

УДК 008

**КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПЛОСКОСТИ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
ИНТЕНЦИЯХ УКРАИНСКИХ АВАНГАРДИСТОВ
НАЧ. XX СТОЛЕТИЯ**

Шевчук В. Г.

Крымский инженерно-педагогический университет, Симферополь, Украина

Аннотация. Статья посвящена своеобразию живописи украинского авангарда первой трети XX столетия. Автор обращается к образно-композиционным аспектам творчества А. Экстер, А. Богомазова, В. Ермилова, К. Малевича, В. Татлина, Д. Бурлюка и других. Проведен анализ национальной самобытности, высокого художественного уровня творчества украинских мастеров изобразительного искусства.

Обращаясь к проблеме живописи украинского авангарда первой трети XX столетия, мы попытаемся проанализировать и подчеркнуть национальную неповторимость украинского изобразительного искусства в сопоставлении и взаимосвязи с европейской культурой. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на универсальность ритмических процессов пространственно-временного континуума окружающего мира, выявляя специфику цветового ритма в образно-композиционных аспектах живописи в произведениях украинского авангарда, представителями которого являются художники, такие как: А. Экстер, А. Богомазов, В. Ермилов, К. Малевич, В. Татлин, Д. Бурлюк, В. Пальмов и другие.

Историческое развитие живописно-ритмических закономерностей зависит от исторической изменчивости художественного сознания. Мы не будем акцентировать внимания на трагических событиях, предавших забвению искусство украинского авангарда в сталинскую эпоху, к которому в наше время резко возрос интерес за рубежом. Украинские художники-авангардисты того времени сумели в своем творчестве объединить традиции украинского искусства, в том числе народного, с новыми европейскими течениями в живописи. Взаимовлияние и взаимообогащение идеями и пластичными способами изображения картины мира между украинскими и европейскими школами живописи способствовало формированию оригинального способа видения украинскими художниками, а именно: через организацию плоскости цветовым ритмом, «приправленным» своим народным искусством. Мировое культурное сообщество признало оригинальность, национальную самобытность, высокий художественный уровень творчества украинских авангардистов, проявило интерес к научному изучению этого феномена в украинском искусстве XX века.

Актуальность исследования образно-композиционных особенностей ритма вытекает из того, что он является одним из основных свойств не только построения,

но и выразительности живописных пространств в произведениях украинских художников. Ритм, как чередование элементов в композиции, позволяет воспринимать движение сюжета. В удачном решении этой проблемы в произведении связь ритма с законом жизненности требует от художника способности проникать в движение внутреннее, не ограничиваясь показом движения внешнего.

В период развития человечества начали возникать представления о пространстве и уже на их основе – представления о времени. Мы не будем характеризовать образно-композиционные особенности ритма в живописи на различных исторических этапах развития искусства. Но в философском аспекте развития времени и пространства можно указать на интересную мысль И. Канта о времени, которое он считал формой «интуиции», соответствующей нашему внутреннему чувству, благодаря которому мы существуем во времени. Кант показал, что время (как и пространство), по существу, имеет отношение к деятельности ума, а не к «вещам в себе». А Эйнштейн, Минковский, Пуанкаре впервые объединили пространство и время в единое многообразие – пространство-время. Их взгляды положили новое видение проблемы пространства-времени в философии. «Согласно современному научному миропониманию время несотворимо, необратимо, неповторимо, неотвратимо и может существовать в объективной и субъективной форме» [Цит. : по 6].

Попытки сформулировать определение времени предпринимались многими поколениями философов, и до сегодняшнего момента ученые не перестают осуществлять поиски раскрытия его природы и корректного определения. Не только научные открытия, но и искусство влияло на изменение представлений о времени и пространстве, например, в поэтике.

На рубеже XIX – XX вв. в искусстве сложилась новая картина мира, в которой изменились функции пространства и времени. Художники XIX века в своих реалистических произведениях создавали иллюзию действительности и этой цели подчиняли изображение пространства и времени, а в переломном XX веке в искусстве авангарда проблема времени и пространства становится «предметом художественной рефлексии» или основной темой дискуссий [1, с. 43]. Понятно, что каждая эпоха рождает новые формы художественного отражения действительности, но они все равновелики по своей значимости и поэтому не имеют преимуществ одна перед другой. Мы можем указать на изменение характера субъективного восприятия действительности и способа ее художественного изображения, в котором традиции обновляются, и видение пространственно-временного континуума возрождается в новых художественных формах. Можно утверждать: «... идет эволюция искусства на основе старых форм художественного выражения: до Кандинского уже было абстрактное искусство (первобытное, Древних цивилизаций, античности, и т.д., народное), оттуда и истоки неоабстракционизма, Гоген нашел истоки в древнеегипетском искусстве, Пикассо увидел истоки своего кубизма в скульптуре Африки и т.д.» [14]. Художники-авангардисты, в том числе и украинские (Экстер, Богомазов, Петрицкий, Архипенко и другие), не порывали с предшествующими традициями.

Суть хронотопа – в существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений. Бахтин, автор этого названия, истолковал хронотоп «...не только как

взаимосвязь времени и пространства, но и как образ этой взаимосвязи (например, дорога), как «преимущественная точка для развертывания «сцен» (в которых событие изображается, а не дается в форме сообщения), как способ материализации в образах всех абстрактных элементов художественного произведения (идей, философских и социальных обобщений и т. п.)» [Цит. по : 6]. Как мы видим, Бахтин определил широкий спектр определений одного понятия, вариативность которого отражала специфику проявлений хронотопа на отдельных уровнях, например: образ, мотив, сюжет, композиция и т.д. С точки зрения Бахтина, считавшего, что абстрактные «смыслы» могут быть доступны человеку лишь в знаковой форме, материализовавшись в пространстве и времени, мы можем рассматривать изобразительное искусство украинского авангарда, в произведениях которого материализуются «смыслы» как условие хронотопа.

В формуле Бахтина «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»; так сконцентрированы представления Канта о времени и пространстве как об условии всякого познания, в том числе и художественного. Можно согласиться с Ю. Лотманом, что художественное пространство – это абстрактный язык (или знаковая система), способный выражать разнообразные содержательные понятия (в том числе и темпоральные). «Хронотоп – настоящий кладезь смыслов, исчерпать которые невозможно», а «смыслы» – это «вещь в себе» [Цит. по : 6, с. 56].

Отступление от строго математического чередования элементов в композиции указывает на взаимодействие ритма с законом новизны, что способствует открытию художником нового эстетического мира, в данном случае, в эпоху развития мирового авангарда, в том числе и украинского. В абстрактной живописи, отказавшейся от предметного изображения (мимесиса), роль воздействия ритма возрастает, приближаясь к характеру музыкального, достигает апогея и приводит к кардинальным изменениям логики композиционного построения. В результате формируется новая абстракционистская логика организации живописного пространства, концепции которого сводятся к выявлению ритмов внутреннего эмоционального мира путем линии и цвета. Появляется автономность, независимость ритмо-динамических характеристик элементов произведения. Освободившись от необходимости что-либо изображать, живопись пришла к разновидности абстракции, которая занята самоцельной компоновкой живописных элементов. Так, картина в живописи авангарда стала сама реальностью, а не ее изображением. В ней зритель должен был пытаться увидеть не прозрачное стекло – окно в мир, за которым можно что-то рассмотреть, а самоценную вещь – холст, покрытый красками в определенном порядке. Возникла множественность художественных миров, что привело к обилию развивающихся направлений и количеству художников, чье творчество ни в одно направление не укладывается полностью, что и подтверждается на примерах живописного творчества представителей украинского авангарда, таких как А. Экстер, Д. Бурлюк, К. Малевич, А. Богомазов, А. Петрицкий, В. Ермилов, В. Татлин, К. Редько, П. Чельщев, А. Архипенко, В. Пальмов, В. Чекрыгин – список можно продолжать. Их живопись манит невероятным богатством миров, увиденных «внутренними зрачками» авторов, работы которых являются конструкциями, созданными из линий, поверхностей, форм и красок, выходящих за пределы земного бытия в

бесконечность. В произведениях авангарда зритель должен уметь сосредоточиться на чисто живописных свойствах картины (цвет, ритм, линия, композиция, фактура), учитывая и ее эмоционально-духовные характеристики, такие как экспрессия, музыкальность, энергия, одухотворенность. Эти живописные средства стали цениться сами по себе, превращаясь в цель живописи, а элементы художественной техники, например, живописный мазок и фактура, превратились в предмет живописи.

Как мы видим, сам творческий процесс в искусстве авангарда первой трети XX века, как смены культурной эпохи, осуществил революцию в стиле художественного видения и переворот в трактовке художественного пространства. В то время появился термин «живопись действия», в котором главным является процесс создания произведения, а не его результат, а также преобладает взгляд на свое собственное творчество как эксперимент. П. Флоренский так прокомментировал задачу художника: «... цель художника – преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства; и, следовательно, задача искусства – переорганизовать пространство, т.е. организовать его по-новому, устроить по-своему. Художественная суть предмета искусства есть строение его пространства, или формы его пространства... [13, XXVI].

В 1900 – 1910-е годы новые направления в изобразительном искусстве рождаются одно за другим. К. Малевич выставляет «Черный квадрат» (1915), образ которого в концентрированном виде является символом конца старой живописи и начала новой, т.е. конца старого мира и надежды на новое начало. Умирает сама живопись, чтоб возродиться в новом качестве, что и соответствовало состоянию художественного мира в XX веке. Знаменитый «Черный квадрат» стал метафорой всего столетия. Появляется новая концепция пространства и времени: плоскость холста кубистических, супрематических или фовистских картин перестает быть плоскостью отсчета, с которой прямая линейная или световоздушная перспектива углубляет пространство, и становится своеобразным экраном, излучающимся вовне. В этом пространстве нет конца, края, глубины, «...противопоставления низа и верха, мира дольного и мира горнего... В нем сколь угодно малая точка принципиально равновелика бесконечности... Но в нем есть ритм» [11].

Абстракционизм стал новой формой выражения философского сознания того времени, подтверждаемой исканиями не только Казимира Севериновича Малевича (1878 – 1935 гг.), но и Василия Кандинского. Малевич пошел по пути схематизации формы, представляющей его философские идеи. Абстрактные картины Кандинского также отражают философские интенции автора, но путем устранения предметности в его живописи, ассоциируя отвлеченные формы со знаками духа, что означает победу идеального мира над материальным.

Мастера постимпрессионизма предопределили важнейшие тенденции авангарда; его ранний фронт наметился групповыми выступлениями представителей фовизма и кубизма.

Некоторые представители авангардных объединений рассматривали оптические впечатления как строительный материал для создания картины, композиция которой диктовалась декоративно-пластическим строем полотна. Основу работ, например, Бубноволетовцев, составляло «уплотнение» картинного

пространства, т.е. сокращение его глубины. Обратившись к эстетике постимпрессионизма, фовизма и кубизма, а также к приёмам народного лубка, бубнововалетовцы решали задачи выявления материальности природы, построения объёмной формы на плоскости с помощью цвета, передачи «вещественности» природы, её фактурной осязаемости. Исходный принцип их искусства составлял утверждение предмета в противовес пространственности. В своё время в состав «Бубнового валета» входили такие выдающиеся художники – авангардисты украинского происхождения, как Казимир Малевич и Александра Экстер. С ними на выставках «Бубного валета» также экспонировали свои работы В. Кандинский и А. Явленский, жившие в Мюнхене, и зарубежные художники – Ж. Брак, К. Ван Донген, Р. Делоне, А. Дерен, А. Матисс, П. Пикассо, А. Руссо, П. Синьяк и другие. О необыкновенном творческом потенциале членов этого объединения свидетельствует количество уникальных художественных направлений, принципы которых были сформированы его членами в дальнейшем: теория лучизма (Ларионов), абстракционизм (Кандинский), супрематизм (Малевич) и многие другие значительные концепции. Тогда, в 1910-е годы, художники этого круга пребывали в живом диалоге с другими авангардными течениями. Творческая атмосфера «Бубнового валета» оказала большое влияние на развитие изобразительного искусства в России и Украине и стала одним из ярчайших явлений авангарда.

Бенедикт Лившиц (1887 – 1938), поэт-футурист, свидетель интереса братьев Бурлюков, участников группы «Бубновый валет», к творчеству европейских художников, в своем труде «Полутораглазый стрелец» подчеркивал значение международной выставки «Салона» В.А. Издебского, сыгравшей решающую роль в переломе художественных вкусов поэта и подталкивающей современного художника к живописи «изнутри». Вот что он пишет, вспоминая этот перелом в изобразительном искусстве: «Это было не только новое видение мира во всем его чувственном великолепии и потрясающем разнообразии, мимо которого я еще вчера проходил равнодушно, просто не замечая его: это была вместе, новая философия искусства, героическая эстетика, ниспровергавшая все установленные каноны и раскрывающая передо мной дали, от которой захватывало дух» [7, с. 301].

Интересно воспоминание Лившица о своем знакомстве с Д. Бурлюком и его братом Владимиром через А. Экстер. Бурлюки рассматривали снимок вещи Пикассо, который привезла Экстер из Парижа, – последнее слово французской живописи, которое станет лозунгом левому фронту: «... склоняются братья над драгоценным снимком – первым опытом разложения тела на плоскости. Ребром подносят руку к глазам; исследуя композицию, мысленно дробят картину на части. ... Через месяц «Бубновый валет» [7, с. 306]. Именно тогда в родовом имении Бурлюков, Чернянке, находящейся на «почве древней Тавриды», в курганах которой Владимир находил скифские луки и тулы, братья отказались от традиционной живописи и по-новому взглянули на мир. В их пейзажах и портретах впервые были применены «и сдвинутая конструкция, и множественность перспективы, и моря черного цвета, упраздненного импрессионистами, и свистопляска плоскостей, и неслыханная трактовка плоскостей», и «тяготению к примитиву» [7, с. 311]. Д. Бурлюк охарактеризовал историю искусств как многогранную призму, вращающую вокруг своей оси, поворачивающую к человечеству то той, то другой

стороной: «Никакого прогресса в искусстве не было, нет и не будет! Этрусские истуканы ни в чем не уступают Фидию. Каждая эпоха вправе сознавать себя Возрождением» [7, с. 312].

Среди художественных направлений следует отметить кубофутуризм, в котором некоторое время работали художники украинского происхождения: Малевич, Бурлюк, Экстер, Богомазов, а также российские художники Гончарова, Розанова, Попова, Удальцова и другие. Футуризм, ярким представителем которого на Украине был художник и теоретик искусства А. Богомазов, укрепил интернациональные контакты авангарда, введя новые принципы взаимодействия искусств (изобразительное искусство, музыка, театр, литература, кинематограф и фотомонтаж), т.е. синтетичность.

Кубофутуризм стал переходным этапом от художественных исканий первого десятилетия XX столетия к таким крупным направлениям авангарда, как супрематизм и конструктивизм.

В изобразительном искусстве кубофутуризм возник на основе переосмысления живописных находок сезаннизма, кубизма, футуризма, русского неопримитивизма. Основные работы были созданы в период 1911 – 1915 гг. Наиболее характерные картины кубофутуризма вышли из-под кисти Казимира Малевича, а также были написаны Бурлюком, Экстер, Пуни, Гончаровой, Розановой, Поповой, Удальцовой. Первые кубофутуристические работы Малевича экспонировались на знаменитой выставке «Мишень» (1913), на которой дебютировал и лучизм Ларионова. Уже в первых подобных работах Малевича заметна тенденция к переходу от природного ритма к чисто механическим ритмам машинного мира («Плотник», 1912, «Точильщик», 1912). Наиболее полно кубофутуристы были представлены на первой футуристической выставке «Трамвай В» (февраль 1915 г., Петроград) и частично на последней футуристической выставке картин «0,10» (декабрь 1915 – январь 1916 г., Петроград), где Малевич впервые поразил публику своим новым изобретением – супрематизмом.

Являясь разновидностью абстракционизма, супрематизм выражался в лишённых изобразительного смысла комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний (в геометрических формах прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника). Сочетание разноцветных и разновеликих геометрических фигур образует пронизанные внутренним движением, уравновешенные асимметричные супрематические композиции.

В супрематических картинах отсутствует представление о «верхе» и «ниже», «левом» и «правом» – все направления равноправны, как в космическом пространстве. Пространство картины больше неподвластно земному тяготению (ориентация «верх – низ»), оно перестало быть геоцентричным, то есть «частным случаем» вселенной. Изобразительным манифестом супрематизма стала знаменитая картина Малевича «Черный квадрат». Теоретическое обоснование метода Малевич изложил в работе «От кубизма и футуризма к супрематизму... Новый живописный реализм...» (1916). Последователи и ученики художника в 1916 г. объединились в группу «Супремус». Супрематический метод они пытались распространить не только на живопись, но и на книжную графику, прикладное искусство, архитектуру. Супрематизм в каком-то смысле может рассматриваться как идейный вдохновитель и первая стадия конструктивизма, который, в свою очередь, широким течением

прорвал плотину абстракции и перешел к художественному конструированию предметов – от зданий до одежды, заложив многие современные основы дизайна.

В конструктивизме, зачинателем которого был В. Татлин, живший и работавший некоторое время в Украине, проявилась его рациональная, строительная воля в отличие от экспрессионизма, дадаизма, сюрреализма с их чуткостью к бессознательному в человеческой психике, обозначившими иррациональную линию авангарда. Ряд течений европейского авангарда – дадаизм, сюрреализм, фовизм – не нашли почвы в русском и украинском авангарде.

«Татлин предложил новые пути синтеза методов и средств живописи, скульптуры и архитектуры, сначала монтируя объемные формы на плоскости традиционной прямоугольной «картины» («живописные рельефы», 1914), затем – вынеся их в реальное пространство («контр-рельефы повышенного типа», 1915), в итоге – создав комплексные произведения новой проектной архитектуры... (Башня Татлина, 1919-20) и сценографию...» [4, с. 8]. Владимир Татлин едва ли не первым стал использовать дерево, металлы, стекло, картон, проволоку, веревки и т.д. в качестве «живописных» материалов. Татлин отвергал деление искусства на низшие и высшие виды, считая самые разные сферы жизни и жизнедеятельности открытым и для приложения творческого труда художника. Сам он работал в области станковой живописи и графики, в сферах абстрактного искусства, архитектуры, сценографии и режиссуры, дизайна, искусства книги, оформления выставок и праздников и т.д. Кроме того, Татлин занимался преподавательской деятельностью: заведовал Отделом материальной культуры в Гинхуке, затем после конфликта с К. Малевичем, директором этого учреждения, в 1925 году переехал в Киев в качестве «преподавателя по формально-технологическим принципам» на теа-, кино, фотофакультете Киевского художественного института. С 1926 – 1927 гг., работая профессором этого заведения, занимался процессом создания будущего летательного аппарата «Летатлина». В 1926 г. художник-конструктивист оформлял спектакли Киевского детского театра, переоборудовал театральную сцену в Николаеве, имел контакты с украинским режиссером Л. Курбасом, интересовался деятельностью Межигорского керамического техникума.

Хотелось бы обратить внимание на творчество еще одного из представителей украинского конструктивизма – художника-дизайнера Василия Дмитриевича Ермилова (1894 – 1968), уроженца Харькова, который был видным участником различных художественных течений 1910-х – 1920-х годов XX столетия. Создавая большое количество станковых работ (жанр, пейзаж, портрет), В. Ермилов был также автором многих проектов: сборных киосков, агитационных и книжных фургонов, трибун-реклам; работал в промышленной графике, занимался обработкой шрифтов, создавая новый шрифт. Рисовал обложки для книг («Ладомир» В. Хлебникова – Харьков: 1920; и др.) и журналов («Колосья» – 1918, № 17; «Новое мистецтво» – 1927; «Авангард» – 1928 – 30-е; «Культура и пропаганда» – 1933). В. Ермилов очень активно работал в Харькове в конце 1920-х годов над разработкой собственного видения конструктивизма. В 1925 году вместе с Д. Д. Бурлюком, В. Г. Меллером, А. К. Богомазовым, В. Н. Пальмовым и другими вступил в Ассоциацию революционного искусства Украины (был ее членом до 1932 г.).

Сторонники конструктивизма стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, ее логичных, целесообразных конструкций, используя

такие материалы, как металл, стекло, дерево. Выдвинув задачу конструирования окружающей среды, конструктивисты стремились противопоставить простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм показной роскоши. В их произведениях цветовая гамма, состоящая из чёрного, красного, белого, серого с добавлением синего и жёлтого, была основополагающей, заполнявшей изобразительное пространство.

В графических видах в творчестве конструктивистов применялся фотомонтаж вместо рисованной иллюстрации, характеризующийся предельной геометризацией, подчинением композиции прямоугольным ритмам. В области моды также существовали определённые конструктивистские тенденции – на волне общемирового увлечения прямыми линиями в дизайне одежды, модельеры тех лет создавали подчёркнуто геометризованные формы.

В оформлении театральных спектаклей конструктивисты заменили традиционную живописную декорацию трансформируемыми установками – «станками», изменяющими сценическое пространство. Характерные проявления конструктивизма в живописи, графике и скульптуре – абстрактный геометризм, использование коллажа, фотомонтажа, пространственных конструкций, иногда динамических.

Рассматривая вопросы стиля и метода в теории и практике конструктивизма к. 20-х – нач.1930-х гг., А. Шило отметил, что «конструктивистская художественная лексика» могла «...использоваться в тех достаточно традиционных способах работы с формой, которые были освоены в практике стилизаций еще во времена эклектики середины XIX века». Такие «конструктивистские стилизации» оказались «...присущи традиционным формам станковизма, где действие как формообразующий фактор принимало характер пластической метафоры: оно усматривалось за разломами формы, специальными композиционными приемами организации ритма картинной плоскости, «подкубленной» трактовкой объемов и т.п. Это приобретало достаточно поверхностный декоративный характер» [15, с. 487 – 488]. Например, серия портретов украинского художника Анатолия Петрицкого, выполненная в Харькове (1920 – 1930 гг.), выдержана в конструктивистском ключе. В этих портретах просматривается стремление преодоления пределов, установленных традиционными средствами статического изображения, и прорыв в область монтажного изображения, т.е. использовался кинематографический принцип, который получил распространение в то время. «Возникающий изобразительный ритм будит в сознании зрителя ассоциации со смонтированным покadroво движением» [15, с. 489].

Анатолий Петрицкий (1895 – 1964) закрепил за собой лидерство в искусстве украинского театрального авангарда. Как писал критик В.Хмурый в 1929 году, Петрицкий «придал декоративные функции конструктивной деформации», чему ярким подтверждением являются его работы для театра «Березиль» и театра им. Ивана Франко в Киеве и Харькове 1920-х годов. Будучи конструктивистом по призванию, он приноравливался к требованиям конкретного спектакля и охотно использовал элементы орнамента и «иллюзии», если того требовала постановка. Поэтому он не испытывал трудностей в воссоздании исторической атмосферы таких опер, как «Князь Игорь» (Одесса, 1926), «Тарас Бульба» (Киев, 1927; Харьков, 1928), и в балете «Корсар» (1926),

продолжая первостепенное внимание отдавать формальной стороне постановки. В это время Петрицкий, опираясь на свои этнические корни, вводил в свои работы элементы фольклора, используя большой набор материалов – геометрические мотивы на флюоресцирующем заднике, золотую бумагу на холсте и т.п. В этом удивительном диссонансе выражен истинный дух украинского авангарда, в котором профессионализм сочетается с примитивизмом, а конструктивизм с орнаментализмом.

Создание новой концепции художественного пространства подразумевает в то же время и формирование новой концепции времени, что говорит о всесии ритмической организации в искусстве XX века, так как ритм и время неразделимы. В предыдущие эпохи будущее время воспринималось иллюзорно, а настоящее – мгновенно. А в период модернизма время перестает обладать перспективностью, потому что не течет от прошлого через настоящее в будущее, не имея ни начала, ни конца. В картинах кубистов и футуристов начинается дискретизация временного потока, мы видим не сам объект, а его грани и проекции на изолированные временные потоки. В геометрическом абстракционизме время вообще останавливается, даже утверждается «вневременность». «Концепция равновеликости точки и безграничного пространства, сколь угодно короткого мгновения и бесконечной временной продолженности не только лежит в основе модернистского произведения, но и определяет нечто значительно большее – побудительную причину возникновения множества очень близких по характеру картин, складывающихся в обширнейшие серии, создаваемые в течение всего пожизненного творческого цикла художника» [11]. Тому подтверждение – серии работ А. Экстер, виднейшей художницы украинского происхождения мирового уровня, такие как: «Цветовые ритмы», «Цветовые динамики» и последовавшими за ними «Цветовые конструкции» (1921). В ритмических основах ее живописи всегда присутствовали элементы движения. Для художницы было важно соотношение мощного движения и ритма «... перемещающихся разно-фактурных и разноцветных полотен и плоскостей» [16].

С помощью цвета А. Экстер строила динамичные объемы и пространства, в которых превалировало декоративное начало, что отличало ее работы от других работ таких художников, как, например, Любови Сергеевны Поповой (1889 – 1924 гг.), в живописи которой также постепенно возрасало конструктивное начало: от «живописной архитектоники» к «живописным конструкциям» (1920) и «живописно-силовым построениям» (1921) [10]. Эти тенденции нашли свое выражение в каталоге выставки «5x5=25», где среди участников были А. Экстер, Л. Попова и В. Ф. Степанова, тоже создавшая серии графико-живописных композиций человеческих фигур (1919 – 1920), остро ритмирующих и как бы «танцующих». Среди этих многочисленных серий, созданных художницами-«амазонками», нет однообразия, повторения мотивов, все «сюжеты» звучат как самостоятельные темы, благодаря богатству их цветовой партитуры. Занятия конструктивизмом привели художниц к отрицанию станкового искусства и обращению к деятельности на производстве.

По словам самой Экстер, в своих сериях художница-экспериментатор решала «... вопросы взаимодействия цвета, его взаимного притяжения, ритмизации и переход к цветовой конструкции, основанной на законах самого цвета» [Цит. по: 7,

с. 213]. Цвет, взрыв которого переполняет работы Экстер, занимает главенствующее положение: линия и форма возникают как взаимодействие цветов, построенных на контрастах, и потому вызывающих сильное эмоциональное напряжение. Исследователь творчества самобытной художницы Яков Тугенхольд в своей статье, написанной в 1922 году, отметил музыкальные ощущения от «беспредметных» работ А. Экстер, в которых низвергаются «... разноцветные формы среди бесконечного пространства белого холста». Искусствовед дал интересное определение работам художницы как «надгорный мир», в котором живут лишь чистые идеи живописи: идея пространства и глубины, идея равновесия и движения» [12]. Напластование супрематических цветных плоскостей первых «архитектоник» в 1918 году сменяется диалогом форм, наполняется энергией, динамикой столкновений и их взаимопроникновений.

Хотелось бы подчеркнуть, что обращение А. Экстер к беспредметности совпало с тем периодом, когда она начала сотрудничать с театром, составляя великолепные серии театральных декораций и костюмов, сгармонизированных красочными формами и подчиняющихся мощному ритмическому движению. Известно, что режиссер А. Таиров при постановке спектакля «Ромео и Джульетта» воспользовался эскизами, выполненными А. Экстер, отклонив работы Л. Поповой.

Видимо, свободная трактовка оформления театрального пространства и его трансформация, динамичность объемов театральных костюмов натолкнули А. Экстер на создание живописных серий – «опытов над цветом» как конструктивным элементом картинной плоскости. Кроме того, яркий колорит местного фольклора повлиял на цветовосприятие многообразной художницы, в творчестве которой отразились различные европейские течения.

Исследователь украинского авангарда О. Н. Петрова в своих заметках о художественной практике Украины отметила, что украинский авангардизм явился как следствие настоящего ощущения «...глубинных основ народного образотворчества, его космизма, артистической раскрепощенности, эвристичности. Таким образом, не будет преувеличением, если авангард на Украине 10-20-х годов XX века назовем «национальным стилем» [9]. Отмечая факт творческого диалога украинского авангарда с этнокультурой, искусствовед указала, что «авангардизм А. Архипенко, Д. Бурлюка, К. Малевича в основе своей имеет символическую и пластическую систему трипольской южно-украинской архаики <...> с глубинным уровнем мифологического сознания». Свидетельства о влиянии этнической украинской образности на возникновение супрематизма, как одной из линий абстракционизма, мы находим не только в художественной практике, но и теоретических трудах К. Малевича. Например, белое пятно в своих композициях Малевич трактовал как космос белой хаты, а квадрат, круг и крест выводил также из глубин народного мышления и знаковости.

А. Архипенко (1887 – 1964), один из основателей авангардной скульптуры XX века, тоже отмечал в своих теоретических записках роль мифологического сознания и архаических форм древней культуры. А творчество Д. Бурлюка, как одного из основателей футуризма, отражало тягу к народному искусству, колориту, всему украинскому, что он сам подчеркивал в своих автобиографических трудах. Происхождение художника-поэта из старого казацкого рода, его увлечение народными картинками, их коллекционированием, а также южноукраинское

название «Гилея» – родового гнезда Бурлюков, давшее свое имя месту рождения отечественного футуризма, – все это явилось предпосылкой для формирования новой художественной философии и нового способа видения «внутренним взором» Д. Бурлюка. Народное творчество было основным аргументом художников в борьбе за свободу творчества.

Особенности украинской природы и украинского быта также повлияли на творческое экспериментирование незаурядного художника и теоретика искусства А. Богомазова (1880 – 1930), создавшего «теорию пластической деформации, изложенную в трактате «Живопись и элементы» (1913 – 1914). Его друг А. Экстер, благодаря распространению ею идей современного искусства, сыграла огромную роль в жизни художника, увлекшегося идеями футуризма. В 1908 году Богомазов участвовал в выставке «Звено», организованной А. Экстер совместно с Д. Бурлюком и Н. Кульбиным, а в 1914 году уже сам вместе с художницей организовал выставку «Кольцо». Это явилось началом периода резкого изменения мировосприятия Богомазова и стилистики его произведений, ставшими, в конце концов, футуристическими. С того времени начинает меняться картина мира художника, отразившего в своих живописных работах борьбу различных линий, овалов, углов – и все это через «космический» тотальный ритм, темп, динамику. Летом в 1914 году в своем трактате «Живопись и элементы» Богомазов упоминает о черном квадрате на белом фоне (раньше Малевича!) как о наиболее законченной форме, а в схеме «Объект Художник Зритель» черный квадрат обозначил как «...сумму всех знаков Искусства живописи» [Цит. по : 5].

В предшествующие эпохи картинная плоскость в изобразительном искусстве служила фоном для изображения объекта, а теперь в качестве фона стала терять свое «количественное» значение, становясь «качественной», т.е. самостоятельной, организующей с помощью цветowych пятен, линий, силуэтов собственное пространство, насыщенное ритмической энергией. Так, пространство «Картинной Плоскости» в работах Богомазова из реального трансформируется в плоскость, на которой линии и пятна создают ритмический строй, основанный на динамическом цвете. Таким способом художник – «резонатор воспринимающих ощущений», строит цветowe плоскости в работах, отражающих тематику города, например: «Сенной рынок. Киев» (1914), «Паровоз» (1915) и другие. Сам художник пришел к выводу, что «сходство уничтожает объект» и что «Живопись есть совершенный Ритм» [2, с. 51 – 59].

Этот процесс динамической трансформации живописной плоскости мы прослеживаем в произведениях А. Богомазова, утвердившего формулу спирали как «символа беспокойного Космоса». Например, в своей картине «Девочка с обручем» (1913) художник строит композицию по движению спирали, а в пейзаже «Лес. Боярка» (1915) стволы деревьев подчиняет вихреобразному движению.

С конца 1920-х годов пластический язык А. Богомазова претерпевает некоторые изменения. Работая преподавателем в Киевском художественном институте (1922 – 1930) вместе со своими соратниками Виктором Пальмовым и Павлом Голубятником, Богомазов занимался теоретическими исследованиями цвета, в результате которых создал метод растяжки цвета, полихромности и условности цветowych отношений. Такой метод спектрализма художник применил в своих картинах «Пильщики» (1927) и «Тырсоносы» (1929) на основе четырех

основных цветов: желтого, красного, синего и зеленого, которые приобрели символическое значение. Сам Богомазов считал главной задачей нового искусства – найти утраченную гармонию искусства древних художников.

А.Е. Матявина в своей кандидатской диссертации «Художественный авангард и образ культуры XX века» рассматривает авангард не только как художественное течение, но и как форму «мировоззрения и миропонимания», как целостное представление об отношениях человека и мира, как философски осмысленную систему бытия [8]. Художественный авангард – это «сложный комплекс», состоящий из разнообразия видов искусства (живопись, скульптура, архитектура, музыка, литература, театр, кинематограф). С точки зрения философии культуры, феноменом авангарда является его синтетичность. А. Богомазов отметил, что «проявление качественной ритмичности охватило все Искусства: в Музыка, Поэзии, Скульптуре и Театре. Особенно знаменательно, что к этому стремится и Театр, так как он является синтезом всех Искусств. Все это указывает на огромное значение ритмичности в Искусстве и именно на значение *качественной ритмичности*» (курсор мой – В.Ш.) [2, с. 65]. Замечательные образцы театрального дизайна мы видим в произведениях Александры Экстер, Анатолия Петрицкого, Вадима Меллера и других.

Способ организации плоскости П.Флоренский считал одним из критериев истинности искусства. Интересные мысли излагает мыслитель в XXIII главе работы «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» по поводу общего процесса всех искусств: «В искусствах изобразительных одни из перечисленных элементов, как-то: метр, ритм и темп – даются непосредственно, хотя и не столь явно, как в музыке и поэзии, другие, как мелодия, вызываются посредственно, а третьи – напротив, выступают непосредственно и с особою явностью: зрительные и осязательные образы, цвета, симметрия и т.д. Несмотря на коренные, по-видимому, различия, все искусства произрастают от одного корня, и стоит начать вглядываться в них, как единство выступает все более и более убедительно. Это единство есть организация пространства, достигаемая в значительной мере приемами однородными...» [13, XXIII].

Итак, в первой трети XX века произошло изменение в мышлении украинского художника – изменилась не только его картина мира, но и его отношение к плоскости, изобразительному пространству. Наряду с реализмом возникают авангардные направления, течения, стили – кубизм, модерн, футуризм, абстракционизм, супрематизм, конструктивизм и другие. Эти направления объединяла доминирующая роль субъективного начала и преобладание формы над содержанием. Украинский конструктивизм, язык которого основан на структурном построении пространства, конструкциях, на научных исследованиях средств формально-композиционной выразительности – цвета, ритма и фактуры, демонстрирует идею практического утилитарного использования искусств. Художники этого направления (В. Татлин, А. Экстер, В. Ермилов, А. Родченко, Л. Попова, В. Степанова и другие), включившись в движение производственного искусства, стали основоположниками советского дизайна, где внешняя форма непосредственно определялась функцией, инженерной конструкцией и технологией обработки материала.

Для конструктивизма печатной графики, искусства книги, плаката характерны скупые геометризованные формы, их динамичная компоновка, ограниченность цветовой палитры (в основном красное и черное), широкое применение фотографии и наборных типографских элементов.

Актуальностью нашего времени является проблема взаимосвязи экспериментального характера украинского авангарда с дизайном, что «предстает базой ... новых идей и принципов в современном формообразовании» [3].

Украинский авангард, в том числе конструктивизм и супрематизм, их эстетика и утилитарный дизайн, их отображение «полезных предметов для живых людей, а не для музеев», нашли себя в изобразительном искусстве и архитектуре – у Василия Ермилова, Александра Архипенко, Казимира Малевича, Анатолия Петрицкого, Александры Экстер, Александра Богомазова, Давида Бурлюка и других, создавших «Украинский Баухауз», основанный на синтезе различных искусств и этнической украинской образности.

Список литературы

1. Бахмутский В. О пространстве и времени во французском реалистическом романе XIX века (Бальзак и Флобер) // Проблемы времени в искусстве и кинематограф [Электронный ресурс]. / В. Бахмутский. – Режим доступа : <http://www.dissers.ru/nauchnye-stati/a218.php>.
2. Богомазов А. Живопись и элементы. (Фрагмент) / Александр Богомазов // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 42-69.
3. Бытачевская Т. Н. Искусство художественного авангарда XX века как фактор формообразования в дизайне: Теоретические концепции и проблемы интерпретации : автореферат диссертации д-р искусств [Электронный ресурс]. / Тамара Никифоровна Бытачевская. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/iskusstvo-khudozhestvennogo-avangarda-xx-veka-kak-faktor-formoobrazovaniya-v-dizaine-teoreti>
4. Владимир Татлин. Ретроспектива. Сост. : Анатолий Стригалева и Юрген Хартен. – Дюмон : DuMont Buchverlag Köln, 1994. – 415 с.
5. Горбачев Д. А. Богомазов А. Теоретические труды [Электронный ресурс]. / Дмитрий Горбачев // Статьи. – Режим доступа : <http://artru.info/st/85>
6. Иттерман В. К. Философский аспект развития представлений о времени [Электронный ресурс]. / В.К. Иттерман. – Режим доступа : <http://www.dissers.ru/nauchnye-stati/a218.php>
7. Коваленко Г. Ф. Александра Экстер : «Цветовые ритмы» / Г. Ф. Коваленко // «Амазонки авангарда» / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М. : Наука, 2004. – С. 198-215.
8. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец (фрагменты) / Бенедикт Лившиц Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Тріумф», 2005. – С. 300-319.
9. Матявина А.Е. Художественный авангард и образ культуры XX века [Электронный ресурс]. / Анна Евгеньевна Матявина. – Режим доступа : <http://www.dslib.net/religio-vedenie/matjavina.html>
10. Петрова О. Н. Заметки о категориях «прекрасного» и «безобразного» в художественной практике Украины [Электронный ресурс]. / О. Н. Петрова. – Режим доступа : http://artgorizont.com/articles.php?id_article=163
11. Попова Любовь Сергеевна [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://nacfund.ru/ru/painters/>
12. Семенов О. Искусство ли – искусство нашего столетия? [Электронный ресурс]. / Олег Семенов // Новый мир. – 1993. – №8. – Режим доступа : – http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/8/
13. Тугенхольд Я. Александра Экстер как живописец и художник сцены / Яков Тугенхольд. – Берлин : Заря, 1922
14. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Исследования по теории искусства // Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М. : Мысль, 2000. – С. 79-421.

15. Шевченко Н. И. Школа нового, конкретного искусствоведения, и ее научное обоснование 1921 : [Электронный ресурс]. / Н. И. Шевченко, В. И. Пронькин. – Режим доступа : <http://awangardist.livejournal.com/>
16. Шило А. Вопросы стиля и метода в теории и практике конца 20-х – начала 1930-х гг. / Александр Шило // Актуальні проблеми: Науковий вісник / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : ІНТЕРТЕХНОЛОГІЯ, 2008. – Вип. 5. – С. 461-491.
17. Экстер А. А. Конструкция цветовой плоскости. 1921 : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://files.school-collection.edu.ru>

Шевчук В. Г. Конструктивні принципи організації образотвірної площини в теоретичних інтенціях українських авангардистів поч. ХХ сторіччя / В. Г. Шевчук // Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. – 2013. – Т. 24 (65), – № 3. – С.296-309.

Анотація. Стаття присвячена своєрідності живопису українського авангарду першої третини ХХ століття. Автор звертається до образно-композиційних аспектів творчості О. Екстер, О. Богомазова, В. Ермілова, К. Малевича, В. Татліна, Д. Бурлюка та інших. Проведено аналіз національної самобутності, високого художнього рівня творчості українських майстрів образотвірного мистецтва.

Shevchuk V. The constructive principles of the organization of the graphic plane in theoretical intensions of the Ukrainian avant-gardists of the beginning of the XX century / V. Shevchuk // Scientific Notes of Taurida National V. I. Vernadsky University. – Series : Philosophy. Culturology. Political Science. Sociology. – 2013. – Т. 24 (65), – № 3. – С.296-309.

Summary. The article is devoted to the originality of painting of the Ukrainian avant-garde of the first third of the XX century. The author addresses to figurative and composition aspects of creativity of A. Exter, A. Bogomazov, V. Yermilov, K. Malevich, V. Tatlin, D. Burlyuk and others. The analysis of the national originality, high art level of creativity of the Ukrainian masters has been carried out.

The author pays the main attention to rhythmic processes of space and time of a picture of the world in the works of the Ukrainian artists. The theoretical bases of the Ukrainian avant-garde, such directions, as abstractionism, suprematism, constructivism and others have been considered. The author addresses to style and method problems in the theory and practice of the Ukrainian artists of the first third of the XX century.