.) ангажував модерністські традиції в Одесі, створивши на платформі Музею східного та західного мистецтва першу персональну експозицію актуального мистецтва [8]. Художник у пошуковій творчій роботі тяжів до синтезу мистецтв, продовжуючи експерименти авангардистів, намагаючись поєднати колір, ритми та слово. Головним елементом графіки С. Соколова є лінія, яка несе символічне навантаження та часто доповнюється текстовими коментарями. Зображення складаються в систему кодів, що враховуючи вплив, актуальної тогочасної проблематики освоєння космосу, демонструє намагання створити своєрідне повідомлення, де абстрактна знаковість виступає універсальним засобом передачі інформації.

Колористична стриманість живописного методу, що межує із скульптурним різьбленням, продряпуванням, грою різних рівнів поверхонь притаманна абстрактним працям О. Стомбура. Підкреслюємо тотожність у направленні вектора пошукової роботи з представником авангардного руху К. Малевичем, особливо в експериментах по комбінуванню простих геометричних форм. Хрестоподібна абстрактна знаковість – основний елемент символічного строю левкасных дощок митця. Це найголовніший іконографічний символ української художньої культури, в який закладено ідеї християнського світогляду, а також – це найдревніший знак усвідомлення первісною людиною себе та свого зв'язку з навколишнім світом. Перпендикулярне поєднання двох

ліній, з утворенням хрестоподібної знаковості, репрезентоване на костях мамонта, стінах печер та керамічних виробих первісної доби, зберігається й набуває подальшого розвитку в орнаментиці української народної культури, і, як бачимо, втілюється на сучасному рівні в працях художника, демонструючи історико-культурний хронотоп абстракції в образотворчому мистецтві [220].

Теплі теракотові поєднання колориту та заокругленість геометричних форм, використання орнаментальних побудов у живописних композиціях В. Стрельнікова візуально споріднюють його абстрактні сюжети з об'єктами трипільсько-кукутенської культури (цикл робіт «Без назви» 2008-2011), відроджуючи з глибини прадавні сакральні образи [220].

Багаторівневістю характеризується хронотопна система художніх образів живопису С. Юсим. Розгорнуту панораму палеолітичної та неолітичної візуальної спадщини мисткиня символічно показує в роботах «Світло пустелі» (1995), «Мідь та камінь» (1997), «Попіл та полум'я» (2008), ніби закликаючи повернутись до історичних витоків та основ, пізнати свою істинну сутність. З полотен серії «Автографи» (2000-2002), «Експресія» (2008), «Білим по білому» (2008) проступають стародавні петрогліфи, де в графічних ритмах автор проводить експеримент, намагаючись знайти певні візуальні коди, вібрації яких отримують у сучасних глядачів реальний емоційний відгук [220].

Проблема побудови особливих абстрактних знакових систем актуальна у творчості В. Цюпка. Наповнені символами композиції автора створюють подібність загадкового алфавіту («Без назви 90» (1992), «Вільне падіння» (2001), «Знаки» (2011) та інші), що відображають не конкретний об'єкт, а зашифрований меседж. Активну колористичну побудову живописних полотен художника підкреслює геометрична формотворчість. До базової контрастної палітри чорного, білого, червоного кольорів додаються коричневі, зелені, жовті та сині, що втілюються у форми основних елементів абстрактної знаковості, уживаних у народному декоративному мистецтві, а саме: «віконця» (картатий візерунок Буковини, Поділля та Прикарпаття), «решітки» та «ключі» (чергування ромбів квадратів), «кривульки» (спіралі), «кривоніг» або «безконечник» (s-подібна спіраль), «хрести» (найдревніша та найуживаніша знаковість), «сварги» (символ еволюційного ру-

ху). Використання (свідомо чи підсвідомо) цих знаків художником надає сучасним творам трансчасового звучання, підтверджуючи думку дослідника В. Личковаха, що «речі в естетосфері модерного мистецтва виступають як лінгвістичні знаки і образи-символи, як візуальні носії мови культури. В них образно виявляється матеріалізований культурний та суспільно-історичний досвід людства» [109].

Хронотоп чітко окресленої геометрії абстрактних композицій І. Божка вибудовується динамікою знаків-символів, а саме, кругами (древні солярні знаки) та прямокутниками (ідіограма засіяного поля), поєднання яких у семіотиці землеробських культур, якою здавна є Україна, складає основу світобудови. Митець у циклі робіт «Планети» («Туманні планети» (2007), «Планети» (2007), «Народження планет» (2012) та інші) розділяє площину полотна на три горизонтальні сегменти, що в більшості архаїчних культур символізують устрій Всесвіту, позначаючи відповідно підземний світ, видимий світ живих істот та світ небесний, а також відмежовує чотири вертикальні зони, що відповідають основним розумінням щодо структури буття (стихії, сторони світу, пори року тощо), що надає працям І. Божка об'ємного космічного звучання у намаганні пізнання та відображення сутності сущого (див. іл. 7).

Таким чином, мистецький добуток Одещини являє собою складне синтетичне та системне явище, що характеризується надзвичайною згуртованістю митців, які, за висловлюванням В. Басанця, мають велику міру «групового інстинкту і бажання продовжити власну колективну гру» [8]. В абстрактній образотворчості одеського культурно-мистецького осередку відчувається стилістичне тяжіння до спадку української народної художньої культури та стародавньої художньої культури, що проявляється через кольоротворчий та формотворчий аспекти мистецьких творів. Також творчі пошуки художників базуються на пересмислені надбань українського авангардистського руху. Врахування впливу постмодерністської естетики на особливості одеського мистецького осередку, яка пом'якшує існуючий модерністський максималізм, надає більшої відкритості та спрямовує вектори активності у бік міжкультурної взаємодії із залученням до світового культурно-соціального простору [220].

Аналізуючи розвиток абстрактних артпрактик західних ре-

гіонів України, необхідно зауважити, що цей регіон пізніше ніж центральний та східний зазнали радянського впливу, що обумовило їх культурно-мистецькі особливості. За рахунок географічного положення та давніх культурних зв'язків тут зберігався міцний зв'язок з європейською культурою, а також завжди підтримувалися українські національні традиції, плекалися народні та релігійні обряди. Варто виділити Львів, як культурно-мистецький осередок, що сконцентрував велику творчу активність у сфері пошуку актуальної формотворчості в образотворчому мистецтві.

На початку ХХ ст. мистецькі інновації пов'язують з діяльністю львівського авангардистського угруповання «Artes» (1929-1935 рр.). Основними векторами творчої діяльності його засновників (О. Ган, О. Кшивоблоцький, Л. Лілле, Р. Сельський, М. Райх-Сельська, Є. Яніш) були шукання в напрямках сюрреалізму, символізму, абстракціонізму, кубізму, конструктивізму та інших актуальних модерністських течій Європи, що спиралось на міцне національне самобутнє підґрунтя. Експериментальна робота мала широкий діапазон прояву, в якому абстрактні практики не були пріоритетом. Проте загальний спалах нововведень заклав фундамент для майбутньої пошукової роботи мистецьких діячів цього регіону. Художні новаторські практики відбувались у живописі, фотографії, кінематографі, з проведенням експозицій у Львові, Варшаві, Кракові, Лодзі, Тернополі, Станіславові. Головним керманічем «Artes» був Р. Сельський, який, згодом, розробив свою педагогічну методику, що полягала у поєднанні формотворчих експериментів з живописною натурною роботою на пленері. Це заклало основи львівської образотворчої школи, характерною особливістю якої є симбіоз українського народного мистецтва та західноєвропейської естетики.

Досліджуючи становлення абстрактної образотворчості західного культурно-мистецького регіону, виділимо абстрактні практики у творчості К. Звіринського – видатного представника українського нонконформізму, відданого учня та послідовника Р. Сельського. Просторово-часову взаємодію художніх образів, методів та засобів простежуємо в його експериментах у сфері безпредметності, що припадають на 1957-1962 роки. Автор продовжував ідеї О. Архипенка в пошуках «нової оптичної мови» [6, с. 27], поєднуючи методи живопису та скульптури у «живо-

писних рельєфах» із стриманим кольоровим рішенням (цикл робіт «Рельєфи» (1958-62), «Бляха» (1959)). Художник намагався зламати класичні живописні канони, долаючи двовимірність полотна, уводячи в його простір дроти, відрізки дерев'яних дощок, шматки металу. Ці прийоми руйнують усталене сприйняття пластичних видів мистецтва, де синтез відкриває шлях утіленню нових художніх задач, згідно з духовними потребами сучасності. У роботах «Вертикалі» (1957) художник звертався до вихідного елементу всієї образотворчості – лінії, абстрактної знаковості, що народжена палеолітичною культурою, як вияв первісного самоусвідомлення. У кольорових абстрактних аплікаціях 1958-1962 рр. К. Звіринського простежуються впливи народної орнаментальної культури Гуцульщини, що виражаються через яскраву кольоротворчість та декоративність (див. іл. 8).

Звертаючись до аналізу сучасного періоду в сфері абстрактної образотворчості Львівського культурно-мистецького осередку, доцільно зосередитися на видатних персоналіях В. Бажая, І. Яновича, С. Савченка та їх творчої діяльності.

Масштабність творчої особистості В. Бажая важко віднести до певних напрямів та течій сучасного мистецтва. Однак, очевидно, що основа його творчості базується на абстрактній живописній пластиці. Він працює в живописі, робить перформанси, інсталяції та відео-арт. Для художника важлива ідея, яка спонукає до експерименту, а також концепція художнього твору (див. іл. 8).

У 1998 р. він заснував та очолив секцію концептуального мистецтва Львівської організації Національної спілки художників України. У проєктах «Forte» (2012) та «Реплікація» (2013) основним художнім засобом впливу митець обирає колір. Роботи циклу «Forte» надзвичайно динамічні та активні, за рахунок чітко визначених лінійних ритмів, що надає композиціям архаїчної підтексту. Концептуальним центром серії «Реплікація» виступає чорний прямокутник, який є головним «героєм» своєрідної пластичної гри. Автор, осмислюючи цю первинну абстрактну знаковість, надає їй багатоаспектного звучання. Ця форма одночасно виступає пасивною основою, в якості площини картини, а також є активним елементом у вигляді колористичних та фактурних трансформацій. Очевидно, що ці цикли робіт близькі до модерністського художнього доробку, однак, художник у своїй творчості постійно намагається надати концептуальному задуму статусу

головного діючого чинника, що виводить його художню діяльність за межі абстрактної артпрактики, наближуючи до концептуалізму.

На початку своєї творчості І. Янович працював у галузі керамічного монументально-декоративного оформлення інтер'єрів. На той час (70-ті роки ХХ ст.) цей вид художньої діяльності тяжів до фігуративного проявлення, згідно з вимогами «офіційного» радянського мистецтва, проте потребував від художника вміння відстороненості від реальної форми та узагальненого її осмислення, що, як наслідок, надалі привело митця до пошукової роботи в абстрактній образотворчості. Сьогодні художник повністю відданий абстракції, створюючи цикли живописних та графічних робіт, об'єднаних певними, актуальними для митця темами, зокрема, «Матерія» (2007), «Горизонталі» (2008), «Діалог» (2009), «Суб'єктивний простір» (2011), «Течія» (2013), «Траскторія» (2016).

І. Янович працює з категоріями простору та часу, аналізуючи аспект внутрішньої та зовнішньої їх взаємодії. У циклах «Матерія» та «Горизонталі» відбувається процес інтуїтивного пізнання митцем процесу світотворення, у результаті, через коричнево-чорну палітру кольорів та домінування горизонтального композиційного розміщення кольорових площин вибудовується образний лад, який, вочевидь, є втіленням образу матерії буття, що поволі залучає глядача до онтологічного діалогу з художником. Актуальність діалогізму, як способу організації просторово-часової єдності в контексті художньої творчості відбувається у проєкті «Діалог». Зіставлення в одному експозиційному просторі абстрактного живопису та барочної фігуративної пластики фундатора львівської школи скульптури І. Г. Пінзеля засвідчує примирення двох полюсів мистецтва, а саме – реалістичної та абстрактної естетики, що демонструє еволюцію образотворчості, від процесу вивчення форми способом відтворення, до процесу пізнання її сакрального змісту способом руйнації. Так, творчість І. Яновича – намагання метафізичного розуміння руху життя, плинності часу та місця людини у цьому просторі.

Творчість сучасного львівського художника С. Савченко імпульсивна, сповнена протиріч, багатогранна в широкому спектрі її прояву: живопис, графіка, фотографія, анімація, відео-арт, інсталяція та боді-арт. Митець вільний від конкретних тем. Його

діяльність – постійний процес пізнання світу, намагання побачити його максимально цілісно, відкрито сприймаючи всі можливі форми. Втім, незважаючи на великий діапазон напрямів творчого виразу, використання різних матеріалів та технік, С. Савченко постійно повертається до фарби та площини полотна, поєднуючи принципи класичного живопису та прогресивні інновації.

Мистецькі експерименти автора спонтанно переходять від фігуративу до абстракції, які, за висловлюванням О. Петрової, «обумовлені лише незбагненними навіть для самого автора підсвідомими імпульсами, виразно сигналізують про ризоматичний спосіб (ризоматизм – поняття філософії постмодерну, що фіксує принципово новий спосіб організації цілісності з новим типом іманентних зв'язків [41]) відрефлексовувати буття» [142]. Процес створення декількох абстрактних циклів («Eruption» (2010-2016), «Gravity» (2014-2015), «Gravity II» (2012-2014), «Drops» (2015), «Nothingness» (2016-2017)) відбувається паралельно, де основною вирішуваною проблематикою виступає вплив та взаємодія кольорів, а також, подолання двовимірності поверхні картини, що аналогічно до експериментів К. Звіринського. Художник виконує майже нездійснену задачу: з одного боку, залишається в межах полотна та межах класичної живописної традиції, а з іншого – намагається зруйнувати картинну площину та відкинути основи цієї традиції. В своїх експериментах він розриває живописні шари алкідної емалі («Gravity» та «Gravity II»), які ніби від внутрішнього вибуху застигають, спрямовуючи на глядача свої агресивні рухи, але, разом з тим, здійснюється занурення у внутрішній таємничий простір картини. У наслідок, створюється дуалістичний зв'язок та єдиний містичний арт-простір. Так, у творчості С. Савченка відбувається унікальне примирення й взаємодія новаторства та традиції, що, вочевидь, демонструє просторово-часову її сутність.

Отже, досліджуючи розвиток абстракції в образотворчому мистецтві західних регіонів України, необхідно виділити часові віхи його активізації: 20-30-ті рр. ХХ ст. (період обумовлений європейськими та українськими авангардними експериментами); 60-80-ті рр. ХХ ст. (загальні тенденції впливу явища нонконформізму, за часів СРСР); 90-ті рр. та до сьогодення (зумовлено отриманням Україною державної незалежності). Порівняно з Одеським культурно-мистецьким осередком, який характеризу-

ється згуртованістю митців та активністю в сфері абстрактної образотворчості, Львівщина в меншому ступені визначається абстрактними проявами у творчості художників, що проявляються у творчих персоналіях у певні періоди.

Варто відмітити активність кольорової палітри митців західних регіонів, що, вочевидь, знаходиться під впливом народного декоративно-прикладного мистецтва місцевих етнокультурних осередків, яка виражається в теплому колориті та контрастності. Підкреслимо, що творчість сучасних митців Львова, хоча базується на модерністських добутках, проте в більшому ступені відкрита постмодерністським впливам, характеризується демократичністю та комунікативністю, пропонуючи по-новому переглянути класичні художні традиції.

На початку ХХ ст. в східній частині України (на Слобожанщині), формується культурно-мистецькій осередок, де концентруються новаторські експерименти модерного напрямку (абстракціонізм, конструктивізм, кубофутуризм, футуризм тощо). З 1919 р. по 1934 р. Харків був першою столицею радянської України. Це стимулювало надходження інтелектуальних та творчих ресурсів, натхнених новими революційними ідеями щодо оновлення суспільства та формування нового прогресивного мистецтва вільного від застарілих класичних традицій. У своїй діяльності представники українського авангардного руху (брати М. та Д. Бурлюки, В. Єрмилов, Б. Косарєв, В. Маяковський, В. Хлебніков) продовжують шукання західноєвропейських модерністів, де інноваційну складову образотворчості базують на українському народному мистецтві, особливо на переосмисленні орнаментальної культури вишивки та писанки, народній іконі, а також надихаються наївними творами самодіяльних сільських художників.

Доцільно розглянути результати формотворчості В. Єрмилова, які представляють цікаве явище з позицій хронотопу. Використовувані митцем архаїчні елементи (прямокутники, трикутники, кола, лінії), а також кольори народної орнаментики вибудовують декоративні композиції абстрактного характеру, однак художник-конструктивіст не зупиняється на рішенні тільки образотворчих задач. Його складні композиційні побудови («Геометрична композиція» (1921), «Декоративна композиція» (1920), «Палац піонерів і жовтенят в Харкові» (1934-1935), серія «Пла-

ни» (1920-1936)), що візуально подібні до українських верет, килимів, рушників та плахт, є розробками проєктів інтер'єрів, в яких митець-експериментатор надає абстракції ужиткового втілення, закладаючи основи школи українського дизайну. Унаслідок цього формується нова функціональна матеріальна культура та засновується нова естетика, що базуються на елементах абстрактної знаковості.

У 60-70-ті роки ХХ ст. відбувається друга хвиля творчої активності митців Слобідської України, яка виражається в опозиції до соцреалістичної спрямованості мистецтва. У цьому контексті варто виділити персоналії В. Гонтарєва, В. Ігуменцева, В. Кулікова, В. Ленчіна, О. Мальваного, Б. Михайлова, Є. Павлова, Ю. Рупіна, О. Супруна. Порівнюючи їх досягнення з напрацюваннями художників Одещини та Львівщини того самого історичного періоду, орієнтованих на пошук нових художніх форм, часто абстрактного характеру, бачимо, що вектор творчої праці культурно-мистецького осередку Харкова, який, в основному, проявлявся у сфері фотографії, має іронічний та критично-реалістичний характер, сповнений розчарувань щодо цінностей радянської ідеології і є, як наслідок, більш політизованим.

Цінним для дослідження являється період на початку 90-х рр. та до сьогодення. Головним центром концентрації творчих сил було об'єднання «Літера А», засноване у 1989 р. у м. Харкові, в час політичних та ідеологічних трансформацій та становлення нових незалежних держав, які перебували у складі СРСР. Відтак виникла потреба заміни усталеної соцреалістичної естетики в образотворчому мистецтві. Члени товариства (С. Братков, О. Борисов, А. Гладкий, В. Гонтаров, О. Єсюнін, О. Кудінова, В. Куликов, В. Норазян, А. Пічахчи, С. Семернін, В. Чумаченко) свої мистецьки пошуки базували на міцному ґрунті академічної освіти та осмисленні здобутків авангардистського руху, особливо абстрактної образотворчості, для створення актуального для часу змін мистецтва. Однак група проіснувала недовго, залишившись локальним явищем. Художники зосередились на своїх індивідуальних пошуках, часто поєднуючи їх з викладацькою діяльністю та роботою у сфері дизайну. У 2013 р. відбулась спроба знову зібрати колишніх учасників «Літери А» в одному експозиційному просторі («Єрмилов-центр») та провести певні підсумки. Варто підкреслити відсутність ди-

наміки розвитку творчості, що проявляється у певній застиглоті художніх методів, протиставленні власної творчості до загальних мистецьких тенденцій, у минулому до соцреалізму, а сьогодні до актуальних постмодерністських напрямів. Проте, їх здобутки загалом є важливими для розвитку абстрактної артпрактики в Україні.

З позицій дослідження абстрактної образотворчості в часопросторі художньої культури доцільно виділити пошуки харківських художників А. Пічахчи, В.Чумаченка та Ю. Шеїна.

У працях «Солов'їна ніч», «Вхід», «Вихід», «Подорож до сонця» та цикл «Кольорокоректор» А. Пічахчи зосереджує мистецьку увагу на особливостях взаємодії та впливу кольорів. У своїх картатих композиціях, побудованих за принципами кольорової гармонізації, слідуючи теорією І. Іттена, автор створює подібність візерунка, використовуючи систему простих форм (прямокутники, кола) абстрактної знаковості, тим самим наслідуючи віковий досвід образотворчості народної культури, на сучасному рівні продовжуючи кольоротворчі пошуки авангардистів С. Делоне, В.Єрмилова, К. Малевича (див. іл. 9).

Використання В. Чумаченком у серії «Зустріч» лінійних мазків, як головного формотворчого композиційного елементу відносить до аналогії з текстурою домотканого полотна, що уподібнюється фактурній кольоровій поверхні виробів художнього текстилю – рушників, настільників, рядна та верет, транслюючи зв'язок з народною культурою (див. іл. 9).

Творчість Ю. Шеїна, з одного боку, виходить за межі знаних напрямів нефігуративного живопису (абстракціонізм геометричний та біоморфний, абстрактний експресіонізм, ташизм), а з іншого, синтезує їх досвід, де унікальним способом поєднуються минуле та сучасне, а також відбувається взаємопроникнення різних часових віх способом конструювання художником власного світу, де поєднуються традиційні засоби станкового живопису з постмодерністськими практиками (інсталяція). Живописна поверхня полотен заповнюється імпульсивними розтіканнями фарби, що організують разом із чіткими геометричними кольоровими площинами своєрідну гру візуального протиставлення темного та світлого, фактурного та плаского, емоційного та ментального.

Отже, етапи розвитку абстракції в образотворчому мистецтві Харківського культурно-мистецького осередку, разом із ви-

токами, що базуються на стародавній та народній культурі, а також на добутках українського авангардизму, аналогічні щодо ситуації у Львівському та Одеському регіонах. Натомість є певні особливості, які полягають у тому, що творча праця харківських абстракціоністів відбувається переважно в межах індивідуального пізнання та на місцевому рівні. Зауважимо, що значимим надбанням цього регіону у сфері абстрактної образотворчості виступає практичне втілення ідей абстракції на ужитковому рівні в реальному житті, а саме – використання методів та принципів абстрактної образотворчості в дизайні. У 20-х рр. ХХ ст. тут зародилася потужна школа українського дизайну, яка є провідною й донині й у якій успішно реалізується творчий потенціал харківських митців.

Київ здавна був історичним, соціально-культурним, мистецьким, політичним, адміністративним, економічним центром України. Відтак очевидна доцільність вивчення його значення у розвитку абстракції в образотворчому мистецтві в контексті часопростору художньої культури України.

На початку ХХ ст. демократична соціально-політична ситуація в Україні позитивно вплинула на культурно-мистецьке життя, яке характеризувалось сміливими творчими пошуками та експериментальною діяльністю. В кінці 1920-х рр., митці-авангардисти, які зазнали гонінь у Росії, приїзять до Києва, розуміючи можливість творчої реалізації. Саме тут відкриваються шляхи новим об'рям у мистецтві, творчі сили згуртовуються в товариства: футуристична група українських письменників та художників «Кверо» (1913); О. Богомазов, М. Денисов та О. Екстер засновують мистецьке об'єднання «Кільце» (1914); М. Семенком утворено українське літературно-мистецьке об'єднання авангардистів та символістів (1919). Так, на Першому всеукраїнському з'їзді художників у Києві (1918) О. Богомазов зауважує у своїй доповіді про значимість української природи, як потужного компоненту для мистецької діяльності: «якщо ви вдумаетесь, чи інтуїтивно відчуєте цю невичерпність ліній, барв, форм в Україні, то побачите, наскільки вони сповнені життєвої енергії, радісної бадьорості, який великий їх контраст, приміром, з тим, що є на півночі» [18]. Також він підкреслює вагомість Києва, як культурного центру куди «повинні з'їхатися всі інтелектуальні сили країни» [18]. Загальні тенденції національного від-

родження, утвердження національної свідомості та об'єднання української спільноти 1920-х рр. сприяли розвитку новаторських явищ в мистецтві. Проте це не входило в плани радянської влади, яка планувала створити інтернаціональну країну.

Варто підкреслити важливу роль Київського художнього інституту, названого в Європі «українським Баухаузом», під керівництвом І. Врони, як осередку практики й теорії новітнього мистецтва. Тогочасний ректор сформував колектив прогресивних викладачів (О. Богомазов, П. Голубятников, Л. Крамаренко, К. Малевич, І. Плещинський, В. Пальмов, О. Усачов, В. Татлін та інші), які проводили науково-творчу роботу, втілюючи європейські прогресивні тенденції, а також репрезентували студентам результати своєї інноваційної діяльності. Художній та педагогічний експеримент у Київському художньому інституті на період 1924-1930 рр. сформував впливовий творчий осередок в якому відбувались практики абстракціонізму, кубофутуризму, супрематизму, осмислювались напрацювання імпресіонізму та постімпресіонізму тощо. Однак, із зміною політичної ситуації прогресивна діяльність ректора та професорів була зупинена. Радянська еліта мала своє бачення щодо гідних мистецьких орієнтирів, які повинні були відповідати ідеології, що повністю переорієнтувало вектор розвитку мистецтва в бік соціалістичного реалізму.

Тільки в 60-80-х рр. ХХ ст. у мистецькому просторі Києва відбувається своєрідне відродження творчої праці в системі пошуку нових форм виразу в образотворчому мистецтві, які пов'язують з іменами В. Барського, О. Дубовика, Г. Гавриленка, Е. Коткова, В. Ламаха, А. Лимарева, Ф. Гуменюка, Я. Левича, І. Марчука, Є. Петренка, В. Рижих, А. Сумара, Ф. Тетянича та інших.

Варто виділити творчість О. Дубовика, Г. Гавриленка, В. Ламаха та А. Сумара, які експериментували у напрямку абстрактних артпрактик.

Працюючи в книжковій та станковій графіці, Г. Гавриленко часто звертався до живопису, транслюючи бачення дійсного реформатора та демонструючи тяжіння до фольклору, трактуючи його експресивно в серії картонів 1963-1964 рр., а також він намагався продовжити супрематичні пошуки К. Малевича («Морський беріг», 1967), використовуючи можливості геометричної абстрактної знаковості.

Діяльність В. Ламаха, як більшості нонконформістів, розділялася на офіційну (монументально-декоративну творчість, викладання) та неофіційну (абстрактні практики, філософські шукання). Його рукопис «Книга схем» втілює філософсько-естетичні погляди художника, який викладено в п'яти розділах («Коло знаків», «Коло життя», «Коло відображень», «Схематичні таблиці», «І. Репін»). Свій метод пізнання світу він базує на спогляданні, аналітичний результат якого – система схем, що здатна відтворити внутрішній стан людини та її взаємодію зі світом.

Зацікавленість та переосмислення А. Сумаром ідей та практик модернізму втілюється у низку абстрактних експериментів. Архітектор за освітою, що пояснює сюжетне спрямування циклу робіт, присвячених Києву, подібних до орнаментів композицій, побудованих майже математично за допомогою первинних елементів абстрактної знаковості (лінії, крапки, кола, прямокутники), які лише на перший погляд умовні («Володимирська гірка» (1960), «Хрещатик» (1960), «Вулиця Леніна» (1959), «Вікно» (1960)). Втім, при більш уважному спогляданні, проступають конкретні місця, які автор зображує схематично, використовуючи систему первісних образотворчих кодів. Більш глибоке заглиблення в абстракцію відбувається у циклі «Колір та музика» (1960-70 рр.), кольорово-ритмічні зображення, де простежуються намагання співставлення та синтетичного поєднання образотворчого та музичного мистецтва, що продовжує експерименти В. Баранова-Россіне, В. Кандинського, О. Скрябіна, М. Чюрльоніса, Ф. Юр'єва.

Складний комплекс поєднань абстрактного та фігуративного, монументального у станковому, декоративної кольоротворчості з геометрією композиційних ритмів характеризує творчість О. Дубовика.

Перші формотворчі експерименти він розпочав у 60-х рр. у монументальному мистецтві, створивши унікальну систему візуальних кодів, яка має глибоке національне коріння (мозаїки «Світ техніки» (1980), «Карелія» (1984), вітраж «Свято» (1985) та інші). Ця художня мова має дивовижну властивість віддзеркалювання часу та залишається актуальною вже півстоліття, кожний символ має прихований підтекст та потребує від глядача інтелектуальної напруги у спробі розкрити зміст, закладений автором. Аналітичність у живописі, подібність знакової абстрактної сис-

теми споріднює сутність його творчості з мистецькими пошуками К. Малевича («Чорний квадрат», 1980; «Куб», 1980; «Подорож», 1985; серія «Знаки», 1980). Крізь логіку геометричних форм виступає прагнення пізнання світу та намагання знайти своє місце в ньому. Праці О. Дубовика сповнені глибоким відчуттям часу, розумінням динамізму перехідного періоду епохи, часто фатальністю подій, що відбуваються («Катастрофа», 1978; «Битва», 1985; «Сумні та радісні», 1987; «Любов», 2009), проте присутній певний оптимізм у пошуку альтернативи для розвитку цивілізації («Наднава», 1979; «Торжество», 1987; серія «Діалог», 1980-ті).

Так, київське культурно-мистецьке середовище 1960-80-х рр. визначається активними експериментами художників, що базуються на модерністських здобутках та характеризуються сплеском зацікавленості до абстрактної артпрактики. Варто зауважити, що творчий пошук митців проходить індивідуальним шляхом. Тенденції до створення організаційних структур не спостерігаються.

Зміна політичного вектора в сторону більшої демократизації та плюралізму в кінці 80-х рр. вносить корективи у мистецьке життя України. Нарешті митці отримали змогу продемонструвати свої, приховані тривалий час, експериментальні напрацювання. В цей період започатковуються вернісажі на Андріївському узвозі, де у художників з'являється можливість вільно експонувати свої твори. Також змінилась ситуація на офіційних виставочних платформах. Виставком (комітет з організації виставкової діяльності творчої спілки художників), запроваджуючи республіканські, а потім усеукраїнські виставки, послаблював цензуру у відборі робіт.

Як альтернатива офіційній спілці організовується мистецьке угруповання «Паризька комуна» (1988-1994), що збирає активну молодь, студентів та випускників Київського художнього інституту (О. Гнилицький, О. Голосій, Д. Дульфан, Д. Кавсан, П. Керестей, О. Клименко, М. Мамсіков, О. Ройтбурд, А. Савадов, Ю. Сенченко, Ю. Соломко, В. Трубіна, В. Цаголов, І. Чичкан та інші). За ініціативою Т. Сільваші (тогочасного голови Молодіжного об'єднання спілки художників) та А. Чебикіна (тогочасного голови Київської секції спілки художників та дійсного ректора Київського художнього інституту) у 1988-89 рр. були проведені у

Седневі (творча база спілки художників у Чернігівській обл.) пленери, де, нарешті, відбувся справжній творчий прорив. Учасниками стали близько півсотні митців (В. Бажай, Г. Вішеславській, М. Гейко, О. Голосій, брати С. та О. Животкови, Р. Жук, Д. Кавсан, М. Кривенко, А. Криволап, П. Лебединець, В. Мальченко, П. Маков, С. Панич, О. Рижих, О. Ройтбурд, Т. Сільваші, О. Сухоліт та інші) з різних міст України. Ці події мали засадниче значення для формування нової генерації українських митців.

Саме тоді окреслилися нові вектори розвитку українського образотворчого мистецтва. З 1994 р. в «Українському домі» започатковуються перші артфестивали, де новостворені мистецькі платформи (художні галереї) репрезентували праці модерних художників. Заснуються нові громадські та державні інституції відповідно до сучасних змін у суспільстві, а також до духовних та інтелектуальних потреб (Центр сучасного мистецтва «Совіарт» (1987), Інститут проблем сучасного мистецтва (2001), Асоціація діячів сучасного мистецтва України (2002) тощо).

Згідно з напрямом дослідження зауважимо, що в кінці 80-х та в 90-х рр. минулого століття абстракція в образотворчому мистецтві привернула увагу багатьох українських художників, які бачили в її принципах та методах антитезу до соцреалізму. Так, багато років образотворче мистецтво розвивалось в рамках академічної традиції та свідомість митців не була готова до постмодерністських практик. Абстракція виявилася зрозумілою, прийнятною формою творчого прояву митців, тому, що вона базується на традиційних принципах образотворчості (композиційна єдність та супідрядність, колористична гамма, геометрична пропорційність, ритмічність тощо) і, відповідно, зображення прив'язано до площини картини, однак за формальними якостями може бути опозиційною до реалізму. Таким чином, враховуючи міцний ґрунт надбань авангардистського руху та нонконформізму, вихід до творчої свободи на початку 90-х відбувся через абстракцію.

У 1992 р. в Києві було засновано творче об'єднання «Живописний заповідник», де основним напрямом творчості його учасників (О. Бабак, М. Гейко, О. Животков, П. Керестей, М. Кривенко, А. Криволап, С. Семернін, Т. Сільваші) була нефігуративна образотворчість. Діяльність цієї групи та індивідуальні пошуки кожного з митців мали великий вплив на загальний

шлях розвитку сучасного мистецтва України [152].

Варто відокремити творчість митців Києва, що зосередили свої творчі сили на абстрактних артпрактиках (М. Гейко, О. Животков, О. Клименко, П. Лебединець, Л. Маркосян, Т. Сільваші), залишившись відданими цьому виду мистецтва протягом 30-ти років, яких можна вважати його класиками. Також варто розглянути тяжіння до абстракції у творчості художників «другої хвилі» реактивації – В. Дейсуна, Л. Колодницького, А. Логова, А. Міронової.

Головний об'єкт дослідження Т. Сільваші – колір (цикл «Кольорові об'єкти», 1994-2007). Довгий шлях пізнання, осмислення та приборкання, в якому митець-інтелектуал ретельно аналізує свій предмет вивчення. У процесі пошуку художник занурюється в кольорове середовище, змішуючи складні поєднання, або, бажаючи, зрозуміти першооснови, обмежуючись себе основними кольорами (жовтий, червоний, синій), співставляючи з порожнечою білого та наповненістю чорного (проект «Обрамлення», 2012). Взаємодіючи з об'ємами, поверхнями та простором, колір у художника виступає в якості відчутної на матеріальному рівні структури поза межами реального, метафізичної субстанції, сповненої прихованого змісту, існуючої у форматі суб'єктивного персонального досвіду.

Основою світобачення Л. Маркосяна також є колір. Проте, порівнюючи з Т. Сільваші, бачимо протилежне, а саме, чуттєвість та медитативне заглиблення. На початку 90-х художник стрімко увірвався в мистецький простір Києва. Твори Л. Маркосяна, надзвичайно тонкого та складного колориста, проникнуті тільки йому знаними пристрастями та рефлексіями, сповнені трагізму, що межує із нескінченним захопленням і подивом від життя, справили на митців Києва колосальний вплив. Балансування у творчості між абстракцією та фігуративом, ілюзією та реальністю, сумнівами та рішучістю, пронизані сумом та тугою за рідним Сухумі. Знакова система багатошарового живопису наповнена численними символами, доступними тільки інтуїтивному рівню відчуттів.

Пошукові процеси абстрактної творчості М. Гейка знаходились у постійному коливанні між декоративізмом та монохромною стриманістю. Це шлях намагання знайти компроміс у суперечливому внутрішньому світі художника, перш за все, у пло-

щині примирення із дійсністю.

У київському мистецькому осередку не існує більш позитивного та життєстверджуючого художника, як П. Лебединець [105]. Саме в його творчості дійсність показується з найкращих та живописних боків. Підсвідоме тяжіння до фольклорних першооснов робить його палітру чистою та відкритою, де головними стають палаючі червоні та помаранчеві кольори. Ці кольори, що першими віддзеркалили світосприйняття прадавніх людей і є домінуючими кольорами українського народного декоративного мистецтва, вибухають потужним енергетичним сплеском, зачаровують своєю первісною магією. Незважаючи на кольоротворчу активність, часом стихійність, абстрактні композиції логічно вибудовані. Раціональне та емоційне гармонійно поєднуються у духовно-творчому пізнанні художника (див. іл. 10).

Позитивістом у мистецтві себе позиціонує О. Клименко: «я здійснив у своїй творчості індивідуальний вольовий перехід до позитиву, сонячності, гедонізму» [97]. Починаючи з 90-х рр., у художника, відбувався довгий шлях пошуків оригінального самовираження, де вихід в абстрактність став вдалим рішенням творчих експериментів. Митець свідомо обирає першоелемент абстрактної знаковості – коло, найдавніший солярний символ, при тому, використовуючи його, в якості формату полотна, а також, як основну фігуру композиції. У колораторському аспекті він синтезує напрацювання симультанних практик авангардистів Р. та С. Делоне. Близькість до діяльності представників авангардного руху О. Клименка проявляється також у тяжінні до філософської полеміки, що виражається у авторських текстах, в яких осмислюються шляхи сучасного мистецтва.

Орієнтири творчості О. Животкова носять позачасовий характер. Глибоко інтегруючись в архаїчні прошарки культури та синтезуючи надбання загальних цивілізаційних цінностей, мистецькі здобутки митця останніх років творчої діяльності, що втілилось у серіях робіт «Шляхи» (2013-2014), «Motherboard» (2015-2016), «Аз воздам» (2017), характеризуються просторово-часовим напрямом орієнтування художньої думки митця, яка наочно візуалізує систему зображувальних кодів, зародженої в надрах прадавньої культури [67]. Використовувані художником вихідні елементи образотворчості (лінії, крапки, хрести, кола, трикутники та їх варіації), що були першими виразниками само-

усвідомлення людини, символами зв'язку з світобудовою, знаками спадкової єдності, які пройшли через усі культурно-історичні фази розвитку людської цивілізації, транслюючи глобальну історичну безперервність, закладену в пам'яті поколінь, матеріалізуються на новому рівні вирішення творчих задач. Технічний аспект художніх творів О. Животкова характеризується поєднанням принципів живопису та скульптури, що виражається у дерев'яних барельєфах, де різцем автор наносить рисунок. Формальні ознаки останнього направляють нас до петрогліфів на стінах печер, орнаментованої палеолітичної культової пластики, пронизаною міфологічним наповненнями, де умовні та схематично-лінійні зображення транслюють приналежність до ознак жіночої статі, демонструючи архаїчну матріархально-родову основу, як намагання пізнання сенсу буття через безкінечний процес народження та смерті, сповнене розумінням причинно-наслідкових зв'язків.

Л. Колодницького відносимо до художників «другої хвилі» реактивації абстракції в українському образотворчому мистецтві. В останні роки він практикує безпредметність, відчувши потяг до творчої свободи, яку бачить у кольоровій розкутості, хоча в минулому його живописні роботи були виключно фігуративними (Іл. 10). Як більшість київських нефігуративістів, митець надає кольору статусу основного засобу художньої виразності, однак, його почерк вирізняється великою нервовою напруженістю. «В Україні є певний дефіцит експресивного, широкого, панкового живопису ... для мене важлива енергія мазка, динаміка, похуліганити і не робити нічого для задоволення глядача, а забути та робити, що хочу», – за висловлюванням автора [83]. Стихійність та агресивність живописних поверхонь утворює потужну енергетичну взаємодію між художником та глядачем, сповненою небезпечною, проте надзвичайно привабливою естетикою кольорового вибуху.

Для В. Дейсуна Київ став успішною платформою для реалізації творчого потенціалу. Він народився та отримав освіту в західному регіоні України, що, вочевидь, вплинуло на характер живопису художника, який проявляється в активній кольоротворчості, яка базується на народному декоративному мистецтві. Деякий час він займався писанкарством для того, щоб проникнути та зрозуміти культурне національне ество, яке, за словами

автора, допоможе знайти та зберегти свою автентичність у світовому культурному середовищі [77]. Живописна побудова полотен полінасичена, однак часто митець використовує традиційні кольори української народної орнаментики – чорний та червоний на білому тлі. Основним формотворчим знаковим елементом його абстрактних композицій виступає витягнутий прямокутник, який візуально подібний до стежку в народній сорочці-вишиванці, що утворює пряму аналогію з народною художньою культурою. Абстрактне мистецтво для В. Дейсуна – це когнітивний процес, у який художник намагається залучити глядача в якості активного співучасника.

А. Логов – активний представник молодшої генерації українських митців, поліспрямований у спектрі художньої діяльності, яка проявляється у живописі, графіці та інсталяції. Художник переважно працює над проектами, в яких концептуально осмислює актуальну сучасну проблематику, або суб'єктивні процеси власного розвитку («Дистанція» (2010), «Адаптація» (2011), «Гео» (2011), «Ребрендинг» (2013), «Клімат-контроль» (2014), «Цвіль» (2017) тощо). Головним пріоритетом творчості художника є абстракція, над якою він послідовно працює, намагаючись знайти нові вектори її розвитку. А. Логов свідомо ставить до роботи з основними елементами абстрактної знаковості, особливо лінії та прямокутника з його трансформаціями, розуміючи їх просторово-часову значимість у процесі еволюції образотворчості, поєднуючи досвід прадавніх напрацювань, а також досягнення абстракціонізму (американська абстракція) початку 20-х та 40-х рр. ХХ ст.

Творчість А. Міронової межує між конкретним та абстрактним. Відштовхуючись від реальних форм довколишнього світу, мисткиня трансформує їх, максимально мінімізуючи, намагаючись знайти чисті витончені образи. Вона уважно вдивляється в деталі об'єктів природи, прагнучи відчутти та вловити мінливі обриси, що наповнені таємними змістами. Проекти «Дезорієнтири» (2014), «Тихий проєкт» (2015), «Фрагменти?» (2016) є медитативним зануренням у пізнання простої форми. Виконане простими засобами художньої виразності вибудовують містичний простір, сповнений глибокодумних символів.

Таким чином, творчий пошук митців київського культурно-мистецького осередку відбувається переважно індивідуаль-

ним шляхом. Тенденція до згуртованості найбільш спостерігалася на початку ХХ ст. під час авангардистського руху, що є типовим для всіх регіонів України цього історичного періоду. Відмічаємо подібність у часових віхах сплеску інтересу до абстрактної образотворчості стосовно інших регіонів. Підкреслюємо, що значимість Києва, як адміністративного та культурно-соціального центру, робить мистецькі практики масштабними, приваблюючи до цих процесів діячів з різних регіонів України. Варто зауважити, що основним аспектом вивчення, осмислення та головним художнім засобом у діяльності київських митців, що працюють у рамках абстрактної образотворчості, є колір.

3.2. Абстрактні практики в образотворчому мистецтві України ХХІ століття

Українська художня культура ХХІ ст. представляє собою су-перечливе та складне явище, обумовлене особливостями процесів перехідного періоду між культурно-історичними фазами цивілізаційного розвитку.

Це проявляється у загальній нестійкості та рухомості світоглядних позицій, строкатості та боротьбі ідеологій, зсуві смислових акцентів, а також в активності творчого пошуку, де у прагненні переглянути художні системи минулого відбувається перехрещення стилів та традицій різних епох, в яких митцям та їх діяльності відводиться важлива роль.

«Артклімат епохи схильний до максимального ступеня демократизації до художника: богема приймає новачка досить лояльно, дає всі можливості для самодемонстрації і лише потім фільтрує весь поданий матеріал», – констатує Ю. Романенкова, зауважуючи, що існує «конкуренція за місце під сонцем серед самих майстрів, конкуренція за увагу глядача серед представників різних видів мистецтв, особливо якщо взяти до уваги те, що сучасна арттканина характерна жанровим і стильовим взаємопроникненням» [151].

Сучасна дослідниця підкреслює, що «такий макрокосм може як зламати, так і добре загартувати вразливу натуру творця прекрасного. Але якщо художник зміг вистояти в нинішньому

просторі, повному, воєн, катаклізмів як політичних, так і економічних, культурних і міжособистісних, у нього є всі шанси вписати своє ім'я у скрижалі історії сучасного мистецтва» [151].

Зазначаємо, що на початку перехідного етапу, у 90-х рр. минулого століття в культурно-мистецькому житті України відбувалися пошуки нових форм творчого виразу, де очевидним результатом цього процесу, що підсумував досвід авангардистського руху початку ХХ ст. та періоду нонконформізму часів «відлиги» (60-80 рр.), стала абстракція, яка виявилась обґрунтованою опозицією до соціалістичного реалізму, офіційного напрямку мистецтва, що домінував довгі роки. За думкою І. Павельчук, цей творчий прорив відбувся у живописі в 90-х рр. ХХ ст., де нефігуративність зазнала своєї реактивації [140].

Історичною місією художників-абстракціоністів була побудова нової системи бачення та мистецької візуалізації буття. Все це знаходить відгук у митців сучасності, де класичний авангард ХХ ст. сприймається як відстоювання свого незалежного погляду та пошуку свободи самовираження, що вочевидь проявляється у абстрактній образотворчості трансавангарду (*trans-avanguardia*, від лат. *trans* та фр. *avant-garde* – напрям в європейському постмодерністському живописі, термін введений А. Б. Оліва [135]) та постмодернізму.

За думкою А. Б. Оліва, наприкінці ХХ ст. трансавангард під дією концептуальних особливостей постмодерну (переробка, деструктуризація, контамінація, конверсія, переміщення, дислокація тощо) зазнає змін. Практики художників стають більш масштабними, проявляючись у формах проєктів, акцій та характеризуються раціоналістичним підходом, що не відповідає авангардистським класичним ідеям, де авангард мислився, як відхід від реальності із спробою побудови «нової» реальності. Натомість артпрактики сьогодення характеризуються певними особливостями, зокрема, одночасної присутності в реальному світі та відсторонення від нього [135].

На початку ХХІ ст. вектор мистецького пошуку українських митців змінився у напрямку до постмодерністських мистецько-видовищних форм. Сучасне мистецтво реалізує ідею звільнення творчої енергії через жест, рух, де об'єктність мистецтва поступово втрачає свою актуальність, – стверджує К. Станіславська [172, с. 48]. У результаті, – спадає інтерес до абстракції, що

асоціюється з модернізмом та набуває статусу класики.

У сучасному українському мистецтві категорія простору набуває різноманітного змістовного навантаження, – зауважує сучасна дослідниця М. Юр, а «в абстрактному мистецтві простором став об'єкт, інсталяція, реальний час і місце – зал, парк, площа; тому воно вийшло за межі станковізму. У свою чергу, абстрактний живопис еволюціонує в бік образності, модельованої медійною технікою» [212].

Однак, останнім часом, з 2013 р., у мистецькому середовищі відроджується пошукова робота в сфері абстрактної образотворчості, відбувається «друга хвиля» її реактивації. Це, вочевидь, демонструє підсилення активності у сфері експозиційної та фестивальної діяльності за тематичною спрямованістю (художня абстракція).

Відтак, розуміючи тенденції в культурно-мистецькому житті України в сфері абстрактної образотворчості, ставимо на меті в цьому підрозділі систематизувати та проаналізувати сучасні абстрактні артпрактики останніх років.

Першою помітною подією в артпросторі України стало започаткування та проведення (2010, 2013, 2016) Всеукраїнського трієнале абстрактного мистецтва «Арт-Акт» у Чернівцях, за ініціативою С. Вірсти та І. Міщенко. Очевидно, що динамічні трансформаційні процеси, які відбуваються у соціокультурному просторі нашої держави, мають впливи на всі види мистецтва і потребують осмислення. Зауважуємо, абстрактна образотворчість завжди була найменш зрозумілою та забороненою на теренах нашої країни і, у результаті – провокативною. В єдиному експозиційному просторі поєдналися митці різних регіонів та поколінь, від знаних активістів нонконформізму (І. Божко, О. Дубовик, С. Савченко, В. Сад, О. Стівбур, В. Цюпко, С. Юсим) та представників періоду реактивації нефігуративного живопису (О. Рижих, О. Криворучко, М. Прокопенко, А. Фурлет, Л. Якимчук, І. Янович), до молодих художників, у творчості яких абстрактні практики поєднуються з постмодерністськими принципами (С. Божко, Г. Васькевич, С. Рябченко).

Вочевидь, цінним досягненням трієнале є проведення аналізу стану абстрактних практик в Україні та простеження тенденцій вектора їх розвитку. Також зауважуємо, що вперше абстрактна образотворчість набуває відокремленого статусу від інших

видів образотворчої діяльності та власної експозиційної платформи, хоча і на локальному рівні організації (Чернівецька обласна організація Національної спілки художників України), проте з намаганням залучення представників різних регіонів.

Важливою мистецькою подією, що демонструє інтеграцію української абстрактної образотворчості в міжнародний простір, став проєкт «Фрагментація» у Музеї сучасного мистецтва України (Київ, 2013), який представив синтетичний творчий доробок абстрактного живопису (В. Дейсун) та абстрактної скульптури (Карлос Гарсія Лаос). Представники різних країн (Україна та Іспанія), аналізуючи кожен своїми засобами спосіб життя сучасного суспільства розкривають актуальну проблему інформативного перенавантаження його суб'єктів, яке, фрагментуючи свідомість людини, деформує її [147].

Певна річ, відчуття розгубленості та втрати єдності із світом впливає на ціннісну самооцінку. Митці пропонують відродити гармонію шляхом усвідомлення причини. Важливо, що концепт проєкту будувався на протиставлені, де з одного боку, демонстрував руйнацію та занепад, а з іншого – прагнення до синтезу, через об'єднання різних принципів та художніх засобів скульптури і живопису.

Особливою художньою мовою виступила абстрактна знаковість, яка в простих геометричних формах творів іспанського скульптора Карлоса Гарсія Лаоса набуває втілення вічних та непокитних цінностей буття, а мозаїчна структура колористичних поверхонь українського художника В. Дейсуна демонструє анатомічну структуру живописної сутності. Так, поєднання часткового і загального відкриває шлях до пошуку цілісності, як найважливішої мети, а саме – стремління до досконалості.

Аналогічно позитивний результат у контексті міжнародної співпраці у сфері абстрактної образотворчості показав досвід проєкту «Abstracciones Encontradas» («Зустріч абстракцій»), проведеного у 2013-2014 рр. в Іспанії та Україні на експозиційній базі культурного центру м. Сарагоси «Centro Cívico Delicias» та Київського національного університету технологій та дизайну, який організовано Карлосом Гарсія Лаосом та автором цього дослідження (див. іл. 11).

Провідна мета проєкту була направлена на поглиблення культурних зв'язків, налагодження прямих двосторонніх контак-

тів між закладами культури та освіти, а також на практичний обмін творчими напрацюваннями у галузі абстрактної образотворчості. Цінним доробком цього мистецького явища є соціальна спрямованість, що полягає у залученні широких верств суспільства до міжкультурного діалогу засобами майстер-класів, лекцій та тематичної (абстрактної) експозиції. Було виявлено різницю українського та іспанського суспільств у сприйнятті та ставленні до абстрактних артпрактик, що обґрунтовано історично-культурними особливостями розвитку цих країн. Проте, інтерес сторін до культурного обміну та співпраці був взаємним, що неможливо не підкреслити. Цей проєкт буде проаналізовано у наступному підрозділі більш детально в ракурсі дослідження можливостей абстракції в образотворчому мистецтві, як модусу міжкультурної взаємодії.

В аналізі сучасних абстрактних практик варто виділити значимість 100-річної віхи створення К. Малевичем свого програмного твору «Чорний квадрат» (2015 р.). Осмислення важливості цієї події надає нові орієнтири для розуміння цінності його творчого внеску в українську та світову культури.

Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури в Києві виступила науковою, культурно-мистецькою та просвітницькою базою, що провела низку заходів по вшануванню, вивченню та аналізу надбань супрематизму. Так, у 2015 р. сталася значима історична подія – у стінах цього знаного навчального закладу, де К. Малевич викладав у 1928–1930 рр., була експонована автентична робота митця з колекції Ігоря Диченка. Проєкт став рідкісною спробою реконструкції виставки «0,10» (1915 р.), на якій К. Малевич свого часу представив супрематичні полотна. Зокрема, завдяки залученню до співпраці іспанського скульптора-абстракціоніста Карлоса Гарсія Лаоса акція набула міжнародного статусу. На території закладу було встановлено його скульптуру, присвячену видатному абстракціоністу К. Малевичу. Також класиком українського fashion-дизайну Ф. Возіановим було проведено перформанс. Він репрезентував свої унікальні дизайнерські знахідки, для яких конструктивною основою слугувала геометрична абстрактна знаковість полотен фундатора супрематизму [95].

Робота з вивчення українського аспекту в творчій діяльності К. Малевича була продовжена у 2016 р. із проведенням уні-

кальної міжнародної конференції «Казимир Малевич. Київський аспект». Учасниками стали знані науковці (Д. Горбачов, І. Люба, Ж.-К. Маркаде, А. Наков, С. Папета), праці яких розкрили українську складову творчості К. Малевича, змінивши вектор у розумінні здобутку видатного абстракціоніста, а також представники культури та мистецтв (Д. Антонюк, Ф. Возіанов, П. Гудімов, А. Кахідзе, Т. Сільваші), творча діяльність яких живиться спадком майстра [116, 117, 118, 119].

В рамках цієї події було вперше публічно показано київський архів К. Малевича; проведено виставку «Вишивка авангарду» (куратори Т. Кара-Васильєва та Г. Коваленко), що, вочевидь, демонструє просторово-часовий зв'язок абстрактної формотворчості; здійснено сесію лекційних виступів доповідачів Й. Агассі, І. Вакар, Д. Горбачова, Т. Кара-Васильєвої, Г. Коваленко, Л. Левчук, І. Люби, Ж.-К. Маркаде, П. Райлінг, В. Я. Рендерза, О. Соломарської та інших; показано тематичні перформанси Д. Антонюка, Ф. Возіянова та А. Кахідзе. Здійснено музичний виступ ансамблю *Sed Contra Ensemble*, що виконав імпровізований сет «*Bianco su bianco*/Біле на білому», натхненний ідеями супрематичного живопису художника, а саме – твором «Білий квадрат», втіленням сутності безпредметності в абстракції.

Без сумніву, осмислення спадщини К. Малевича виступає як засіб впливу на громадську свідомість у контексті культурних процесів сучасного життя. Її масштабність та невичерпаність показує, що художник працював на перспективу та майбутнє. Відстежуючи впливи його ідей, а саме – мінімалістичність та концептуальність, можна зазначити їх розвиток у працях художників, дизайнерів, архітекторів і, навіть, музикантів ХХ ст. та ХХІ ст. Митець вважав своє мистецтво космічним – універсальні форми його композицій, побудовані у певному ритмі, як візуалізація усвідомлення причетності людського буття до існування Універсуму.

У контексті соціально-культурного життя можна зазначити, що спадщина К. Малевича має високу актуальність. Революційність її характеру в сучасному мистецтві стимулює нові процеси переосмислення сьогоденної дійсності. Українське суспільство переживає становлення своєї громадянської свідомості і національної приналежності. Факт, що К. Малевич народився в Києві, проніс через все своє життя любов та повагу до українсь-

кої культури, переосмислюючи цей духовний зв'язок у своїй творчості, дає сучасним українським митцям поштовх для стимулювання глибинних процесів прогресивного творчого піднесення.

Виходячи з вищезазначеного, доцільно виділити заснування Національною спілкою художників України (НСХУ) у 2015 р. Всеукраїнського культурно-мистецького проєкту «Абстрактний живопис України», що було приурочено до 100-річного ювілею супрематизму. Ця акція ставила на меті репрезентування творчості митців, що обрали абстрактні практики. Учасниками цієї події були професійні художники з усіх регіонів України (П. Антип, А. Береза, І. Божко, О. Дубовик, О. Животков, П. Лебединець, О. Малих, А. Марчук, І. Марчук, С. Савченко, Т. Сільваши, А. Фурлет, В. Цюпко та інші). Виставка мала масштабний характер, цінним добутком якої є створення єдиної експозиційної платформи для нефігуративної живописної діяльності. Це дало змогу скласти уявлення про особливості національної школи абстрактної образотворчості.

Зауважимо, що Національна спілка художників України (НСХУ) є ваговою та потужною професійною організацією у сфері образотворчого мистецтва, заснованою ще за радянських часів (1938), до складу якої входять регіональні (обласні) спільноти. Це творче товариство курується та підтримується Міністерством культури України. В плані своєї роботи ця спільнота має низку постійних всеукраїнських виставок, обов'язкових для проведення, приурочених до важливих культурних подій в українському суспільстві (свято Великодня, День Незалежності, День художника, Різдвяні свята тощо). Те, що Всеукраїнську виставку «Абстрактний живопис України» внесено до плану-графіку НСХУ на постійній основі, безперечно, означає дійсне визнання абстрактних артпрактик як мистецького явища в сучасній художній культурі України.

Цей факт впливає на активність в обласних мистецьких організаціях, що входять до складу НСХУ, стимулюючи бажання творчої ідентифікації. Прикладом слугує обласна виставка Харківської організації НСХУ «Абстрактного безпредметного нефігуративного мистецтва» (2017 р.), проведення якої показало різний рівень учасників. Це свідчить, що абстрактні практики в цьому регіоні не є пріоритетом, однак демонструють активність

та наявність митців, постійно працюючих у цьому виді мистецтва. Серед них – А. Гладкий, А. Пичахчи, В. Чумаченко, Ю. Шеїн та інші [134].

Підкреслимо й значимість проекту «CORPUSCULUM» для розвитку абстрактних практик в Україні, який відбувся у Києві в 2015 та 2017 рр. Це перша масштабна акція, що представляє роботи скульпторів, виражених виключно за допомогою абстрактних форм.

Необхідно зазначити, що процес роботи над скульптурними творами, на відміну від живописних та графічних, трудомісткий, тому скульптурні практики менше розповсюдженні в українському мистецькому середовищі. Зібрання в єдиному експозиційному просторі тільки скульптури, а особливо абстрактної – складна задача. Проте, ця мистецька подія привернула увагу, як знаних (В. Волосенко, С. Кайдак, Ю. Мусатов, К. Синицький, В. Татарський), так і молодих авторів (Ю. Войтович, О. Додатко, А. Надуда, Л. Портнова, П. Фрайман, В. Хижинський, Д. Шумихин), роботи яких виконані у різних матеріалах та техніках, а також у поєднанні традиційних підходів та новацій.

У назві проекту (від лат. *corpusculum* – частка, атом) закладена основна його ідея – збереження, трансформації елементарних матеріальних часток, що по аналогії може бути застосовано до пізнання сутності абстрактної форми, яку слід розуміти відповідним фундаментальним елементом усієї образотворчості. Усвідомлення цього тезису надає можливість митцям відійти від фігуративного відображення об'єктів реальності, а глядачам від конкретного сприйняття форм навколишнього світу.

Однак у сучасному українському суспільстві, незважаючи на переорієнтацію естетичних цінностей щодо постмодерністських тенденцій світової культури, досі зберігається ускладнене сприйняття абстрактної образотворчості. Тому діяльність проекту, а саме – представлення нефігуративного аспекту української скульптури, відокремлення скульптурної образотворчості абстрактного спрямування та концентрування уваги культурних діячів, науковців та поціновувачів навколо теми абстракції, безумовно, унікальна та носить прогресивний характер.

Аналізуючи процеси в сфері абстрактних практик останніх років, варто виділити започаткування Національною спілкою фотохудожників України та «Pavlovka Art Gallery» у 2016 р.

першого міжнародного фестивалю абстрактного мистецтва «220 Abstract Art Fest». Ця мистецька подія, яка проведена у 2016-2017 рр., значима тим, що в рамках фестивалю існує низка напрямлень (фотографія, графіка, комп'ютерна графіка, живопис, скульптура, кінематограф), що широко охоплюють сучасну мистецьку діяльність у сфері абстрактної образотворчості.

Акціями фестивалю (експозиції, лекції, перегляд кінофільмів, бесіди) автори та організатори намагаються з'ясувати принципи та методи абстрактної діяльності, зрозуміти його сутність і дослідити можливості, а також намітити вектори розвитку та залучити до дискусії широкі кола суспільства. Митці обрали візуальний досвід, який не обтяжений предметністю, полегшуючи завдання глядачеві, не даючи йому відволіктися на об'єкти, зображені на картині, що уможлиблює заглиблення в ментальні та емоційні рефлексії.

Найчастіше абстрактні практики відбувалися і відбуваються в образотворчому мистецтві (живопис, графіка, скульптура, зрідка фотографія), а залучення видовищної форми (кіномистецтво), розширює діапазон можливостей для побудови художніх образів та нової художньої мови, створюючи нові мистецько-видовищні трансформації [172]. Це є цінним знаком змін та показником еволюції абстрактної артпрактики в умовах постмодерністської дійсності.

Прикладом органічного поєднання образотворчого та видовищного слугує творчість А. Логова, яка проявляється у живописі, графіці та інсталяції. Його проєкт «Вугілля», проведений в рамках фестивалю «220 Abstract Art Fest» (2017 р.), представляє серію графічних робіт, де головним елементом є символічне жовте коло, як відбиток проміння сонця чи, безпосередньо, небесного світила, що постійно змінює своє положення і розмір в композиціях, протиставляючись чорним розмитим плямам, де чорний – «морок нашого часу, з темними проваллями, як у шахті», – за висловлюванням автора [80]. Тонкою мовою абстрактних образів художник, намагається розповісти драматичну історію сьогодення про життя та смерть, про стабільність та катастрофу, а саме – про трагедію Донбасу.

Так, важливим досягненням міжнародного фестивалю абстрактного мистецтва «220 Abstract Art Fest» є те, що вперше було здійснено комплексний підхід щодо вивчення сучасних абстракт-

тних практик у різних видах мистецької та видовищної діяльності артпростору України, а також залучення до цього процесу представників інших країн.

До 150-річчя В. Кандинського в 2016 р. було проведено проєкт «Абстракція: за межами очевидного» у Київському національному музеї російського мистецтва, що об'єднав митців представників двох хвиль реактивації нефігуративного живопису в Україні: першої – А. Аджінджал [75], А. Криволап [78], П. Лебединець [79]; другої – Ю. Вакулєнко [76], Л. Колодницький [82], А. Міронова [81].

Творчість кожного з авторів представляє свій індивідуальний шлях пізнання предмету абстракції. Порівнюючи особливості цього розуміння, зауважуємо, спільність у поглядах митців щодо рішення відмови від реалістичності в роботі, як способу отримання творчої свободи та розширення горизонтів у побудові художніх образів. Більшість з художників досягають художньої виразності за рахунок побудови кольорової гармонії, що притаманно для київського культурно-мистецького осередку, основуєчись на класичних принципах образотворчості, надаючи можливість глядачеві вільно трактувати зміст творів.

У 2016 р. ініціативою Unlimited Art Foundation (освітня та експозиційна платформа по вивченню проблем і практик сучасного мистецтва) було започатковано проєкт направлений на дослідження основ образотворчості – лінії, форми, кольору – ключових понять абстрактної артпрактики. Заплановано проведення трьох мистецьких акцій, кожна з яких має мету репрезентувати ці головні поняття.

У попередньому розділі монографії вивчено історичний процес виникнення і формування абстрактної знаковості, що показав закономірну спрямованість генези та генетичну єдність розвитку людської цивілізації. Встановлено вихідний елемент образотворчості – лінія та її трансформації, що є першим виразником самоусвідомлення людини, символом зв'язку з світобудовою, знаком спадкової єдності, що пройшов через всі періоди первісної доби. Первинні абстрактні знаки – лінія, крапка, хрест, коло, квадрат, трикутник, транслюють глобальний історичний зв'язок, закладений у пам'яті поколінь, втілюєчись в орнаментичі народного декоративного мистецтва. Сьогодні вони використовуються сучасними митцями-абстракціоністами для вирішення

нових творчих задач.

Це демонструє перша виставка проекту – «Via line», яка об'єднала учасників (М. Вашук, Б. Губіанурі, О. Домбровська, А. Міронова, Ю. Пікуль, С. Попов), що працюють у сфері абстрактної образотворчості та розділяють твердження про базисне значення лінії, як первинного елементу творчого вираження. Автори показали свої індивідуальні шляхи пізнання, використовуючи, з одного боку, максимальне обмеження у візуальних засобах і формах, а з іншого, максимальне наповнення прихованими змістами, що справляє потужне естетичне враження та вплив.

Знаковим явищем, в контексті розвитку безпредметної образотворчості артпростору України, є заснування 2017 р. спільною працею українських митців (Б. Губіанурі, О. Домбровська, С. Попов, Т. Сільваші) та представниками світового мистецького простору (Б. Грюнер, С. Шутан, Р. ван дер Аа, Тільман) культурно-мистецького товариства «KNO | Kyiv Non Objective». Провідною задачею групи є розробка дієвої мистецької платформи для репрезентації широкого спектру мистецько-видовищних форм сучасної культури, що допоможе у налагодженні міжнародної комунікації між представниками різних мистецьких галузей й сприятиме розвитку безпредметної образотворчості. Дійсно, започаткування і системна робота (щомісячні виставки-звіти упродовж 2018-2020 рр.) товариства демонструють наявну тенденцію щодо активної реактивації безпредметної образотворчості в Україні. Відбувається «...масове відродження реляційних практик у візуальному мистецтві, музиці, інсталяції, нових медіа, дизайні та архітектонічних залученнях, де певний вид художника (у всьому світі) з індивідуальними відповідями поєднується у спільному залученні до естетичних експериментів та реалізується через безпредметний (абстрактний) творчий фільтр», – за думкою Б. Грюнера і К. Дженкінса [223].

Ймовірно, може скластися хибне враження про доступність абстрактної практики, як способу фіксації навколишньої чи внутрішньої реальності. Проте мінімалістичність художніх засобів потребує від митців небувалого психічного напруження, аскетичної відмови від усталених, провірених століттями прийомів відображення дійсності, спираючись на які завжди допомагало досягти позитивного результату. Абстрактні артпрактики – це постійний небезпечний експеримент, що балансує на межі профанного та

сакрального, де наслідок – пряма реалізація творчої свободи.

Таким чином, у результаті дослідження сучасних абстрактних практик виявлено тенденції спаду (межа ХХ-ХХІ ст.) та активізації («перша хвиля» – 90-ті рр. ХХ ст.; «друга хвиля» – з 2013 р. до сьогодні) інтересу митців до абстракції в артпросторі України. Реактивація зумовлена політичними процесами, що відбувались в країні: у 90-х рр. ХХ ст. – становлення державності, а починаючи з 2013 р. – активне направлення політичного вектору України в бік євроінтеграції.

3.3. Сучасна абстрактна образотворчість як модус міжкультурної взаємодії в умовах глобалізації (на прикладі українсько-іспанських культурно-мистецьких проєктів)

На сучасному етапі розвитку цивілізації, з розширенням міжкультурних зв'язків та взаємного обміну духовними та матеріальними цінностями між країнами, питання міжкультурної взаємодії набуває актуального характеру. Аналізуючи сучасний стан культури, необхідно відмітити тенденцію універсального еволюціонізму, що лежить в основі картини світу сьогодні. Сучасні інтеграційні процеси у сфері міжетнічних і міжцивілізаційних відносин придбали багатоаспектний, багатофакторний, а саме – глобальний характер, які варто розуміти під процесами глобалізації.

Явище глобалізації охоплює політичну, економічну та соціокультурну сфери загального світового простору. Це найбільш дискусійна проблема у сучасних наукових колах, де погляди дослідників, їх думки щодо тлумачення, походження, сутності не мають загальних висновків, а характеризуються суперечливістю, що підтверджує складність та неоднозначність цього феномену.

Фундаторами сучасної глобалістики, праці яких системно розглядають сутність процесів глобалізації, її особливості та проблеми, є У. Бек, Ж. Бодрійяр, С. Гантінгтон, Е. Гідденс, Ж. Дерріда, Т. Іглтон, М. Кастельс, Т. Левітт, Р. Робертсон, А. Тоффлер, М. Уотерс, Ф. Фукуяма, Д. Хелд, К. Ясперс. Поглибили розуміння

цього феномену сучасні українські дослідники Є. Більченко, Ю. Богущький, В. Буряк, П. Герчанівська, Н. Голік, О. Горелов, Е. Гранд, І. Ільїн, В. Іноземцев, О. Колісник, В. Лях, В. Лукашевич, І. Мазур, В. Малахов, Т. Метельова, О. Пензіна, Н. Тішуніна, Т. Фрей, О. Чумаков, В. Шейко та ін.

У. Бек, один з перших науковців масштабно та глибоко вивчав проблему глобалізації, визначаючи її, як «діалектичний процес, який створює транснаціональні соціальні зв'язки та сфери, знецінює локальні культури і сприяє виникненню третіх культур» [10, с. 28].

Ухиляючись від конкретності у визначенні змісту глобалізації, Жак Дерріда доповнює його, використовуючи термін *mondialisation*, під яким мається на увазі світотворення, на відміну від загальноживаного *globalization*, що означає всесвітній та надмірний процес. Розмежовуючи ці значення, дослідник підкреслює складність осмислення сутності цього поняття, зауважуючи необхідність створення загальних правових, економічних і політичних принципів, як одного з етапів глобалізації. Проте, зауважує, що узагальнення світового цивілізаційного простору не є її основним завданням [55].

Досліджуючи явище глобалізації, В. Іноземцев указує, що початком її становлення необхідно вважати XV ст., коли багато нових територій, завдяки географічним відкриттям та активізації міжнародної торгівлі, було включено до зони європейського впливу. Ці процеси дослідник називає *вестернізацією*, підкреслюючи лідерську роль європейської цивілізації у формуванні умов для створення єдиного соціального простору. Сучасна форма глобалізації з'являється після другої світової війни з виходом на лідерські позиції США, яка транслює «прагнення американців використовувати можливості народів, що населяють країни периферії, і нав'язати їм своє власне бачення світу» [72]. Так, суб'єктом глобалізації виступає все людство, процеси її не є випадковими, а мають причино-наслідкові зв'язки і, як зауважує В. Іноземцев, неефективно піддаються контролюванню.

Ю. Богущький та В. Шейко розуміють «людство як єдиний організм; істина, знайдена людьми однієї культури, рівною мірою належить усім... кожна нація відповідає за збереження своєї частки загальнолюдської істини і зобов'язана ознайомлювати з нею усіх інших» [19].

О. Чумаков підкреслює, що існують дві крайності в тлумаченні феномену глобалізації та історії його появи. Одна з них полягає в тому, що планетарний характер соціальних зв'язків і відносин трактують неправомірно широко, намагаючись угледіти їх навіть у первісному суспільстві, і, з цієї позиції, ранні етапи розвитку людства характеризують як глобальні. Інша крайність вузького трактування глобалізації, за думкою науковця, полягає у тому, що сучасні процеси суспільного розвитку розглядаються у відриві від їх фундаментальних причин і генезису, тобто не враховується історія та динаміка становлення міжнародних структур і транснаціональних зв'язків [203]. Так, поняття глобалізації потребує об'єктивного оцінювання з урахуванням різних обставин, зумовлених ходом історичного розвитку. Тільки через такий кут огляду необхідно аналізувати її впливи на політичну, економічну та соціально-культурні сфери.

Енциклопедія історії України визначає головні ознаки глобалізації, а саме: масовий вихід соціальної, економічної, політичної активності окремих держав на деякі континенти та регіони; зростаюча інтенсивність взаємовпливів в економічній та соціокультурній сферах; прискорене поширення інформації, обігу капіталу, товарів виробництва за рахунок розвитку комунікації та транспорту; активізація впливу на життя людей міжнародних взаємозв'язків [65].

Отже, глобалізація є складним та суперечливим процесом, який виступає об'єктивною історичною реальністю та охоплює всі сфери сучасного суспільства. Дійсно, вона відкриває нові можливості економічного та культурного розвитку, веде до співпраці між країнами, взаємного обміну народів цінностями і здобутками, поглиблює політичні та господарські зв'язки. Проте, неоднозначність цього явища породжує низку проблем та протиріч, де питання міжкультурної взаємодії активно обговорюється в контексті світової інтеграції та солідарності.

В умовах глобалізації активізується роль культури як найважливішого компонента комунікації, духовного виробництва, гуманізації міжнародних зв'язків. Світові тенденції свідчать про зростання взаємозв'язку культури і творчості та їх вкладу у розвиток цивілізації. Дослідники П. Маліновський, С. Хоффман, М. Уотерс, розглядаючи глобалізацію як об'єктивний процес, доходять висновку, що найбільше досягнення людської цивіліза-

ції – її культурне розмаїття, тому завдання людства, по можливості, зберегти його і сприяти його розвитку (ЮНЕСКО «Загальна декларація про культурне розмаїття», 2001 р.). У цьому контексті художня культура, а саме мистецтво, набуває в умовах глобалізації важливого значення в збереженні культурної ідентичності в полікультурному просторі. Культурні традиції стають засобом самоусвідомлення та збереження ідентифікації в умовах глобальних процесів. Зміна епох та етапів художньої свідомості, зміщення вектору ціннісних орієнтацій, що відбулися за останні десятиліття, стимулювали духовну суспільну кризу.

У світовій культурі кінця XX – початку XXI ст. склалась стійка тенденція амбівалентності, яка зумовлена усвідомленням розмаїття рівноправних самодостатніх культур з одного боку, та необхідністю формування загального світового культурного простору, – з іншого боку. Ця проблематика активізує дискурс у наукових колах, мистецьких та громадських спільнотах.

Н. Тішуніна, аналізуючи сучасну соціокультурну ситуацію, підкреслює, що «процес глобалізації передбачає, як взаємопроникнення культур, так і виникнення структури, яку можна було б визначити як механізм безперервної взаємодії та обміну» [180]. Цей процес що включає певні складові: рівнозначна тенденція до гармонії та хаосу, де універсалізація спонукає осмислення самоідентифікації та її збереження; поява третіх автохтонних культур, зобов'язаних своїм існуванням зовнішнім впливам та орієнтованих за межі національних кордонів [180]. Це призводить до того, що людина опиняється причетною до низки культур, що, звичайно, примножує практичні проблеми, пов'язані з ідентифікацією в межах міжкультурної взаємодії.

Перспективним шляхом у розвитку сучасного соціуму та його суб'єктів в епоху глобалізації виступає полівалентність культурної самоідентифікації. Задачу збереження автентичності можливо вирішувати за допомогою діалогічності у стосунках між локальними культурами, стимулюючи їх постійну взаємодію. Не можна не погодитись із думкою Т. Метельової, що привнесення інокультурної форми в культуру-рецепієнта збагачує та наповнює змістами останню, а інтерпретація привнесених цінностей різними культурами модифікує спільний для ойкумени культурний потік і забезпечує їх взаємозв'язок [129].

Ефективність діалогізму у формуванні механізму транску-

льтурної ідентичності підтверджує Є. Більченко, підкреслюючи необхідність для цього таких складових: наявність у індивіда особистої та етнокультурної ідентичності, яка відповідає його принципам і переконанням; критично-творчого ставлення до інформативних імпульсів ззовні та здатність до їх відбору і трансформації відповідно до власної ідентичності [13].

П. Герчанівська зауважує, що діалогізм, діалогізація є однією з форм об'єктивного процесу інтернаціоналізації суспільного життя, яка ґрунтується на комунікативному принципі, де його головними складовими є усвідомлення єдності та різноманіття світу, визнання цінності та унікальності кожної з національних культур, а також полівекторного характеру їх розвитку, при обов'язковому толерантному ставленні до різних культур [42].

Очевидно, що посилення взаємозв'язку між країнами характеризується домінуванням одних над іншими – виникає поняття «європеїзації» та «американізація», або більш загальне – «вестернізація» [141]. Глобалізація дійсно відбувається, але на гегемонії окремо взятих країн, які займають авангардне політичне та економічне положення (країни Європи, США).

При глобалізації жодна країна не повинна посідати домінуюче положення, жодна модель не має бути еталоном, бо глобалізація – зрівноважування, взаємний корисний обмін, а не домінування однієї культури над іншою. Сучасна українська художня культура активно зазнає впливу європейсько-американської культурної моделі, що має як негативний, так і позитивний аспект.

Ця дуалістичність виражається, з одного боку, у об'єктивній історичній необхідності інтеграції до загальносвітового простору культури з результативним взаємообміном, а з другого боку, надмірним захопленням західними етичними та естетичними цінностями, необдуманому їх наслідуванню, а також у зневажанні колосальним культурно-історичним досвідом та досягненнями української культури.

Суспільство, в якому все ще чимало питань та обмаль відповідей, потребує рішучих змін. Мистецтво ніколи не залишалося осторонь процесів, які відбувалися та відбуваються нині в Україні. Сучасне мистецтво розглядається як багатошарова, рухлива, відкрита система, що є складовою культури [3, с. 199]. Воно пропонує нові погляди на світ, акумулює незнаний досі люд-

ський досвід, розширюючи власні межі, завдяки раніше неестетизованим сферам людського буття. Кожного разу, порушуючи ці межі, мистецтво корегує внутрішні та зовнішні зв'язки з іншими явищами, намагаючись установити нові контури власного існування, що впливає на соціодинаміку культури [2].

Підкреслимо, що міжкультурні зв'язки необхідні для повноцінного розвитку. Не можливо стояти осторонь від об'єктивних глобалізаційних процесів, які допомагають позитивному культурному взаємозбагаченню. Інтеграційні процеси надають культурі, як важливому компоненту комунікації та гуманізації міжнародних зв'язків, провідної ролі. Тенденції сьогодення свідчать про зростання інтенсивності співробітництва у музейній сфері, між мистецькими організаціями, закладами творчої освіти, а також помітно підсилюється інтерес мистецьких діячів до інтернаціональної культурно-мистецької співпраці, що збагачує соціокультурну сферу загального світового простору та активізує цивілізаційний розвиток.

Варто зауважити, перші кроки інтеграції українських митців у світовий артпростір відбулися у 90-х рр. ХХ ст., з отриманням Україною державного статусу, що характеризувалися ініціативою зарубіжних колег, експертів і дипломатичних представництв. На початку ХХІ ст. ці інтеграційні процеси посилюються, показним стає регулярність участі вітчизняних художників (С. Братков, А. Волокітін, Г. Зінковський, М. Кадан, Ж. Кадирова, А. Кахїдзе, А. Криволап, П. Лебединець, П. Маков, В. Марущенко, І. Марчук, О. Мась, О. Мелентий, Б. Михайлов, Л. Наконечна, С. Панич, Т. Полатайко, В. Раєвський, В. Ралко, Т. Сільваші, М. Рідний, А. Ройтбурд, А. Савадов, В. Сидоренко, Ю. Соломко, О. Тістол, В. Цаголов, І. Чічкан) на найбільш значемих світових мистецьких форумах (Берлінська бієнале сучасного мистецтва, Бієнале в Сан-Паулу, Венеційській бієнале, Московська бієнале сучасного мистецтва, Art Basel, FIAC, Manifesto, Volta 10). Роботи українських митців постійно продаються на провідних світових аукціонах (Bonhams, Christie's, Phillips, Phillips de Pury & Co, Sotheby's). Посилення євроінтеграційного вектору розвитку держави стимулює започаткування нових вітчизняних професійних арт-платформ міжнародного рівня – Київська бієнале сучасного мистецтва ARSENALE (із 2012 р.), щорічна Kyiv Art Week (із 2016 р.).

Так, сьогоденне визнання є явищем доволі нестабільним і значною мірою залежить від загальних тенденції світового арт-простору, що тяжіють до постмодерністських мистецько-видовищних форм, тому більшість означених митців розвивають свою творчість саме в цьому напрямку. Однак інтерес до абстракції не спадає, і визнані на світовому рівні українські художники – А. Криволап, П. Лебединець, Т. Сільваші – залишаються їй відданими довгі роки.

Відтак, спрямовуючи вектор дослідження відповідно до поставлених завдань, а саме – розкрити можливості абстракції в образотворчому мистецтві як модусу міжкультурної взаємодії, – проаналізовано успішний досвід реалізації низки українсько-іспанських культурно-мистецьких проєктів, головною метою яких було культурне зближення між Україною та Іспанією. Аналіз образотворчої абстракції виявив її потенціал у якості форми універсальної мови в транскультурному діалозі.

Українське культурне поле стимулює зацікавленість зарубіжних митців. У цьому процесі яскраво виділяється діяльність іспанського скульптора-абстракціоніста, суспільного діяча Карлоса Гарсія Лаоса, яка представляє собою цікавий культурний феномен з позицій дослідження особливостей культурної інтеграції. Він живе і працює в м. Сарагоса, вже не перший рік приїздить до України, вивчає традиції, побут, серцем вболіваючи за неї. Все життя його приваблювали прості геометричні форми, які скульптор вважає найкращим втіленням філософської думки, абсолютним вираженням краси, універсальною мовою, яка зрозуміла людям різних етнічних, релігійних, політичних, філософських світоглядів. Мінімум засобів і максимум наповненості – те, що є основною суттю феномену абстракції в образотворчому мистецтві, вірним шанувальником якої він не перестає бути.

Масивність, стриманість, прості прямокутні обриси – образ матерії натхненої подихом життя, через строгість і чіткість форм якої жодним чином не повинні проступати емоції або індивідуальність художника. Твори Карлоса Гарсія Лаоса являють собою поєднання нескладних об'ємів, що демонструють розуміння глибини буття через геометричну абстракцію. Проста форма нещадна – вона виявляє собою тріумф філософської думки, або безсилля автора в його спробі приборкати цю думку. Геометрична матриця автора максимально яскраво виражає його внутрішній стан,

до якого він прийшов, витративши неймовірно багато сил і часу.

Геометрія відіграє особливу роль в абстрактній образотворчості – це вихід в інший світ, який протиставляється зовнішній видимій реальності, де в поверненні до простих і незмінних форм-знаків транслюється еволюційний інформаційний код, що є універсальним засобом встановлення взаємовідносин людини з дійсністю, а саме – мовою передачі інформації [221]. Абстрактні форми мають здатність порушувати емоційно-асоціативні зв'язки, тим самим вирішувати основну задачу художньо-естетичного пізнання, що полягає в осмисленні та передачі певного досвіду осягнення буття.

Карлос Гарсія Лаос займає активну громадську позицію, співпрацює з асоціацією допомоги дітям, хворим на рак «ASPANOА» та громадською організацією «Жертви тероризму в Іспанії». У жовтні 2013 р. ним було організовано соціальний проєкт «Ми всі є частиною суспільства» в тюрмі м. Сарагоси (Centro Penitenciario de Zaragoza). Разом з ув'язненими було створено скульптуру, яку встановлено в січні 2014 р. в Центрі Юстиції. Також іспанський митець разом з українськими художниками бере участь у виставках, майстер-класах, проєктах, співпрацюючи з закладами творчої освіти в Україні (Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київський Національний університет технології та дизайну, Київський Національний університет культури і мистецтв, інститут імені Сальвадора Далі, Європейська школа дизайну).

У своєму творчому доробку іспанський скульптор-абстракціоніст має реалізовані міжнародні проєкти, які демонструють істинний інтерес та повагу до нашої країни: «Abstracciones Encontradas», «8 міст», «R-evolution. Suprematism. Maydan», «Материнський інстинкт», «Споріднені душі». Він виступає як автор, куратор та учасник цих проєктів, залучаючи до співпраці митців з України та Іспанії, що робить значимий внесок у розвиток культури обох країн.

Перший українсько-іспанський культурно-мистецький проєкт Карлоса Гарсія Лаоса – «Abstracciones Encontradas» («Зустріч абстракцій») проведено в 2013-2014 рр. в Іспанії та Україні у співпраці з автором монографії в якості співорганізатора та учасника. Про цей проєкт повідомлялось у підрозділі 2.2 в аспекті систематизації сучасних абстрактних практик. Головна ідея –

укріплення культурного співробітництва між Україною та Іспанією, яке направлено на поглиблення культурних зв'язків, налагодження прямих двосторонніх контактів між закладами культури та освіти, проведення виставок, просвітницької роботи, спрямованої на ознайомлення з мистецькими досягненнями та особливостями обох країн.

За висловлюванням посла Іспанії в Україні (2013-2017) пана Херардо Анхеля Бугайо Оттоне, «обидві країни мають давні стосунки, які з плином часу стають більш плідними, особливо в сферах культури та економіки. Ця тенденція базується на великому потенціалі, який вони пропонують для розвитку спільних інтересів, глибокої симпатії та захоплення між народами» [38].

Однак, незважаючи на зростаючий інтерес іспанців до України, існують певні особливості у сприйнятті нашої країни. Причина полягає у великій кількості трудових мігрантів, більшість з яких є представниками нижчого сегменту соціально-класової структури суспільства, які, не володіючи достатнім рівнем культурного розвитку, укріплюють хибну думку про Україну та її жителів. Відповідно, культурно-мистецькі проекти, де рівноцінно співпрацюють митці обох країн, надзвичайно важливі для повноцінного транскультурного діалогу й зміни думки щодо культурного рівня розвитку українців [62].

Мистецька подія, що репрезентувала експозицію живописних (А. Дубрівна) та скульптурних (К. Гарсія Лаос) робіт, лекцію на тему «Образотворча абстракція в контексті українського авангардистського руху ХХ ст.» (доповідач А. Дубрівна) у культурному центрі м. Сарагоси «Centro Cívico Delicias», викликала увагу різних соціальних верств та вікових груп населення міста. Аналізуючи досвід реалізації першого етапу проекту «Abstracciones Encontradas» («Зустріч абстракцій»), що відбувся спочатку в Іспанії, можна констатувати зміну вектора в загальному оцінюванні культури України, підсилення інтересу до її мистецьких добутків. Зауважимо, що іспанський глядач виявив високий рівень сприймання та осмислення сучасної української та іспанської абстрактної образотворчості, яка була представлена творами живопису та скульптури.

Другий етап цього проекту продовжено в Україні на базі Київського національного університету технологій та дизайну, де проведено виставку мистецьких творів, що експонувались в

Іспанії, та майстер-класи для студентства [127].

Домінування тривалий час (період Радянського Союзу) в українському мистецтві соцреалістичного напрямку, критика досягнень модернізму та авангардистського руху, заборона абстрактних проявів в образотворчому мистецтві заклали в суспільстві України тенденцію ускладненого сприйняття абстракції в образотворчому мистецтві. Однак євроінтеграційний напрямок розвитку останніх років, прагнення долучитися до загального світового культурного простору корегує застарілі цінності, стимулює перегляд усталених позицій [84]. Це підтверджує активна реакція студентів та викладачів Київського національного університету технологій та дизайну під час проведення майстер-класу та круглих столів з тематики взаємодії національних культур у глобалізованому світі, їх щира зацікавленість абстрактними художніми творами, процесом їх створення, а також ініціативність у намаганні пізнавати їх зміст (див. іл. 12).

Отже, досвід проведення проекту «Abstracciones Encontradas» («Зустріч абстракцій») підкреслює необхідність співпраці, яка спрямована на взаємне збагачення культур України та Іспанії, що стимулює еволюційний вектор розвитку, а також виводить на новий рівень осмислення об'єкти абстрактного мистецтва в якості унікального зв'язуючого елемента в контексті міжкультурного діалогу.

Мета наступного міжнародного культурно-мистецького проекту Карлоса Гарсія Лаоса «8 міст» була також направлена на об'єднання та укріплення міжкультурних зв'язків країн Європи, зокрема України та Іспанії. Символічне поєднання здійснюється шляхом встановлення абстрактної скульптури «Мистецтво» в різних містах. Скульптура складається з трьох кольорових прямокутників, де чорний означає талант, червоний – красу, сірий – жертвність.

Проект розпочато в рідному місті автора (Сарагоса) в 2013 р. У 2015 р. громада Луцька виявила бажання підтримати ідею проекту, збудувавши скульптуру у центрі міста [87]. Показово те, що у 2016 р., Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури у Києві, головний фундаментальний заклад у сфері мистецької академічної освіти, встановила скульптуру на своїй території, підтверджуючи впливову сутність мистецтва, яке покликане об'єднати європейські міста на засадах гуманізму,

краси, поваги, розуміння, демонструючи унікальність його суспільного впливу та можливості міжкультурної комунікації [224].

У 2017 р. продовжено проект у Грузії, де було встановлено скульптуру в її столиці. Міста, де відбувся проект (Сарагоса, Луцьк, Київ, Тбілісі), а також, де планується його продовження (Більбао, Дрезден), обираються не випадково, вони мають багату традиціями культуру та давню мистецьку історію. У просторі міст прямокутники скульптури змінюють своє положення на горизонтальне, тим самим створюють комфортне для людей середовище, та можуть бути використані як місця для сидіння, відпочинку, або бавлення дітей. Авторів, Карлосу Гарсія Лаосу, надзвичайно важливо, щоб його робота мала тісний зв'язок з навколишнім світом, транслуючи засобами абстрактних образів головні засади мистецтва, направленою на естетичне оновлення соціуму.

Отже, приклад реалізації та позитивного резонансу в містах України, Іспанії, Грузії цього культурно-мистецького проекту, дає змогу констатувати, що абстракція є зрозумілою формою та слугує універсальним засобом, своєрідною доступною візуальною мовою при створенні тісних цивілізаційних зв'язків між країнами, підтверджуючи дієвість міжкультурної дипломатії (див. іл. 13).

Сьогодні виводить розуміння діяльності художника на новий рівень. Осмислення цього в контексті динамічних змін соціально-політичного життя України підкреслює значення міжнародного культурно-мистецького проекту «R-evolution. Suprematism. Maydan», проведеного у 2014 р. м. Сарагоса (Іспанія), в 2015 р. у м. Києві (Україна) та у м. Уеска (Іспанія). Мета цієї культурної події – осмислення культурної спадщини Казимира Малевича, а також проведення культурно-історичного зв'язку між революційними експериментами у мистецтві одного із фундаторів абстракціонізму та революційними подіями, що відбулись в Україні періоду 2013–2014 рр. Ця акція своєю ідеєю, метою, особливостями організації та успішною реалізацією, продемонструвала нову громадську позицію та зміну самосвідомості українців.

У лютому 2014 р. Карлос Гарсія Лаос, знаходячись в Україні для проведення проекту «Abstracciones Encontradas» (Зустріч абстракцій) в Київському національному університеті технологій

та дизайну, перебував під час «Революції гідності» на Майдані, спілкувався з людьми, спостерігав, аналізував почуте і побачене. Митець впевнений, що зовнішні зміни нічого не варті, якщо не змінюється свідомість. Революційні події того часу, на думку іспанського скульптора, повинні дати поштовх ментальній, культурній еволюції в українському суспільстві. Саме тоді у нього з'явилась ідея створити проєкт «R-evolution. Suprematism. Maydan».

Назва проєкту народилась під час проведення майстер-класу «Революція – Супрематизм» у Київському Національному університеті технологій та дизайну в рамках проєкту «Abstracciones Encontradas», організованого автором монографії та Карлосом Гарсія Лаос, і була добре сприйнята її учасниками. В історії нашої країни молодь, а саме – студенти, завжди були в авангарді суспільства, що підтверджує ніч 21 листопада 2013 р. Назва проєкту втілює головну ідею, до якої куратор та митці, що взяли у ньому участь, намагались привернути увагу суспільства. Митці дають зрозуміти, що відбувається зміна ментальності, що обов'язково має призвести до розвитку всіх сфер суспільного життя. За завданням культурно-мистецького проєкту і велінням часу *Revolution* повинна перейти в іншу якість – *Evolution*.

Доцільно провести паралель між сучасними потрясіннями, кризою яку переживає українське суспільство, та революційними зрушеннями початку ХХ ст., в період яких розвивалась творчість видатного представника абстракціонізму К. Малевича. В той час всі інститути європейської цивілізації, засновані на антропоцентричній моделі світу, пережили перебудову. Європейцям належало прийняти нову дійсність, де людина вже не була мірою всіх речей, де уявлення про ірраціональність буття, його принципову недоступність людському розумінню ставали все більш актуальними та впливовими. Історичною місією художників авангардистів, зокрема К. Малевича, була побудова нової системи бачення та візуалізації буття. Все це знаходить відгук у митців сучасності, де авангардистський рух початку ХХ ст., його новаторські пошуки сприймаються як відстоювання незалежного погляду та пошуку свободи особистості в умовах сьогодення (див. іл. 14).

Автор та куратор проєкту «R-evolution. Suprematism. Maydan» скульптор-абстракціоніст Карлос Гарсія Лаос відчуває свою спорідненість до мистецтва фундатора супрематизму, називає

ваючи себе «іспанським сином Казимира Малевича» [221]. Ця близькість проявляється у схожості творчого бачення та мови вираження через геометричні форми абстракції, у філософському розумінні мистецтва та в деяких подібностях у біографії. Іспанський скульптор не має академічної мистецької освіти, він, як колись К. Малевич, що покинув роботу в Курську та вирушив до Москви з великим бажанням присвятити себе мистецтву, продав свою частку у прибутковій фірмі, щоб повністю віддатися мрії бути митцем.

«R-evolution. Suprematism. Maydan» – соціально-патріотичний культурно-мистецький проєкт, створений з метою осмислення громадянами українського суспільства необхідності змін свідомості, щоб гідно зустріти нові часи пережити складну ситуацію, в якій опинився весь український народ. Формат проєкту не є типовим для України, однак дуже поширений в такій європейській країні, як Іспанія. Митці, що представляють різні сфери мистецтва – художники, графіки, скульптори, музиканти, літератори, мистецтвознавці тощо, в одному культурному просторі, об'єднані однією ідеєю, мають змогу висловити свої погляди, привернути увагу до проблеми, висловити побажання та сподівання [149].

Організація проєкту представляла собою нетиповий механізм. Куратор проєкту, Карлос Гарсія Лаос, зміг познайомитися з багатьма українськими діячами культури і мистецтва, використовуючи соціальну мережу «Facebook» [56]. Він залучав людей, які мали бажання розділити ідею проєкту: *об'єднувати* замість *роз'єднувати, створювати*, а не *руйнувати*, поважати різні думки та працювати над спільним проєктом – Україна, де свобода і можливості гарантовані, де діти будуть мати краще майбутнє, і де ніхто не буде почувати себе поза суспільством, через свої переконання, походження, соціальний рівень чи релігію. Проєкт несе в собі дві сполучені концепції: перша – захоплення та повага до мистецтва Казимира Малевича, великого генія абстракціонізму, твори якого зробили революцію в мистецтві та вплинули на багатьох сучасних художників; друга – досвід пережитого під час подій «Революції гідності» кінця 2013 р. – початку 2014 р. та напрацювання необхідних висновків [86].

Якщо з організаційного боку, то проєкт цікавий тим, що він не має спонсора, учасникам не потрібно сплачувати організацій-

ні внески, що не є типовим для організації культурно-мистецьких проєктів в Україні. Багато з учасників на різних етапах роботи брали на себе організаційну відповідальність. Громадські об'єднання, професійні спілки (Національна спілка архітекторів України, Національна спілка художників України), культурні центри (Centro Cívico Delicias, Художньо-концертний центр ім. І. Козловського), Музей Мистецтва і Природи в м. Уеска (Іспанія) та Фонд Беулас (Іспанія) на добровільних засадах підключились до проєкту, захоплені його концепцією [228]. В цій акції ім'я художника, художній напрямок, наявність мистецької освіти не були основними для учасників. Важливими було стремління до співпраці та бажання знайти вихід із ситуації країни, де конфронтація є більшою силою, ніж необхідність об'єднатись і зрозуміти один одного [130]. Понад 50 митців взяло участь у проєкті (див. іл. 15). Представлені роботи, різні за своїми художньо-стильовими характеристиками, підтверджували, що «ідеї постмодернізму до певної міри співзвучні змішуванню стилів, перехрещенню впливів різних культур і пошукам складної «синтезованої» художньої мови, загалом властивим в історичному зрізі українській культурі і мистецтву» [163, с. 116].

В межах проєкту Карлос Гарсія Лаос представив художню композицію з оптимістичною назвою «Всі разом ми можемо побудувати краще майбутнє для всіх». Вона складається з абстрактної експресіоністичної живописної роботи, сюжетом для якої стали революційні події 2014 р., та абстрактної скульптури *Симбіозис* – символ принципу об'єднання протилежних переконань та поваги до різних культур, що має форму кубу, розділеного на сегменти, які нагадують рукостискання. Автором цієї роботи спеціально для проєкту було створено символічну живописну картину «Ми знаємо хто ми є», яка становить своєрідний погляд у світ з усвідомленням своєї культурної приналежності, з розумінням своєї гідності та осмисленням причетності до глобальних процесів, що відбуваються в Україні та світі.

Серед постатей, що долучилися до організації та участі в проєкті, варто назвати імена відомих митців, науковців, діячів культури, серед яких – «АртеХатта» під керівництвом М. Которович, А. Алексеева, Є. Більченко, Л. Бернат, А. Дубрівна, І. Дудка, І. Єлісеєв, Т. Зозуля, В. Колесніков, П. Лебединець, О. Морозова, А. Сидоренко, В. Слепченко, Л. Співаковська,

М. Черниш, К. Чернявський та інші. Показово, що роботи митців дуже різні. Це робить поєднання їх в одному експозиційному полі дуже значимим для всебічного розуміння концепції, навколо якої створювався проєкт, який набув форм культурного руху і триватиме до тих пір, поки його учасники та громадськість підтримуватимуть ідею, сподіваючись змінити ситуацію в свідомості суспільства.

Таким чином, аналізуючи досвід реалізації проєкту, можна зазначити, що актуальність спадщини К. Малевича, революційність її характеру для сучасного мистецтва є стимулом щодо процесів переосмислення сьогоднішньої дійсності. Українське суспільство переживає становлення громадянської свідомості та осмислення національної приналежності. Факт, що К. Малевич народився в Києві, проніс через усе своє життя любов та повагу до української культури, зберігаючи цей духовний зв'язок у своїй творчості, дає для сучасних українських митців поштовх прогресивного творчого піднесення. К. Малевич працював на перспективу та майбутнє. Мінімалістична виразність геометричної форми, концептуальність ідей робить його мистецтво космічним, універсальні абстрактні форми його композицій, побудовані у певному ритмі, як візуалізація усвідомлення причетності людського буття до існування Універсуму.

Отже, митці завжди були в авангарді суспільного руху та думки. Плин подій, які українська спільнота намагалась зрозуміти, гостро відчували художники та культурні діячі, транслуючи жагу до еволюційних змін на користь країни та громади. Мистецькі підходи до розуміння та осмислення соціальних проблем в контексті міжнародного проєкту «R-evolution. Suprematism. Maydan» продемонстрували високу активність громадської свідомості митців, значну здатність до самоорганізації, вагомий творчий потенціал завдяки національним традиціям, емоційному і духовному підґрунтю, що робить це, в умовах європейської інтеграції, нецінним внеском у процеси міжкультурного об'єднання [56].

У 2016 р. в м. Умань, ініціативою жителів та за підтримки адміністрації, було реалізовано українсько-іспанський культурно-мистецький проєкт «Материнський інстинкт», який включає встановлення абстрактного монументу Карлоса Гарсія Лаоса та проведення перформансу [37].

Авторська скульптура – це прямокутник з перфорованим

просвітом та кулею всередині. Абстрактний за формою та концептуальний за змістом твір виражає невтомне материнське око, що споглядає, вболіваючи за кожну «дитину людську». Величний образ Берегині автор утілює через геометричну абстрактну знаковість, яка, на його думку, є ідеальною формою вираження чистої ідеї творчого задуму. Скульптуру встановлено на гранчасту конструкцію, в яку під час урочистого відкриття кожен відвідувач міг покласти каміння з написом виявлення своєї шани матері, залучившись до інтерактивного мистецького дійства, що мало показати символічну причетність учасників до своєї «сімейної» спільноти, демонструючи важливість та рівноцінність кожного з них (див. іл. 16).

Проект «Материнський інстинкт» продовжено в березні 2017 р., у м. Сорія в Іспанії та присвячено матері величного її сина – Ф. Гойї [85]. Той факт, що подібні скульптури встановлено в різних країнах виявляє унікальну значимість для міжкультурного об'єднання підкреслює основи і спільність загальних людських цінностей, незважаючи на національну приналежність.

Інтеграційні процеси надають культурі, як важливому компоненту комунікації та гуманізації міжнародних зв'язків, провідної ролі. Тенденції сьогодення свідчать про зростання інтенсивності співробітництва у музейній сфері, між мистецькими організаціями та закладами творчої освіти, що збагачує соціокультурну сферу загального світового простору та стимулює цивілізаційний розвиток.

У контексті вище зазначеного, культурно-мистецький проєкт «Спорідненні душі», який організовано на експозиційній платформі Національного музею Тараса Шевченка у 2017 р., демонструє позитивний приклад дієвої культурної дипломатії, важливого чинника інтеграційних процесів [206]. Цей міжнародний проєкт здійснюється за підтримки Міністерства культури України, Посольства Іспанії в Україні, департаменту культури адміністрації провінції Арагон, ГО «Відновлення Донбасу», Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, Національної спілки художників України (див. іл. 17).

Національний музей Тараса Шевченка, започатковуючи різноманітні акції та виставки, ставить своїм завданням зробити спадок Кобзаря надбанням світової скарбниці культури, широко розкриваючи, на доступному сучасному рівні, добутки його тво-

рчості, роблячи їх зрозумілими та корисними не тільки українцям, а й представникам різних націй.

В основі проекту закладено ідею осмислення вічних загальнолюдських цінностей та проблем. Протягом історії людства, особливо в складні періоди, митці звертались до актуального, гостро соціального та національного матеріалу. Необхідно зазначити, що художній твір із вагомим історичним та національним підґрунтям виходить на загальносвітовий рівень, відбувається проникнення в національно-соціальні глибини, що надає більшій потужності та виразності мистецькому доробку.

У культурному просторі України монументальною постаттю, що демонструє національну сутність, виступає Шевченко-художник, засновник критичного реалізму в українському мистецтві, твори якого характеризуються соціальною направленістю, національною самосвідомістю та гуманізмом, що надає їм інтернаціонального рівня актуальності [69]. Особливе місце в іспанському мистецтві в становленні реалістичного критичного методу посідає творчість Ф. Гойї, який став одним з основоположників викривального мистецтва, його діяльність прокладає нові шляхи нещадному аналізу і розкриттю соціальних суперечностей. Справді, між українським та іспанським геніями дуже багато спільного. Це не тільки схожий критичний погляд на відображення проблем суспільства, але й спорідненість у пошуковій роботі в галузі графічного мистецтва. Обидва митця, кожний у своїй країні, започаткували, розвивали та підняли на небувалий рівень техніку гравірування (офорт, акватинта). Аналіз близькості внутрішньої творчої філософії Ф. Гойї та Т. Шевченка, трагізму життєвого шляху, глибини талантів, а також надзвичайної позачасової значимості й неперевершеного впливу на культури країн, спонукав до реалізації міжнародного культурно-мистецького проекту «Споріднені душі» [170].

Унікальним в рамках проекту є проведення паралелі в осягненні спадку Тараса Шевченка та Франсіско Гойї, де вперше проаналізовано тотожність їх творчої складової. Важливою інновацією є здійснення трансчасового, транскультурного та транснаціонального поєднання між Україною та Іспанією посередництвом образотворчого мистецтва, де своєрідним зв'язуючим елементом виступають абстрактні роботи сучасного скульптора Карлоса Гарсія Лаоса. Спорідненість у творчому погляді, актуальна

проблематика, що розкривається в роботах трьох митців, представників різних країн та різних історичних площин, демонструє виняткову особливість художньої мови образотворчого мистецтва, як універсального засобу міжкультурної взаємодії.

Мистецький проєкт «Споріднені душі» порушує важливі теми, серед яких – материнство, людяність, самотність, лицемірство, героїзм тощо. Вони розглядаються через творчий доробок Т. Шевченка, Ф. Гойї та Карлоса Гарсія Лаоса. Вагомим є те, що привертається увага до спорідненості етнічних особливостей, релігійних, політичних, філософських світоглядів різних країн, а також відбувається осмислення невпинності бурхливого потоку життя, важливості вічного, підкреслюється схожість людських проблем, незважаючи на національну приналежність та громадянство. Проєкт «Спорідненні душі» – потужна мистецька акція, яка мала продовження в музеї Тараса Шевченка на Тарасовій горі [171] та Музеї історії міста Кам'янського [165]. Це робить значний внесок у глобальні процеси культурного об'єднання на основі поваги та толерантності до різних культур, слугує позитивним прикладом інтернаціонального співтовариства.

Отже, міжкультурна взаємодія є складним та суперечливим явищем, яке виступає об'єктивною історичною реальністю та охоплює всі сфери сучасного суспільства. Така взаємодія відкриває нові можливості для розвитку всіх сфер культури, веде до співпраці між країнами, взаємного обміну цінностями та здобутками, а також поглиблює політичні, економічні, соціальні зв'язки. На прикладі українсько-іспанських культурно-мистецьких проєктів, автором яких є скульптор-абстракціоніст Карлос Гарсія Лаос, спостерігаємо дієвий приклад культурної дипломатії. В своїх креативних пошуках він не був першим, але значимість та оригінальність його мистецького шляху, ефективність діяльності у сферах культури України та Іспанії полягає в масштабності охоплення різних соціальних рівнів суспільства, гуманістичному спрямуванні його творчої філософії та інтернаціональній значимості, що робить це в умовах глобалізації неоцінним внеском в інтеграційні світові процеси.



Післямова

Абстракція в образотворчому мистецтві як об'єкт дослідження та явище художньої культури вивчалася у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві найчастіше в окремих аспектах і пов'язувалася з проявами безпредметного мистецтва (супрематизм, абстрактний експресіонізм, неопластицизм, орфізм, ташизм), що складають феномен абстракціонізму, як одного з напрямів мистецтва модернізму. Абстрактна образотворчість, пройшовши складний еволюційний шлях, на сучасному етапі розвитку наукової думки потребує осмислення історичних та естетичних форм її вираження. Значний вплив на формування філософсько-світоглядного підґрунтя цього феномену художньої культури становили ідеї «філософії життя», ірраціоналістичного волюнтаризму, естетики інтуїтивізму, психоаналіз, екзистенціалізм та феноменологія.

У монографії вперше розглядається абстрактна образотворчість України, як трансісторична форма художньої культури та один з найдавніших проявів людської творчості. В основі її зображувальної мови лежить знак, символ-код. Осмислення цього факту надало підстави ввести до наукового обігу поняття «абстрактна знаковість», що допомогло надати адекватного визначення безпредметним зображенням та їх елементам. Це дало змогу з'ясувати зв'язок між абстрактною образотворчістю різних історичних періодів, а також між окремими формами її проявів: період найдавнішої історії України; орнаментика українського народного декоративного мистецтва; український авангард початку ХХ ст.; абстракціоністські практики середини, кінця ХХ ст. та початку ХХІ ст.

Сучасні культурологічні та мистецтвознавчі принципи аналізу забезпечили вирішення передбачених науковою проблематикою завдань, дали змогу закласти необхідні основи для дослідження української абстрактної образотворчості, виявити характер її творчих досягнень та відтворити загальну культурно-мистецьку картину особливостей цього напрямку мистецтва як феномену художньої культури України.

Дослідження пам'яток української художньої культури найдавнішого періоду історії на науковій базі Національного музею історії України, з метою пошуку першооснови образотворчості, показало, що первісне мистецтво за своєю формою та суттю було абстрактним. Установлено вихідний елемент образотворчості – лінія та її трансформації – найперший виразник самоутвердження людини, символ зв'язку із світобудовою, знак спадкової єдності людини і світу, який пройшов через всі періоди архаїчної доби. Доведено, що стародавнє мистецтво нашої країни відзначається саме абстрактними проявами, які втілені через орнаментальні знаки, символи, схематичні образи, на відміну від європейського історичного вектору розвитку, більше вираженого в міметичних зображеннях.

Для вивчення тенденцій розвитку абстрактної знаковості в українській народній художній культурі було обрано об'єкти з геометричною орнаментикою в експозиціях і фондах Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» та Національного музею українського народного декоративного мистецтва. Дослідницька увага була сконцентрована на найбільш репрезентативних видах українського народного декоративного мистецтва – вишивка та писанка. Виявлено, що геометрична орнаментика притаманна Поліському, Подільському етнорегіонам, а також західним областям України. Вона відрізняється великою варіативністю форм та мотивів, в яких головними стилеутворювальними елементами є лінія, квадрат, ромб, трикутник, коло, а основним знаком, що набуває статусу іконографічного, – хрест. Виділено домінантні кольори, що використовувались в українській народній орнаментиці – червоний та чорний. Встановлено, що відбір кольорів та їх комбінування, які викристалізувалися упродовж віків у народному мистецтві в поєднанні з архаїчними формами геометричного характеру в якості головної стилеутворювальної складової, заклали фундамент сучасної української абстрактної образотворчості.

Особливість українського авангардистського руху полягає у глибинному зануренні в українську народну художню культуру, що базується на першоосновах стародавніх культурних кодів найдавнішого періоду історії України. Головним досягненням українського авангарду є свідомий вихід в абстракцію як способу подолання матеріального тягаря реального світу в жи-

вописі. Від початку ХХ ст. абстрактна образотворчість набуває визнаного мистецького статусу у формі окремого напрямку – абстракціонізму.

Відтоді мистецтво стверджується як шлях самопізнання, самовираження й самовдосконалення, як можливість досягнути духовний світ (В. Кандинський) та спробувати досягти Абсолюту, зокрема в супрематичних формах (К. Малевич).

Культурологічно-мистецтвознавчий аналіз української абстрактної образотворчості в часопросторі художньої культури України ХХ – початку ХХІ ст. надав можливість пов'язати в єдину систему координат усі її складові, спираючись на дослідження елементів абстрактної знаковості геометричного та біоморфного характеру, зокрема, від процесу зародження в найдавніші періоди історії та розвитку в народній художній культурі, до сміливого осмислення сучасними художниками та втілення ними духовного й образотворчого досвіду нації в нові творчі форми.

Виділено основні регіональні центри, де сконцентрована найактивніша експериментальна робота митців у сфері абстрактної образотворчості (Одеса, Львів, Харків, Київ). Виявлено синхронність активізації розвитку абстрактної образотворчості у регіонах України в часових віхах: 10-20-ті рр. ХХ ст. (період, зумовлений європейськими та українськими авангардистськими експериментами); 60-80-ті рр. ХХ ст. (стильові тенденції впливу явища нонконформізму за часів СРСР); 90-ті рр. ХХ ст. (зумовлено здобуттям Україною державної незалежності, що стимулювало «першу хвилю» пострадянської реактивації абстракції); з початку ХХІ ст. й донині («друга хвиля» реактивації абстрактної образотворчості, що спричинена євроінтеграційними процесами в Україні).

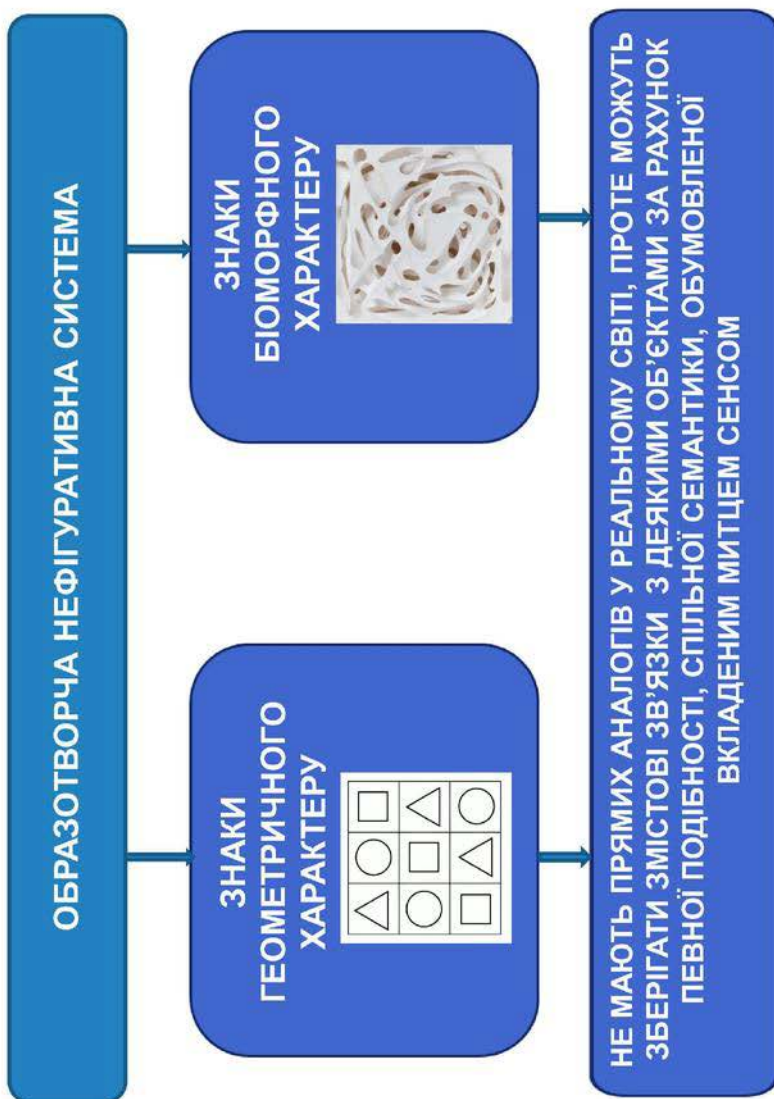
Систематизовано та встановлено, що сучасні абстрактні течії в культурно-мистецькому просторі України мають тяжіння до постмодерністських тенденцій у візуально-видовищних формах. Також вагомим досягненням останніх років є відокремлення абстрактної образотворчості від інших артпрактик, що підтверджує неодноразове започаткування та проведення тематичних (абстракціоністських) мистецьких проєктів, бієнале, фестивалів, організованих творчими професійними спілками, фундаціями, культурно-мистецькими та громадськими товариствами, закладами освіти, які підтримувались Міністерством культури України.

Аналіз практичного досвіду реалізації низки українсько-іспанських культурно-мистецьких проєктів показав, що сучасні артпрактики є плідною платформою у сфері міжкультурної взаємодії, яка відкриває нові можливості для розвитку культури, веде до співпраці між країнами, взаємного обміну художніми цінностями та здобутками, а також поглиблює політичні, економічні та соціальні зв'язки. Виявлено, що в мистецтві абстрактні форми складаються в знаково-образну мову, що є універсальним методом взаєморозуміння, встановлення плідних, з погляду діалогу культур, відносин між країнами в умовах глобалізації. Виходимо з того, що ця мова є первинною в семіотичній системі знаків, маючи тисячорічну історію, пронісши через покоління загальнозрозумілі візуальні коди культури. На сучасному рівні абстракція в образотворчому мистецтві являє собою універсальну форму трансляції на світоглядному і семіотичному рівнях основних гуманістичних і цивілізаційних цінностей. Це робить абстрактне мистецтво важливим чинником у процесах міжкультурної взаємодії та планетарного об'єднання на основах глобалізації світу.

Дослідження не вичерпує всіх питань, пов'язаних з порушеною проблематикою, а виявлені в його результаті факти і закономірності можуть стати перспективною основою для подальшого вивчення мистецького феномену і специфіки абстракції в образотворчому мистецтві художньої культури взагалі.



Ілюстрації



Іл. 1. Концептуальна структура поняття «абстрактна знаковість»



а



б



в



г

Іл. 2. Стародавні абстрактні візуальні елементи (колекція Національного музею історії України, м. Київ):

а – орнаментована лопатка мамонта (20-18 тис. років тому, стоянка Городок I, Рівненська обл.);

б – браслет з бивня мамонта (15 тис. років тому, с. Мезин, Чернігівської обл.);

в – керамічний глечик (IV тис. до н. е., Черкаська обл.);

г – керамічна фігурка з прокресленою абстрактною знаковістю (IV тис. до н. е., Київська обл.).



а



б



в



г



д



е

Іл. 3. Абстрактна знаковість в орнаменті української писанки (колекція Музею Івана Гончара, м. Київ): а – Поліський етнокультурний регіон; б – Подільський етнокультурний регіон; в – Буковина, Чернівецька обл.; г – Гуцульщина, Івано-Франківська обл.; д – Лемківщина; е – Покуття, Івано-Франківська обл.



а



б



в



г

Іл. 4. Абстрактна знаковість в орнаменті української вишивки (колекція Музею Івана Гончара, м. Київ): а – Поліський етнокультурний регіон; б – Подільський етнокультурний регіон; в – Буковина, Чернівецька обл.; г – Гуцульщина, Івано-Франківська обл.



а



б



в



г

Іл. 5. Авангардистський рух в образотворчому мистецтві України:
а – О. Богомазов. «Абстрактна композиція №5», 1914-1915 рр.;
б – К. Малевич. «Супрематична композиція», 1916 р.;
в – В. Єрмилов. «Рельєф», 1923 р.;
г – О. Екстер. «Композиція», 1916-1917 рр.



Іл. 6. Концептуальна схема осередків абстрактної артпрактики України.



Іл. 7. Митці одеського осередку абстрактної образотворчості:
 а – С. Савченко. Декоративна скульптура, 2004-2008 рр.;
 б – І. Божко. «Планети», 2007 р.



Іл. 8. Митці львівського осередку абстрактної образотворчості:

а – К. Звіринський. «Рельєф III», 1958 р.;

б – В. Бажай. «DB 11», 1992 р.

а



б



а



б

Іл. 9. Митці харківського осередку абстрактної образотворчості:
а – А. Пічахчи. «Вхід», 2013 р.; б – В. Чумаченко. «Зустріч», 2009 р.



а



б

Іл 10. Митці київського осередку абстрактної образотворчості:
 а – П. Лебединець. «Відбиття», 2009 р.;
 б – Л. Колодницький. «Чорне до чорного», 2017 р.



а



б

Іл 11. Проєкт «Abstracciones Encontradas» у культурному центрі «Centro Cívico Delicias» (м. Сарагоса, Іспанія):
 а – плакат проєкту;
 б – урочисте відкриття.



а



б



а



б

Іл. 12. Проєкт «Abstracciones Encontradas» у Київському національному університеті технологій та дизайну (м. Київ, Україна): а – плакат проєкту; б – урочисте відкриття; в – майстер-клас зі студентами КНУТД; г – відкрита лекція у межах проєкту.



а



б

Іл. 13. Проєкт «8 міст»: а – м. Сарагоса, Іспанія, 2013 р.; б – м. Луцьк, Україна, 2015 р. (продовження на стор. 180).



В



Г

Іл. 13 (продовження). Проєкт «8 міст»: в – м. Київ, Україна, 2016 р.; г – м. Тбілісі, Грузія, 2017 р.



Іл. 14. Проєкт «R-evolution. Suprematism. Maydan» у Національній спілці архітекторів України (м. Київ, Україна): а – плакат проєкту; б – урочисте відкриття (продовження на стор. 181).

а



б



В

Іл. 14 (продовження). Проєкт «R-evolution. Suprematism. Maydan» у Національній спілці архітекторів України (м. Київ, Україна):

в – виступ камерного оркестру «Арт-хата» під кер. М. Которович; г – презентація проєкту «R-evolution. Suprematism. Maydan» на Першому національному телеканалі України.



Г



а



б

Іл. 15. Проєкт «R-evolution. Suprematism. Maydan» у культурному центрі CDAN (Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas, м. Уеска, Іспанія): а – плакат проєкту; б – експозиція проєкту.



а

б

Іл. 16. Проєкт «Материнський інстинкт»: а – м. Умань, Україна;
б – м. Сорія, Іспанія.



а



б

Іл. 17. Проєкт «Споріднені душі»:
а – Національний музей Т. Шевченка, м. Київ;
б – Музеї історії, м. Кам'янське.

Список використаних джерел

1. Аванесова Г. А., Купцова И. А. Коды культуры: понимание сущности, функциональная роль в культурной практике // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XLVII междунар. науч.-практ. конф. № 4(47). Новосибирск: СибАК, 2015. С. 28–37.
2. Алфьорова З. І. Культурологічні підходи до проявів масового візуального // Вісник ХДАДМ. 2007. Вип. 2. С. 8–15.
3. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01. Харків, 2008. 16 с.
4. Азизян И. А. Александр Архипенко. Москва: Прогресс-Традиция, 2010. 624 с.
5. Археология СССР. Энеолит СССР / под ред. Б. А. Рыбакова, Р. М. Мунчаева, В. А. Башикова, П. Г. Гайдукова. Москва: Наука, 1982. 359 с.
6. Архипенко О. Теоретичні нотатки // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти. Зб. статей / упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: РВА Тріумф, 2005. С. 7–42.
7. Афоніна О. С. Особливості коду в культурі // Вісник НАКККіМ: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2015. Вип. 1. С. 94–98.
8. Басанець В. Погляд у минуле // Модерністи Одеси: від нонконформізму 1960-х до сьогодення / за ред. В. Цюпка. Київ: Вид-во Huss, 2014. С. 14–17.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная лит., 1975. 504 с.
10. Бек У. Что такое глобализация? / пер. с нем. А. Григорьева, В. Седельника. Москва: Прогресс-Традиция, 2001. 304 с.
11. Бибииков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Київ, 2008. 128 с.
12. Бибиикова В. И. О происхождении Мезинского палеолитического орнамента // Советская археология. 1965. №1. С. 3–8.
13. Більченко Є. Монокультурна, полікультурна і транскультурна ідентичність: компаративний дискурс // Наукові записки. Серія «Філософія». 2009. Вип. 5. С. 64–73.
14. Бычков В. Эстетика. Москва: Гардарики, 2004. 556 с.
15. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Живая

- эстетика и современная философия искусства. Москва: Прогресс-Традиция, 2012. 840 с.
16. Богомазов А. К. Живопись и элементы // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти. Зб. статей / упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: РВА Тріумф, 2005. С. 42–69.
 17. Богомазов А. К. Об искусстве. Заметки теоретического характера // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти. Зб. статей / упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: РВА Тріумф, 2005. С. 69–77.
 18. Богомазов О. Основні завдання розвитку живопису в Україні // Український авангард 1910-1930 років: альбом / авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.
 19. Богуцький Ю. П., Шейко В. М. Роль діалогу культур у процесі синергетичної динаміки еволюції системи управління сучасною цивілізацією в добу глобалізації // Культура України: зб. наук. праць / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 44. С. 4–16.
 20. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О. А. Печенкина. Тула: Тульский полиграфист, 2013. 204 с.
 21. Большой психологический словарь / под. ред. В. П. Зінченко, Б. Г. Мещеряков. 4-е изд., дополн. и испр. Москва: АСТ, Санкт-Петербург: Прайм-Еврознак, 2008. 868 с.
 22. Боров Ю. Художественная культура XX века (теоретическая история): учеб. пособ. Москва: Юнити-Дана, 2012. 495 с.
 23. Боров Ю. Б. Эстетика: Учебник Москва: Высш. шк., 2002. 511 с.
 24. Босенко А. Случайная свобода искусства. Киев: Химджест, 2009. 584 с.
 25. Бубернак С. І. Лемківська Писанка з Ягільниці. Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2015. 24 с.
 26. Бурдо Н. Б., Відейко М. Ю. Трипільська культура. Спогади про золотий вік. Харків: Фоліо, 2007. 415 с.
 27. Бурлюк Д. Предки мои // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти. Зб. статей / упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: РВА Тріумф, 2005. С. 267–270.
 28. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с итал. Москва: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2008. 1278 с.
 29. Верхова М. Писанки Поділля. Львів: Колесо, 2013. 192 с.
 30. Выготский Л. С. Психология искусства / под. ред. М. Г. Ярошевского. Москва: Педагогика, 1968. 344 с. URL: http://elib.gnpbu.ru/text/vygotsky_psihologiya-iskusstva_1987/go,4;fs,1/ (дата зве-

- рення: 11.10.2015).
31. Винничук В. Г. Орнаменти у вишивці та ткацтві Волині. Луцьк: Надстир'я, 2004. 160 с.
 32. Відейко М. Ю. Пассек Тетяна Сергіївна. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ: Наук. думка, 2011. Т. 8. С. 85.
 33. Вінокур І. С., Телегін Д. Я. Археологія України: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. 480 с.
 34. Вовкун В. В. Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. ХХ ст.): дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Київ: Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2010. 197 с.
 35. Всемирная энциклопедия: Философия / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Москва: Аст, Мн: Харвест, соврем. литератор, 2001. 1312 с.
 36. Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике: Антология / пер. с англ. Э. Н. Глаголевой. Москва: Иностранная лит., 1957. С.459–475.
 37. Встановлення скульптури «Материнський інстинкт»: Офіційний сайт Уманської міської ради. Виконавчий комітет. URL: <http://www.uman-rada.gov.ua/index.php/novyny/item/7622-vstanovlennia-skulptury-materynskyi-instynkt> (дата звернення: 17.12.2016).
 38. Вступне слово Посла Іспанії: Офіційний сайт посольства Іспанії в Україні. URL: <http://www.exteriores.gob.es/Embajadas/KIEV/uk/Embajada/Paginas/Embajador.aspx> (дата звернення: 17.12.2016).
 39. Вторгнення. Авангардні течії в українському мистецтві ХХ-го століття. Горбачов Д.О. 3.10.2014: Гамма. Перший цифровий телеканал України. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Kxегuw04w1k> (дата звернення: 12.09.2015).
 40. Гегель Г. В. Ф. Эстетика / под ред. М. Лифшица. Москва: Искусство, 1968. Т. IV (1). 330 с.
 41. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.
 42. Герчанівська П. Е. Перспективи розвитку глобалізаційних процесів у сучасному соціокультурному просторі // Національні культури у глобалізованому світі: зб. мат. Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 6–7.04.2017. Київ: КНУКіМ, 2017. С. 31–34.

43. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа Москва: Галарт, 1998. 327 с.
44. Гёте И. В. Учение о цвете. Теория познания / пер. с нем. В. Лихтенштадт. 7-е изд. Москва: Ленанд, 2016. 200 с.
45. Горбачов Д. О. Він та я були українці. Малевич та Україна. Київ: СІМ студія, 2006. 456 с.
46. Горбачов Д. О. Вступ: Український авангард // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти. Зб. статей / упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: РВА Тріумф, 2005. С. 5.
47. Горбачов Д. Шароварно-гопашна культура як джерело світового авангарду // МІСТ: зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ; наук. редкол.: В.Сидоренко (голова) та ін. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 43–51.
48. Горбачов Д. «Київські лекції Малевича. Реконструкція»: Культурний Проєкт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2ZS9bMjAPb4> (дата звернення: 27.11.2015).
49. Губерначук С. С. Знаки-символи трипільських орнаментів і символи-образи українських обрядових пісень // Буття українців: зб. матеріал. наук.-практ. конф. Київ: Товариство оріїв «Перунова Рать», 2005. 8 с.
50. Гуменна Д. Минуте пливе в прийдешнє. Нью-Йорк: Видання Української вільної академії наук у США, 1978. 384 с.
51. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Логические исследования / пер. с нем. В. И. Молчанова. Москва: Гнозиз Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. III (1). Т. II (1). 275 с.
52. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Москва: ООО «Академический проект», 2001. 219 с.
53. Гурська А. С. Мова та граматика українського орнаменту: навч. посібник. Київ: Альтернативи, 2003. 144 с.
54. Дергачев В. А. Памятники позднего Триполья (опыт систематизации). Кишинев: Штиинца, 1980. 210 с.
55. Деррида Ж. Глобализация, мир и космополитизм // Космополис. Москва: Российская ассоциация международных исследований, 2004. № 2 (8). С.125–140.
56. Дубрівна А. Культурна спадщина Казимира Малевича в контексті сучасного соціально-культурного життя (на прикладі міжнародного соціально-мистецького проєкту «R-evolution. Suprematism. Maudan») // Вісник НАКККиМ: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2015. Вип. 4. С. 115–119.

57. Дубрівна А. Абстрактне мистецтво як сегмент української художньої культури // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2016. Вип. І(6). С. 103–108.
58. Дубрівна А. Стародавня образотворча культура як першооснова абстрактного мистецтва України // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 29. С. 209–219.
59. Дубрівна А. Тенденції розвитку абстрактної знаковості в геометричній орнаментіці української народної вишивки // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: сб. науч. тр. Тамбов: Грамота, 2016. Вип. 11(73): в 2-х ч. Ч. 1. С. 48–51.
60. Дубрівна А. Абстрактна знаковість в геометричній орнаментіці української писанки // Вісник НАКККіМ: зб. наук. пр. Киев: Міленіум, 2016. Вип. 3. С. 80–84.
61. Дубрівна А. Особливості українського авангардного руху та його значення у формуванні абстрактного мистецтва України // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів: ЛНАМ, 2017. Вип. 31. С. 109–120.
62. Дубрівна А. Культурно-мистецькі проекти як модус міжкультурної комунікації // Національні культури у глобалізованому світі: матеріали всеукр. науч.-практ. конф. Київ: КНУКіМ, 2017. С. 195–198.
63. Екстер А. Доклад на открытии выставки Прибыльской и Собачко // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти: зб. статей / упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: РВА Тріумф, 2005. С. 250-251.
64. Енциклопедія трипільської цивілізації: у 2 т. / под ред. М. Ю. Відейко, Н. Б. Бурдо, С. М. Ляшко. Київ: Міністерство культури і мистецтв України за підтримки корпорації "ІДС", 2004. Т. 1. 703 с., Т. 2. 657 с.
65. Енциклопедія історії України: в 5 т. / редкол. В.А. Смолій (голова) та ін. Київ: Наукова думка, 2004. Т. 2. 528 с.
66. Ємельянова Т. В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз): дис... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ: Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. 163 с.
67. Животков А. Холст, дерево, картон. Работа с материалами 1984-2014. Киев: Stedley Art Foundation, Вид-во Huss, 2014. 288 с. URL: <https://issuu.com/veraganzha/docs/cover>.

68. Заєць І. І. Трипільська культура на Поділлі. Вінниця: Тезис, 2001. 184 с.
69. Зайцев П. І. Життя Тараса Шевченка. Київ: Мистецтво, 1994. 352 с.
70. Захарчук-Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2007. 336 с.
71. Збенович В. Г. Дракон в изобразительной традиции культуры Кукутени – Триполье // Духовная культура древних обществ на территории Украины: сборник статей Института археологии АН УССР. Киев: Наукова думка, 1991. С. 20–34.
72. Иноземцев В.Л. Вестернизация как глобализация и «глобализация» как американизация // Вопросы философии. Москва: Наука, 2004. № 4. С. 58–69.
73. Иттен И. Искусство цвета / пер. с немецкого; 2-е издание. Москва: Изд. Д. Аронов, 2001. 96 с.
74. Индило О. О. Орнаментальні мотиви гончарних виробів Трипільської культури та сучасної української. Київ: ТОК, 2007. 48 с.
75. Інтерв'ю з Аджінджал А. Akhra Ajinjal at Abstraction: seeing beyond: Artdependence Magazine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cDVFTFXblgY> (дата звернення: 12.12.2016).
76. Інтерв'ю з Вакуленко Ю. Yurii Vakulenko at Abstraction: seeing beyond: Artdependence Magazine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JPxZm6aix4w> (дата звернення: 12.12.2016).
77. Інтерв'ю з Дейсуном В. (особистий архів).
78. Інтерв'ю з Криволап А. Anatoly Krivolap at Abstraction: seeing beyond: Artdependence Magazine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6zdozkJYh6w> (дата звернення: 12.12.2016).
79. Інтерв'ю з Лебединець П. Petr Lebedinets at Abstraction: seeing beyond: Artdependence Magazine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=f-1fzakgcg8> (дата звернення: 12.12.2016).
80. Інтерв'ю з Логовим А. Anton Logov and Alexander Liapin. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JX2sz81N744> (дата звернення: 25.07.2017).
81. Інтерв'ю з Мироновою А. Anna Mironova at Abstraction: seeing beyond: Artdependence Magazine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LPi9UUFMG7M> (дата звернення: 12.12.2016).
82. Інтерв'ю з Колодницьким Л. Leonid Kolodnitsky at Abstraction: seeing beyond: Artdependence Magazine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=42upk3M8J2I> (дата звернення: 12.12.2016).

83. Інтерв'ю з Колодницьким Л. (особистий архів).
84. Інформація про майстер-клас із студентами КНУТД в рамках проєкту «Abstracciones Encontradas». URL: https://www.facebook.com/cglahoz/media_set?set=a.10203028656667957.1073741851.1551232798&type=3 (дата звернення: 02.03.2014).
85. Інформація про проєкт «Материнський Інстинкт» в м. Сорії (Іспанія). URL: https://www.facebook.com/cglahoz/media_set?set=a.10212902891677661.1073741887.1551232798&type=3 (дата звернення: 25.08.2017).
86. Інформація про проєкт «R-evolution. Suprematism. Maydan»: Україна. After. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1-mTg5ZeA4w> (дата звернення: 10.03.2015).
87. Іспанський митець Карлос Гарсія Лаос подарував лучанам скульптуру: Офіційний сайт Луцька. Міська рада. URL: <http://www.lutskrada.gov.ua/fast-news/ispanskyu-mytec-karlos-garsia-laos-podaruvav-luchanam-skulpturu> (дата звернення: 26.08.2015).
88. Історія українського мистецтва: у 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, ред. Р. Михайлова, Р. Забашта. Київ, 2008. Т. 1: Мистецтво первісної доби та стародавнього світу. 710 с.
89. Історія української культури: у 5 т. / НАН України; голов. ред. П. П. Толочко. Київ, 2001. Т. 1: Історія культури давнього населення України. 984 с.
90. Казимир Малевич. Київський період 1928-1930 / упоряд. Т. Філевська. Київ: Родовід, 2016. 288 с.
91. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Ленинград: Ленинград, 1989. 72 с.
92. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 240 с.
93. Кара-Васильева Т. Історія української вишивки. Київ: Мистецтво, 2008. 464 с.
94. Кара-Васильева Т. В., Заволокіна А.О. Українська народна вишивка. Київ: Либідь, 1996. 96 с.
95. Київські лекції Казимира Малевича. Реконструкція: Культурний проєкт. URL: https://www.youtube.com/channel/UCTq0S-3j1s3UKWswx6I3Z3A/feed?activity_view=2 (дата звернення: 30.11.2015).
96. Китова С. А. Полотняний літопис України (Орнамент середньодніпрянських рушників в етнокультурному просторі України). Черкаси: Брама-Ісупен, 1999. 190 с.

97. Клименко А. Метафизика, декаданс и ирония в современном украинском искусстве // Сучасне мистецтво. Київ: Фенікс, 2009. Вип. VI. С.110–134.
98. Котова О. О. Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60-80-х років ХХ століття: дис. ...канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Одеса: Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. 2008. 192 с.
99. Котова О. Особливості мистецького нонконформізму в Одесі // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: Вид-во ХДАДМ, 2013. №1. С. 101-104.
100. Культурология. XX век. Энциклопедия. / под ред. С.Я. Левита. Санкт-Петербург: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. Т.2. 370 с.
101. Крученых А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. Москва: Гилея, 2006. 458 с.
102. Кулаковская Л. В. Колекція кістяшних виробів із верхньопалеолітичних стоянок Мізин і Добраничівка. Київ, 2008. 40 с.
103. Кульчицька А. Я. Орнамент трипільської культури і українська вишивка ХХ ст. Львів: НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника. 1995. 72 с.
104. Кюн Г. Искусство первобытных народов / под ред. А. С. Гущина. Ленинград : Ленизгиз, 1933. 110 с.
105. Лебединець Петро. Живопись: альбом. Київ: Скай-Друк, 2012. 200 с.
106. Лашук Ю. П. Народне мистецтво українського Полісся. Львів: Каменярь, 1992. 134 с.: іл.
107. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. Бычкова. Москва: РОССПЭН, 2003. 608 с.
108. Леонардо да Винчи. Суждения. Москва: Изд-во Эксмо, 2006. 416 с.
109. Личковах В. А. Естетосфера авангардизму // Вісник Черкаського університету. Серія: Філософія. Черкаси: ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2009. Вип. 170. С. 4–16.
110. Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.
111. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 2002. 768 с.
112. Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2010. 704 с.
113. Малахов Н. Я. Модернизм. Критический очерк. / под ред.

- В. В. Ванслова. Москва: Изобраз. искусство, 1986. 152 с.
114. Малевич К. С. Черный квадрат. Москва: Азбука, 2001. 1039 с. URL: http://magru.net/pubs/121/Kazimir_Malevich_Chernyy_kvadrat?view_mode=roll#651 (дата звернення: 10.10.2015).
115. Малевич К. Бог не скинут. Витебск: Уновис, 1922. 42 с. URL: https://royallib.com/book/malevich_kazimir/bog_ne_skinut.html (дата звернення: 10.10.2015).
116. Малевич Казимир: Київський аспект (Сесія 1): Strumer.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=U_tufw_5xSc (дата звернення: 10.10.2016).
117. Малевич Казимир: Київський аспект (Сесія 2): Strumer.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tCECWTFU30g> (дата звернення: 10.10.2016).
118. Малевич Казимир: Київський аспект (Сесія 3) : Strumer.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ajRusGI1Sqw> (дата звернення: 10.10.2016).
119. Малевич Казимир: Київський аспект (Сесія 4) : Strumer.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C5Y4EaTqt48> (дата звернення: 10.10.2016).
120. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором та формою // Казимир Малевич. Київський період 1928-1930 / упоряд. Т. Філевська. Київ: Родовід, 2016. С. 107–116.
121. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. Москва: Издание третье, 1916. URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index7.html> (дата звернення: 10.11.2016).
122. Малевич К. Розділи з автобіографії художника // Він та я були українцями. Малевич та Україна / укладач Д. О. Горбачов. Київ: Сім студія, 2006. С. 21–26.
123. Манько В. Українська народна писанка. Львів: Монастир Монахів Студитського Уставу. Видавничий відділ «Свічадо», 2001. 48 с.
124. Маркаде Ж.-К. Малевич. Київ: Родовід, 2013. 304с.
125. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казимира Севериновича Малевича // Він та я були українцями. Малевич та Україна / укладач Д. О. Горбачов. Київ: Сім студія, 2006. С. 218–226.
126. Матвеева Л. Л. Абстракціонізм як об'єкт естетичного аналізу: дис... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ: Київський ун-т ім. Тараса Шевченка, 1998. 163 с.
127. Международный культурно-образовательный проект «ABST-

- RACCIONES ENCONTRADAS»: Официальный сайт Киевского национального университета технологий и дизайна. URL: <http://ru.knutd.edu.ua/events-and-publications/news/4798/> (дата звернення: 05.03.2014).
128. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. Санкт-Петербург: «Наука», «Ювента», 1999. 606 с.
129. Метельова Т. Полівалентність самоідентифікацій у добу глобалізації // Наукові записки. Серія «Культурологія»: зб. матеріали VI Міжнародної наукової конференції «Культура в горизонтісталих і плинних ідентичностей» (12-13 квітня 2013 року, м. Острог). Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2013. Вип. 11. С. 12–26.
130. Мистецький проект «Р-Еволюція». Карлос Гарсія Лаос (Мистецтво і час). URL: https://www.youtube.com/watch?v=vGCd1v_tUcg (дата звернення: 25.04.2015) (дата звернення: 05.09.2015).
131. Мовша Т. Г. Антропоморфные сюжеты на керамике культур Трипольско-Кукутенской общности // Духовная культура древних обществ на территории Украины: сборник статей / Институт археологии АН УССР, под ред. В.Ф. Генинга. Київ: Наукова думка, 1991. С. 34–47.
132. Модерністи Одеси: від нонконформізму 1960-х до сьогодення / за ред. В. Цюпка. Київ: Вид-во Huss, 2014. 322 с.
133. Національний музей історії України: у 2 т.: з альбом. Київ : Мистецтво, 2011. Т. I. 320 с.
134. Обсуждение выставки «Абстрактного Искусства»: Союз Художников Харькова ХОНХУ. URL: https://www.facebook.com/events/1915967718619334/?active_tab=discussion (дата звернення: 05.08.2017).
135. Олива А. Б. Я представитель последнего поколения тотальной критики. URL: <http://artukraine.com.ua/a/akile-bonito-oliva-quotya-predstavitel-poslednego-pokoleniya-totalnoy-kritikiquot/#.WgV9zG66-73> (дата звернення: 11.04.2017).
136. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Москва: Искусство, 1991. 588 с.
137. Павельчук І. Художні моделі абстрактного живопису в Україні, 1980-2000 рр. (Епістемологія креації): монографія; Львів. нац. акад. мистец. Київ: Києво-Могилянська академія, 2013. 213 с.
138. Павельчук И. А. Художественные модели реактивации абстрактной живописи в Украине (1980-2010): дис. канд. искусство-

- ведення: 17.00.05. Харків: Харьк. гос. акад. дизайна и искусств, 2010. 210 с.
139. Пальмов В. Проблема кольору в станковій картині // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти: зб. статей / упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: РВА Тріумф, 2005. С. 212–219.
140. Панофский Э. Этюды по иконологии. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2009. 432 с.
141. Пензина Е. В. Феномен глобализации: глобализация и вестернизация // Вестник Крас ГАУ. 2012. №8. С. 228–233.
142. Петрова О. Третє Око: мистецькі студії: монографічна збірка статей; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2015. 480 с.
143. Погожева А. П. Антропоморфная пластика Триполья. Новосибирск: Наука, 1981. 146 с.
144. Попов Д. А. Авангард как «научное» исследование искусства // Известия Саратовского университета. 2015. №1. С. 58–61.
145. Прибыльская Е. Крестьянское творчество Украины // Українські авангардисти як теоретики та публіцисти: зб. статей / упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: РВА Тріумф, 2005. С. 236–237.
146. Причепій Є., Причепій Т. Вишивка східного Поділля. Структура орнаменту та спроба інтерпретації образів: альбом. Київ: Родовід, 2007. 344 с.
147. Проект «Фрагментация» / Project «Fragmentation». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qxoO7kRkVWY> (дата звернення: 20.02.2014).
148. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. Москва: Наука, 1981. 606 с.
149. Р-еволюція. Супрематизм. Майдан. Міжнародний проєкт: Іспанія – Україна: Офіційний сайт Національної спілки архітекторів України. URL: <http://www.nsau.org/Стаття/591/Р-ЕВОЛЮЦІЯ.-СУПРЕМАТИЗМ.-МАЙДАН.-Міжнародний-проєкт:-Іспанія-Україна> (дата звернення: 20.03.2015).
150. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2007. 608 с.
151. Романенкова Ю. В. Типология арт-пространства: консистенция, методы защиты от «форматирования» // Молодой ученый. 2016. №4(31). С. 670–674.
152. Рудик Г. Б. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ століття): дис... канд. філос. наук: 17.00.01. Київ: Національний ун-т «Києво-Могилянська академія», 2001. 198 с.

153. Рудинський М. Я. Камяна могила (корпус наскельних рисунків). Київ: Вид. АНУ РСР, 1961. 173 с.
154. Садовенко С. М. Українська народна художня культура в контексті наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2012. № 28. С. 101–109.
155. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 356 с.
156. Садовенко С. М. Традиційна аксіосфера культури локальних топосів України: збереження в добу глобалізації // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. №2. С. 66–71.
157. Садовенко С. М. Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій: автореф. дис. ... д-ра культурології: 26.00.01. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 42 с.
158. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / пер. с фр. И. Бекетовой. Санкт-Петербург: Наука, 2001. 319 с.
159. Свйонтек І. Покутські вишивки Прикарпаття. Мистецтво геометричного орнаменту і колориту: альбом. Львів: Апріорі, 2013. 260 с.: іл.
160. Свйонтек І. В. Гуцульські вишивки Карпат. Мистецтво геометричного орнаменту та колориту: альбом / зібрала, вивчила, відшила, систематизувала, описала та ілюструвала фот. вишивок і типажів гуцулів Ірина Свйонтек протягом 1970-2011 рр. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2011. 320 с.
161. Селівачов М. Р. Українська народна орнаментика ХІХ-ХХ ст. (іконографія, номінація, стилістика, типологія): дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.06. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 1996. 421 с.
162. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): навч. посіб. Київ: Редакція вісника «АНТ», 2005. 400 с.: іл.
163. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть. Київ: ВХ, 2008. 188 с.: іл.
164. Ситник О., Богуцький А., Коропецький Р., Томенюк О., Ланчонт М., Кусяк Я., Мадейська Т. Проняти ІІ – пам'ятка початку

- верхнього палеоліту волино-подільської височини // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. 2011. Вип. 15. С. 280–290.
165. Слободяник М. Споріднені душі України та Іспанії: День URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/poshta-dnya/sporidneni-dushi-ukrayiny-ta-ispaniyi> (дата звернення: 04.10.2017).
166. Словник-довідник з археології / голов. ред. Ю. В. Павленко. Київ: Наукова думка, 1996. 432 с.
167. Словарь философских терминов / под ред. В.Г. Кузнецова. Москва: ИНФРА-М, 2005. 731 с.
168. Соловійов О. Турбулентні шлюзи. Київ: Інтертехнологія, 2006. 192 ст.
169. Сонцвіт В. Художник індустріальних ритмів // Альманах авангард. №3 / відп. ред. Поліщук В. Харків, 1929. С. 147. URL: <http://uartlib.org/zhurnali/almanah-avangard-3-1929/> (дата звернення: 04.01.2017).
170. Споріднені душі: Україна та Іспанія: Український вибір. URL: https://www.youtube.com/watch?v=e_xcwQawD4k (дата звернення: 15.05.2017).
171. Споріднені душі: Шевченківський Національний заповідник: Офіційний сайт. URL: <http://shevchenko-museum.com.ua/default/blog/view/572/blog/1/M%D1%96zhnarodniy-kulturno-mistetskiy-proekt-Spor%D1%96dnen%D1%96-dush%D1%96-> (дата звернення: 04.10.2017).
172. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; вид. друге, перероб. і доп. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.: іл.
173. Стеценко В. С. Культура в термінах від «а» до «я». Культурологічна абетка. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 174 с.
174. Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. Москва: Искусство, 1964: OCR Artvek.Ru. URL: <http://www.artvek.ru/iskusstvo/kritika.html> (дата звернення: 05.10.2016).
175. Стойков А. После заката абстракционизма. Москва: Изобразит. искусство, 1974. 159 с.
176. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. Москва: Искусство, 1985. 299 с.
177. Столярчук Н. Український авангард ХХ століття: навч. посіб. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 180 с.
178. Тайлор Э. Первобытная культура. Москва: Политиздат, 1989. 576 с.

179. Тейяр де Шарден П. Феномен человека: сб. очерков и эссе / сост. и предисл. В. Ю. Кузнецов. Москва: ООО «Издательство АСТ», 2002. 553 с.
180. Тишунина Н. В. Современные глобализационные процессы: вызов, рефлексии, стратегии // Глобализация и культура: аналитический подход: сб. науч. Материалов / под ред. Н.В.Тишуниной. Санкт-Петербург: Янус, 2003. С. 5–24.
181. Ткачук Т. М. Знакові системи трипільсько-кукутенської культурно-історичної спільності (мальований посуд). Вінниця: Нова книга, 2005. 418 с.
182. Ткачук Т. М. Орнаментація мальованого посуду трипільсько-кукутенської спільності як знакові системи: дис... канд. іст. наук: 07.00.04. Київ: НАН України, Інститут археології, 1996. 323 с.
183. Ткачук Т. М., Мельник Я. Г. Семіотичний аналіз трипільсько-кукутенських знакових систем (мальований посуд) / Т. М. Ткачук, Я. Г. Мельник. Івано-Франківськ: Плай, 2000. 238 с.
184. Тузов В. О. Історичний контекст культуротворчих інновацій. Київ: НВП «Інтерсервіс», 2013. 144 с.
185. Туровський А. про Малевича: Асоціація європейських журналістів. URL: <http://aej.org.ua/History/1139.html> (дата звернення: 17.12.2015).
186. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. Москва: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
187. Уайт Л. Избранное: Наука о культуре Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 960 с.
188. Український авангард 1910-1930 років: альбом / Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.
189. Український класичний авангард і сучасне мистецтво: міжнародний ART фестиваль, Київ, 1-4 червня 1996 / уклад. В. Хаматов. Київ: Асоціація артгалерей України, 1996. 183 с.: іл.
190. Український народний орнамент: вишивки, тканини, писанки: альбом / збрала і систематизувала Ольга Петрівна Косач-Драгоманова (Олена Пчілка) / упоряд.: В. Комзюк, Н. Пушкар. 2010. 50 с.
191. Український художній авангард: підруч. / уклад. Л. С. Криворучко, М. Г. Іванова. Київ: Публічна бібліотека ім. Л. Українки, 2008. 78 с.: іл.
192. Філевська Т. Дмитро Горбачов: «Чорний квадрат» повернув людству космос. URL: <http://life.pravda.com.ua/person/2015/>

- 03/22/191322/ (дата звернення: 22.03.2015).
193. Філевська Т. Київський калейдоскоп Казимира Малевича // Казимир Малевич. Київський період 1928-1930 / упоряд. Т. Філевська. Київ: Родовід, 2016. С. 9-25.
194. Федорук О. Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті: у 3 кн. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с.
195. Федорук О. К. Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті: у 3 кн. Київ: ФЕНІКС, 2007. Кн. 2. Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. 368 с.
196. Федорук О. Нонконформізм – душа одеського модернізму // Модерністи Одеси: від нонконформізму 1960-х до сьогодення / за ред. В. Цюпка. Київ: Вид-во Huss, 2014. С. 6–7.
197. Філософський енциклопедичний словник / голова ред. колегії В. І. Шинкарук. Київ: Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди НАНУ, «Абрис», 2002. 742 с.
198. Философия: Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. Москва: Гардарики, 2004. 1072 с.
199. Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака: очерки о лингвостетике и семиотике искусства. Москва: Языки славянской культуры, 2014. 640 с.
200. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: «Фолио», 2003. 503 с.
201. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / ред. И. Чечот и А. Лепорк. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 560 с.
202. Цюпка В. Модерністи Одеси. 1960-2013 // Модерністи Одеси: від нонконформізму 1960-х до сьогодення / за ред. В. Цюпка. Київ: Вид-во Huss, 2014. С. 10–11.
203. Чумаков А. Н. О глобализации с объективной точки зрения // Век глобализации. 2014. №2(14). 39–51.
204. Шандро М. Гуцульські вишивки. Клуж-Напока: Критеріон; Чернівці: Видавничий дім «Букрек», 2005. 104 с.
205. Шатских А. Казимир Малевич – литератор и мыслитель // Малевич К. С. Черный квадрат. Москва: Азбука, 2001. 1039 с. URL: http://magru.net/pubs/121/Kazimir_Malevich_Chernyy_kvadrat?view_mode=roll#651 (дата звернення: 02.09.2015).
206. Шевченко та Гойя: Споріднені душі: Офіційний веб-сайт сайту Національного музею Тараса Шевченка. URL: <http://museumshevchenko.org.ua/post.php?id=1085>.

207. Шовкопляс И. Г. Мезинская стоянка. Київ: Наукова думка, 1965. 328 с.
208. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Москва: Айрис-Пресс, 2004. 624 с.
209. Щербаківський В. Основні елементи орнаментатії українських писанок та їх походження. Прага: Видання українського історично-філологічного товариства в Празі, друк державної друкарні в Празі, 1925. 37 с.
210. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
211. Эстетика: словарь / под общ. ред. А.А. Беляева и др. Москва: Политиздат, 1989. 447 с.
212. Юр М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції // Сучасне мистецтво: наук. зб. / ред. В. Д. Сидоренко (голова). Київ: Фенікс, 2009. Вип. VI. С.90–103.
213. Яковлева Л. Найдавніше мистецтво України. Київ: Стародавній світ, 2013. 286 с.
214. Яковлев О., Шульгіна В. Українознавство як методологія культурологічних досліджень доби національного відродження // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 3. С. 67–72.
215. Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття: ідеї, явища, персоналії: збірник статей. Львів : НАН України, Інститут народознавства, 2006. 351 с.
216. Burnham, J. Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Inerpretation. Koln: M/ DuMont Schauberg, 1973. 192 s.
217. Boudar G. Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire. C.N.R.S., 1987. Vol 2. 179 p.
218. Clancier A. Guillaume Apollinaire: les incertitudes de l'identité. Paris: L'Harmattan, 2006. 171 p.
219. D'Alieva A. Methods & theory of art history. London: Laurence King Publishing, 2005. 186 p.
220. Dubrivna A. Abstraction in the Fine Arts: exploration of Odessa // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2020. Вип. 32 (I). С. 31-35.
221. En la geometría encontró la forma de expresar ideas que me preocupan: Herald. URL: http://www.heraldo.es/noticias/suplementos/2015/04/06/geometria_encontre_forma_expresar_ideas_que_preocupan_359373_314.html (viewed on August 01, 2016).
222. Fer Briony. On abstract art. New Haven: Yale University Press, 1997. 194 p.: ill.

223. Gruner B., Jenkins K. NONOBJECT – New Work New Language New Modern. KNO / Kyiv Non Objective : веб-сайт. URL: <http://www.kno.org.ua/site/kienvnonobjective/home/publications/nonobject-essay> (дата звернення: 15.11.2020).
224. Hartmond M. Spanish artist honours Malevich: Business Ukraine. URL: <http://bunews.com.ua/society/item/spanish-artist-honours-malevich> (viewed on May 10, 2016).
225. Malevich Kazimir. The world as objectlessnessю Ed. by Britta Tanja Dumpelmann. Kunstmuseum Basel, 2014. 216 p.
226. Troels Andersen. K.S. Malevich. Aarhus Universitetsforlag, 2011. 216 p.
227. Pooke G., Newall D. Art history. The basics. London, New York: Routledge, 2008. 263 p.
228. R-evolución: CDAN – Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas. URL: <http://www.cdan.es/es/17-abril-19-30-h-llega-al-cdan-r-evolucion/> (viewed on May 27, 2015).
229. Seuphor M. Abstract painting; fifty years of accomplishment, from Kandinsky to the present. New York: Dell publishing, 1964. 192 p.
230. Souter G. Malevich. Hardback, 2008. 256 p.
231. Worringer W. Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style. Chicago: Ivan R. Dee, 1997. 168 p.



Наукове видання

Антоніна Петрівна Дубрівна

АБСТРАКЦІЯ
ЯК ФЕНОМЕН ОБРАЗОТВОРЧОГО
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

МОНОГРАФІЯ

В авторській редакції

Коректор *Михайло Гнатюк*

Верстка *Руслана Новицька*

Дизайн обкладинки *Петро Дубрівний*

Підп. до друку 4.02.2022 р. Формат 60×84/16.
Умовн. друк. арк. 11,85. Обл.-вид. арк. 10,35.
Друк офсет. Гарнітура «Times», «Candara».
Тираж 300 прим. Замовлення: № 2202-004.

Видавництво ТОВ «Автограф»

Україна, 04210, м. Київ, просп. Героїв Сталінграда, 11-А, оф. 112.

Моб.: +38 095 276 51 76. E-mail: autograf@ukr.net

*Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
Серія ДК № 1572 від 19.11.2003 р.*