

Ольга ПЕТРОВА

МЕТАФІЗИКА УКРАЇНСЬКОГО НЕФІГУРАТИВУ НА МЕЖІ ХХ ТА ХХІ СТОЛІТЬ

“Серед мистецтв живопис іде шляхом,
який веде його від практичного – корисного –
до духовного – доцільного”.

В. Кандинський

Незабаром абстракціонізм (нефігуративне мистецтво) має підстави відсвяткувати сторіччя - час достатньо поважний для модерної художньої системи, що довела власну життєздатність. Незаперечним одноосібним "батьком" абстракціонізму визнано Василя Кандинського. Його перші абстракційні твори були створені у 1911-1912 роках. У грудні 1911 року в Петрограді В. Кандинський вперше публічно виголосив засадничі принципи абстракціонізму в лекційних виступах. Як засвідчують архівні матеріали, початок роботи над текстом книги "Про духовне у мистецтві", якій судилося стати програмою для розвитку модернізму ХХ століття в цілому, припадає на 1904 - 1908 роки (розрізнені записи та спостереження). Першу версію твору, датовану 1904 роком, було написано німецькою мовою. Друком книга вийшла у грудні 1911 р. (видання датоване 1912 р.). У російському перекладі (з авторськими доповненнями) "Про духовне у мистецтві" видана у 1914 році¹.

До художньої творчості В. Кандинський прийшов у тридцятирічному віці - зрілою людиною, маючи університетську освіту, усталені філософські та художні смаки. З біографії стає очевидним вплив на Кандинського потужного життя філософської думки Німеччини на межі ХІХ та ХХ століть. Інтелектуали Європи тоді зачитувалися виданням В. Воррінгера "Абстракції та вчування" (1908 р., Мюнхен). І хоч у нотатках В. Кандинського не знайдено прямих посилань на цей твір, очевидно, що, працюючи саме в цей час у Мюнхені, Василь Васильович із Воррінгером розминулися не міг. Спостереження автора "Абстракції та вчування" про об'єкт, що не існує поза інтенціональністю суб'єкта, - який є втіленням

трансцендентальної свідомості, - ця теза мало не підгрунтя концепції В. Кандинського. Припущення (майже реконструкція) інтелектуальних перехрещень теоретичних напрацювань В. Кандинського з ідеями сучасних йому естетиків не викликає сумнівів. По суті, феноменологію Воррінгера, Гуссерля, ідеї Шопенгауера, К'єркегора щодо першості інтуїції (особливо у мистецтві), вчення Ніцше про "надлюдське", заперечення ним "занадто людського" - бачимо теоретичним підгрунтям абстракціонізму. Нові естетичні концепції протистояли раціоналізму та позитивізму Європи. Запропонована у 80-х роках ХІХ століття Конрадом Фідлером "теорія бачення", його вимога розвитку "абсолютного зору" також могли прислужитися Кандинському, бо метод, запропонований Фідлером, намічав шлях духовного споглядання чистої форми. "Форми буття" Фідлер, слідом за ним Воррінгер - пізніше Кандинський, протиставили "формам сприйняття" (буття як осяння). Звідси лишалось півкроку до теорії та практики абстрактного живопису.

Інтелектуальна аура артистично-філософського Мюнхена 1910-х років багато в чому обумовила граничну виваженість міркувань і проясненість висновків у текстах "Про духовне у мистецтві". Метафізика В. Кандинського не є гегелівською. Вона зближається з філософським змістом "некласичної метафізики" на зразок Гайдеггерової, що орієнтована на даоські та дзеньські моделі світовідчування - на "пошук справжнього (духовного) шляху". Така метафізика базована на переосмисленні - передчутті реальності, на інтуїції. Вона щільно пов'язана з міфом, навіть із догматом про світ трансцендентного.

"Немає більшого зла, ніж розуміння мистецтва... В нашому випадку воскресінням є саме відмова від розуміння мистецтва", - постулює В. Кандинський². Але водночас автор давав логічне пояснення: "Походження живопису (мистецтва в цілому) тотожне будь-якій дії людини". Воно є чисто практичним. Коли первісний мисливець переслідував здобич, його спонукав голод. Коли вельможа переслідує дичину - його веде почуття задоволення. Голод є тілесною властивістю, натомість задоволення у цьому випадку є властивістю естетичною... Дикунка шуми музичних пристроїв налаштували на сексуальні відправи..., коли сучасна людина відвідує концерт, вона не шукає в музиці нічого практичного - лише естетичне задоволення³.

В уривках із В. Кандинського відкриваються глибокі онтологічні засади авторської метафізики - вона виростає з архетипів поведінки, психології, традиції та духовної практики людства. Злука логіки та

одкровення в текстах В. Кандинського має аналогію у бездоганній архітектонічності та досконалості готичного собору; його логічна конструкція уособлює не що інше як екстаз догмату: "Вірую, бо абсурдно". На перетині собору як конструкції (аналог "сутнісного - речі") та собору-освяння - в дуалізмі унаочнено парадоксальність і множинність світів людської свідомості. В "кантіанських варіаціях" М. Мамардашвілі підносить думки І. Канта про множинність світів у точці. "Світ є чимось, де реальність пов'язана власними способами проявлення... Такі зв'язки можуть бути багатозначними"⁴. Отже, йдеться про нелінійність мислення, про неевклідову геометрію, яку після теологів, що передчували, відкривали фізики, які пропрахували - трансцендентальне зійшлося із фізичним.

У пошуках онтологічних основ метафізики нефігуративу ХХ століття, зокрема, українського феномена на межі ХХ та ХХІ століть, при знаходженні координат ненаративного мистецтва доцільно пам'ятати шляхи першопроходця у звільненні мистецтва від "надто людського", від диктату життєподібності, лишаючи у картині художнє (формальні якості живопису, його першоеlementи). "Таке вилучення практичного (природного) елементу можливе лише в тому випадку, коли цю важливу складову частину буде замінено іншою, але такою самою сутнісною складовою, - писав Кандинський. - А нею є лише чиста художня форма, яка може надати картині силу незалежного життя та піднести полотно до рівня духовного суб'єкта"⁵. Відповідно до цього В. Кандинський підкреслював: "Вибір форми визначається внутрішньою необхідністю, яка, по суті, - єдиний незамінний закон мистецтва"⁶.

Винахідник абстракціонізму, наполягаючи на "самоцінності" художньої форми як необхідності, відзначав її онтологічну першосутність та зв'язок із неодновимірністю духовного простору та міфотичного мислення з пафосом Таємниці як рушійної сили у творчості". Для В. Кандинського, так само як і для С. К'єркегора та Ф. Ніцше - критиків класичної метафізики ("істинної метафізики Гегеля") було очевидним, що існування як найвища та, водночас, інтимна реальність не може походити лише від розуму. Отже, із просвітницьким раціоналізмом та світоглядним оптимізмом було покинчено. Пошук індивідуальної свідомості в межах універсуму, зближення філософії та мистецтва сигналізували про руйнацію жорстких доктрин. "Суб'єктивна онтологія" К'єркегора відкривала шлях до самозаглиблення індивідуума (в першу чергу - художника) у ландшафт власної думки - стверджувались цінності індивіду-

ального буття. Кандинському, як людині віруючій, не треба було вживати ніяких додаткових духовних актів для ототожнення божественного першопочатку з ідеєю духовного звільнення із феноменом свободи - якості, іманентній людині. Автор писав: "Пояснення саме по собі не в змозі наблизити людину до твору. Твір є не що інше, як забобон... За допомогою "промовляючої" форми знайти форму для одкровення та духу, що запліднює... Запліднення можливе не інакше, як у випадках злуки пристрасного бажання "промовити" із таким самим просвітленим любов'ю та довірою бажанням "почути" твір"⁷.

Через сто років після В. Кандинського, після того, як ідеї абстрактного мистецтва (яке не перекладається на мову матеріалістичних відповідників) було занедбано, розчавлено трагічною історією в тоталітарній державі, а представників нефігуративу затавровано як формалістів та навіть фізично знищено; через довгу історичну відстань в 60 роках ХХ століття бачимо нові паростки "мислення формою" у живописі українських художників: К. Звіринського, Р. Сельського, О. Мінька, А. Суммара, Г. Гавриленка, В. Ламаха, Е. Каткова, Ф. Юр'єва.

В умовах андеграунду 60-х - 70-х років відчайдушними були зусилля поодиноких "лицарів духовного у мистецтві". В їх потребі зберегти саму ідею вільної творчості, права бачити "внутрішнім зором", очищеним від побутовізму та ідеологічної примусовості. Досвід Григорія Гавриленка (художника та інтелектуала), Карла Звіринського та в ті роки нечисленних їхніх однодумців переконував - суть творчості полягає у свободі самовиявлення, у вільному виборі. Попри ідеологічні утиски, духовна істина все-таки проростала як незаперечна онтологічна якість, навіть як теологічне одкровення. Істину знаходили поза межами вузької раціональної логіки та кучих сопреалістичних шаблонів. Трансцендентальна реальність віялом відкривала множинність аналогічних світів. Одним із них було нефігуративне мистецтво як простір рухомої, невимірної духовної субстанції.

У Декарта є поняття "вродженої ідеї" як злуки знань особистості та нав'язаної йому інформації поза його волею (попереднє знання або дознання). Декартівське "Когіто" (інтуїція онтологічних структур) саме визначає цю злуку. М. Мамардашвілі перетин набутих знань та дознання визначив як "точки інтенсивності". Саме у хвилину осяяння ("геній прилетів", - так кажуть про цю мить) у людину входить знання поза її зусиллями на правах незрозумілого, але

існуючого онтологічного феномена. Когіто веде до трансцендентального - сприйнятого на віру, без сумнівів та спроб, аналізу, прийняття того, що "...існує якесь інше життя, значно реальніше, ніж те, у якому ми перебуваємо... І що в тому житті світи продовжуються, часи подвоюються, там усе має інакший вигляд"⁸.

Те, що філософ припускає, або інтелектуально конструює, художник переживає безпосередньо. У власному художньому досвіді фіксуєш мить психологічного переходу з реального у надреальний простір у стані занурення у живописну матерію. З фізичного акту накладання фарби, з часу як процесу письма, та з контакту свідомості із кольоровими збудниками народжується твір, йому немає аналога у світі фізичних сутностей. Це особлива сфера кольорових річищ, проток, просторових розмірів, кольоронароджених "ландшафтів". Годі та й ні до чого шукати аналогів існуючому. Свідомість у акті творчості звільнена від залежності; від будь-якої подібності, чужої волі та попередньої інформації. Летимо, пишемо, створюючи нову реальність і занурюючись у неї, здивовано її переживаємо. Це досвід автора - художника О. Петрової.

Аналогічними є роздуми щодо власного живопису Тіберія Сільваші: "Картина - річ. Предмет дотику двох світів. Перетин цих меж - явище мови - кольору. Колір - реальність, що відноситься до царини "феноменального"⁹.

Живопис (твір мистецтва) привертає увагу і справляє глибоке враження, коли це є записом тривалого, мінливого процесу у свідомості митця в часі його роботи над твором. Живопис фіксує вібрацію психологічних станів людини, яка перебуває в діалозі із полотном (точніше, з уявним світом). Живопис - це багато вимірність кольорових та образуювних мандрів митця. Він творить цей світ, занурюється в нього, підкоряється його чарам, нарешті, бачить себе у ньому як персонаж, як іншого. Цей ірраціоналізм глядачу пропонує полотно. Виміри "уявного ландшафту" можна прочитати, дешифрувати, якщо людина налаштована на входження до незнаной планети на рівні "одкровення", яке не потребує тлумачення в термінах світу - його можна лише прийняти як субстанцію дива та свята.

Новий розвиток традиції нефігуративу набули в Україні в передчутті кардинального зламу соціальної та художньої парадигми наприкінці 80-х років століття, що минуло. В Америці та у Європі абстрактне мистецтво давно вже знайшло собі місце в архіві - царював транс- та постмодернізм із його цитатністю та фізіологізмом. Щодо України, де авангард було насильницьки вилучено

владою комуністів, то її мистецтво потребувало історико-художньої компенсації. Отже, завершення ХХ століття в українському мистецтві - це час відродження традицій класичного авангарду 10-х - 20-х років: опанування світовим художнім досвідом; пошуки власних критеріїв духовного в мистецтві. Тому цілком зрозумілими у творах нефігуративістів 80-х - 90-х років були окремі "цитування спадщини як європейського, так і американського абстракціонізму. На перетині чужого та новаторського бачимо народження цікавих індивідуальностей як на Сході, так і в Західній Україні, на її Півночі та Півдні". В пошуках "власного континенту" нашими сучасниками теоретична спадщина В. Кандинського, О. Богомазова багато важить. Отже, не випадковими є тождності в мисленні Т. Сільваші - художника, схильного до інтелектуальних рефлексій і теоретизування із засадничими принципами В. Кандинського. В умовах свободи творчості саме Т. Сільваші очолив рух молодіжного мистецтва наприкінці 80-х років у групах "Седнів - I" та "Седнів - II" та став ініціатором творчого угруповання "живописний заповідник" (Т. Сільваші, А. Криволац, О. Животков, М. Кривенко, М. Гейко). Власний живопис Т. Сільваші називає "ненаративним кольорописом", себе - кольорописцем. Колір вважає об'єктивною субстанцією, що розкривається як у процесі письма, так і в часі сприйняття, бо світ постійно перебуває у становленні.

Метод ненаративності, на думку Сільваші, є самоідентифікацією живопису. (За Кандинським: "Мое завдання - засобами живопису... створювати картини, які мають самостійне інтенсивне життя"¹⁰.) Аналогічно до "батька абстракціонізму" Сільваші декларує: "... мій метод звільнення живопису; він не має на меті передати щось, він не відображає нічого, крім самого живопису. Це ніби істина живопису, його самопредставлення, де митець - лише провідник. Ненаративність - не відбиток реальності, а сама реальність"¹¹. Зрозуміло, вона така, яку можна досягнути умоспоглядально, як духовну якість чи феномен з назвою "свобода". За М. Бердяєвим свобода є меонічною, тобто вкоріненою у Ніщо, у безодню. Свобода йде попереду творення буття. Із цим феноменом щільно пов'язане переконання засновників неklasичної метафізики про надзнання, про космічно-допідставні, утаємничені першопочатки буття. Феномен свободи, який "не перебуває у вимірах буття, але над буттям у своїй потребі втілитися в нього"¹², є явищем дофізичного всесвіту. Людині свобода нав'язана з її появою на світ. Свободою філософи називають

"досвід сприйняття всесвіту", а художники - мандрі до ландшафтів власного бачення, що, по суті, є тотожним.

Навіть у час постмодернізму лишається така наука як історія мистецтва з її обов'язком класифікації та визначення дефініцій, упорядкування мистецьких надбань у системі архіву - справа зовсім немарна. Історія модернізму пропонує різні підходи до класифікації нефігуративу ХХ століття: ліричний, міфо-поетичний, конструктивний, експресивний тощо. Вдивляючись у здобутки української абстракції на межі ХХ та ХХІ століть, запропонуємо власну систему координат, розподіл усього масиву нефігуративного (ненаративного) живопису в межах двох світоглядних систем: трансцендентальної та формотворчої. А митців визначимо як:

I - трансценденталістів; II - формістів.

Можна також говорити про синтез моделей. Абстрактне мистецтво саме й починалося з формізму, з домінанти "форми", яка ставала "змістом" твору (постулати В. Кандинського, особливо О. Богомазова, К. Малевича).

Якщо пафос теоретичних розробок О. Богомазова переважно стосується законів формоутворення, то В. Кандинський, подолавши фазу власного шляху, як митець і теоретик, виходить на рівень духовного прориву у трансцендентальні світи - у "точки інтенсивності". Уже в його творчості визначаються два річища в абстракції, дві її парадигми.

У практиці останнього десятиліття "формізм" українського нефігуративу репрезентовано живописом: М. Гейко, О. Дубовика, В. Бовкуна, А. Криволапа, П. Лебединця, О. Павлова і ще багатьох (Київ); М. Бабака (Черкаси); В. Бажая (Львів); Л. Маркосяна (Полтава); С. Савченка, В. Цюпка (Одеса) та інших.

Щодо "трансценденталізму", то дихання невідомого космосу відчутне у серіях невтомного Т. Сільваші; представлено в Київській ситуації живописом: О. Бабака, М. Вайсберга, О. Животкова, М. Кривенка, О. Литвиненка, О. Петрової, О. Рижих.

Авторка статті у власній художній практиці спирається на символічну мову кольорів, що дісталась нам у спадок від потужної християнської колористики. Систему було розроблено Псевдо-Діонісієм Ареопагітом ще у середньовіччі; вона стала своєрідною збіркою культурних кодів, тим самим "дознанням" (або надзнанням), яке є невід'ємною структурою нашого мислення. Безумовно, сьогодні ця система працює як імпульс, а не є догмою для художника. За каноном інформація про колір мусила б бути усталеною, такою, що

не підлягає трансформаціям. Як творче кредо із системи вибрано сутнісне: "Колір втілює Бога у випромінюванні світла. Нефігуратив - шлях до такого бачення духовним зором". Власне, це і є шлях трансценденталіста. Його унаочнено в білих полотнах Олександра Животкова, у вишуканих фактурах його композицій, які потребують певних духовних зусиль від глядача для проникнення у цей первинно-чистий, трохи сумнуватий і тремтливий світ; у цих полотнах пливе справжня дзен-буддистська тиша. Заглиблюючись у снігову білизну та ненаративну невизначеність (чи багатозначність) композицій О. Животкова, глядач переживає внутрішній акт входження в інший вимір. Це духовне зусилля - подія. Вона відбулася у мить зустрічі твоєї свідомості з інформативним багатством полотна. Щоб невизначеність, навіть розгубленість перед незнаним способом сприйняття світу перетворити на гармонію співбесіди та піднести глядача в такі виміри, якими він досі не мандрував. У внутрішньому діалозі "картина-глядач" відбувається становлення філософського проникнення в сутність Тиші дзен, у мудрість Ніщо.

Саме про це говорить Т. Сільваші яку полотнах, так і у власних філософсько-поетичних есе. Його метод - звільнення живопису. Він не має на меті передати щось, показати щось, він не відображає нічого, крім самого живопису. Це самопредставлення живопису - ненаратив. За Т. Сільваші: "Ненаративність - не відбиток реальності, а сама реальність, царица праколюру. Ненаративність дологічна"¹³.

Трансценденталізм львів'янина Ігоря Яновича теж репрезентує експресію деміурга, що пропонує глядачеві мандри в особливий світ півтонів, відтінків, нюансів. Сутність колористики Яновича - перетікання тонально відмінних фактурних мас, розташованих на поверхні полотна. У цьому хитросплетеному мереживі немає космосу. Ці полотна промовляють від тих світлів, "які існують паралельно (перпендикулярно) нашій реальності, неосягнуті нами... Картини належать безкінечній континуальності. Поезія абстрактного Яновича виходить у Ніщо, для глядача обертається Чимось"¹⁴.

Нефігуративному "формізму" також не відмовити у глибинах філософсько-живописного сприйняття у відкритті індивідуалістично-іраціональних світлів, що виникають на межі між сном, осяянням та дійсністю. Але основний акцент "формісти" як митці із конструктивним мисленням (аналог - К. Малевич, О. Богомазов) приділяють саме поверхні полотна, фактурі як самоцінності, розмаїттю в опрацьованні композиції, власній "мовній" ідентичності.

Львівський живописець Василь Бажай є формістом у самому абетковому варіанті цього поняття. Він цілком вдоволений безкінечною шахівницею власних композицій; грою форм, матеріалів (фарба, скло, метал тощо) - інші виміри йому нецікаві, трансцендентальні прогулянки - не його сфера.

"Авангардний романтизм", саме так Петро Лебединець визначає свій живописний метод. Творче завдання Василя Лебединця - досягнути максимально колористичного ефекту у пластичних композиціях. Вони, переважно, мають декоративно-площинний, орнаментальний характер, подекуди нагадують вишукані перські килими. Лебединець працює як вигадливий форміст. Елемент, який народжується в емоційному переживанні форми (твору), Кандинський визначав як "внутрішній елемент твору, який, власне, є його змістом..., емоція - почуття - твір - почуття - емоція - такою є формула"¹⁵.

Саме за цим принципом будує П. Лебединець власні стосунки з полотном і глядачем. П. Лебединець, як людина гармонійної, душевної та духовної вдачі, відображає гармонію світу засобами живописної форми в романтичному діалозі з людиною, яку митець намагається захистити від ускладнень та деструктивного самознищення.

Натомість вибуховою, лавиноподібною енергією та енергетикою насичені полотна Анатолія Криволапа. Впевнено і досить раціонально він конструює власний образотворчий світ. "Знайти себе як стиль", - постулює автор¹⁶. На сьогодні програму митцем виконано. Відшукуючи історико-художні аналогії, не буде помилковим вважати А. Криволапа близьким до К. Малевича, який, на відміну від В. Кандинського, - провідника до вищого, - брав на себе ризик виконати роботу Бога - конструювати новий космос у "Чорному квадраті".

Сила полотен Криволапа, заповнених смугастими ритмами з густого мастила, з нашарування фарби, нікого не залишає байдужим - земна сила композицій; чоловіча воля переможця у глядачеві пробуджує первісну силу та енергію, яка часто-густо підупадає під тиском цивілізаційної метушні. Онтологічні першопочатки життя, могутнішого за прозу побутовізму, гарячими протуберанцями розпеченого кольору оновлюють та загострюють образ навколишнього світу. До того ж, полотна А. Криволапа відсилають нас до національного архетипу - до смугастих килимів, до первинних розписів, до солярних знаків, до язичницької символіки Скіфії - України.

Свідомість В. Кандинського уособлена вертикаллю, лінією духовного піднесення та відриву від матерії. Щодо "формістів", і це найвиразніше читається у структурованих шифрах А. Криволапа, то їх світоглядна модель кореспондується із "земною базовою горизонталлю" (вираз О. Блавацької). "Смугасті фактурні ритми - моя пластична мова", - постулює А.Криволап. Сенс життя художник бачить в активізації колориту, у розробці його можливостей. Творчий акт для нього - магічний процес самозаглиблення, самозбудження кольором. "Цей неспокій породжує в мені енергію. Енергетична хвиля і сам акт перетікання сили в полотно заспокоюють".

Живопис А. Криволап робить як майстер, який дбає про добре виготовлену річ. Колористичний інтуїтивізм його зрілої творчості базується на багаторічному "лабораторному усамітненні", на вивченні властивостей та можливостей. Був час, коли митець на п'ять років закрив себе в майстерні, як чернець у келії. З того народилася професійна впевненість, миттєвість колористичної реакції, бездоганна точність композиційних структур.

Здавалося б, у час постпостмодернізму, який сам утомився від власної іронічності, знувдився від блюзнірства та потворного, який агресивно заперече все, що не є цитатою або творчим безсиллям; на початку ХХІ століття, яке розпочалося нечуваною жорстокістю 11 вересня 2001 р. в Нью-Йорку ("театром жаків" Антонена Арго), - українське малярство розвиває позитивну лінію культуротворчості. Ненаратив у дорозі, він реабілітує естетику прекрасного та духовність творчих осягнень. На цьому шляху можливі найпотаємніші відкриття.

ПРИМІТКИ

¹ Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т.1. М., 2001. С.344-345.

² О понимании искусства. // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. С.252-253.

³ Живопись как чистое искусство. // Там само. С.263.

⁴ Мамардашвили М. Кантинские вариации. – М., 2002. – С.102.

⁵ Живопись как чистое искусство. // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. С.265.

⁶ Там само. – С.262.

⁷ О понимании искусства. // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. С.254.

⁸ Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. – М., 1993. – С.37.

⁹ Сільваші Т. З інтерв'ю. Київ. 2000 р.

¹⁰ Автобіографія // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. С.259.

¹¹ Сільваші Т. З інтерв'ю. Київ. 2000 р.

¹² Тульчинский Г.Л. Метафизика, свобода и самосознание. // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. Материалы международной конференции. СПб., 1997. С.94.

¹³ Вислів Т. Сільваші наведено у записах П. Волос. 1998 р., Київ.

¹⁴ Из записів І. Грицьок. Київ. 1998.

¹⁵ Живопись как чистое искусство. // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. – М., 2001. – С.261.

¹⁶ Криволап А. З творчого кредо. Інтерв'ю. К., 1999.