

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Курсова робота

освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр

на тему: **«ЗМІСТОВНЕ ТА БЕЗЗМІСТОВНЕ В ШИФРАХ
НЕФІГУРАТИЗМУ»**

Виконала:

студентка 3-го року навчання,
спеціальності 034 Культурологія
Путіліна Олександра Олександрівна

Керівник:

Доктор філософських наук,
Професор Петрова Ольга Миколаївна

КИЇВ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН НЕФІГУРАТИВУ. ІСТОРІЯ ЙОГО ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ.....	7
I.1. Історія зародження нефігуративу	7
I.2. Філософсько-психологічне підґрунтя нефігуративу	14
I.3. Перші нефігуративісти українського андеграунда 1960-х – 1980-х років	19
РОЗДІЛ II. ШИФРИ НЕФІГУРАТИЗМУ: ЗМІСТОВНЕ ТА БЕЗЗМІСТОВНЕ	26
II.1. Приховані смисли нефігуративу	26
II.2. Змістовне та беззмістовне в роботах українських нефігуративістів	30
ВИСНОВКИ	41
БІБЛІОГРАФІЯ	43
ДОДАТКИ	48

ВСТУП

Актуальність. Нефігуративний живопис, який зародився більше 100 років тому у світі, в Україні також почав з'являтися у 1910-х – 1920-х роках. Але через прихід політики сталінізму у кінці 1920-х років відбулася певна перерва у розвитку українського нефігуративу. Друга його фаза розпочалася лише з 1960-х років та тривала до 1980-х. Проте повноцінна третя фаза розвитку цього напрямку почалася лише нещодавно, після 1990 року. Саме на межі 1980-х – 1990-х років ми можемо констатувати появу інтересу науковців до абстрактного живопису.

Зазначено, що абстракціонізм заснований на «відриві мистецтва від об'єктивної дійсності»¹. Саме поняття «абстракція» вживалося у якості повного відриву від об'єкту. Об'єктивна дійсність була змінена абстракціоністами суб'єктивним світом однієї людини – митця. Художники довели до абсолюту своє «Я», яке відображало світ внутрішніх переживань і емоцій².

Нефігуратив називають безпредметністю. Духовно-естетичне домінує над матеріальним. Н. Маньковська у «Тріалозі: Розмова перша про естетику, сучасне мистецтво та кризу культури» (2007 рік) пише: «Один із парадоксів культури складається з того, що той самий Кандинський, вдивляючись у настання ери Великої Духовності, своєю художньою практикою фактично поставив крапку (завершив) у багатовіковому розвитку живопису, тобто одного із великих традиційних видів високого мистецтва Культури. Створивши у ній останні високохудожні шедеври, він самим фактом

¹Відображення естетики ХХ ст. у мистецтві: [електронний ресурс] // Режим доступу: <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10983/>

² Там само.

винайдення (явлення світу) абстрактного мистецтва відкрив один із найширших шляхів пост-культури»³.

Так, В. Кандинський у 1910 році пише свою працю «Про духовне в мистецтві», яка стала певною збіркою правил, абеткою мови абстрактного мистецтва. Взагалі, споглядаючи твори нефігуративного мистецтва, майже всі поціновувачі чули коментарі, навіть скарги деяких інших глядачів, які заявляли, що ці квадрати та лінії може намалювати будь-яка людина чи, навіть, дитина, та різниці ніхто не помітить. Проте це не так. Не просто так ці лінії, кольори, форми змушують мільйони людей йти, летіти до кращих галерей сучасного мистецтва та вдивлятися, думати, розуміти презентовані там твори. Щось є у цьому мистецтві, що відгукується в нас самих. І необхідно віднайти та пояснити, що це, і чому, все ж таки, дитина не здатна створити те ж саме.

Мистецтво нефігуративу створило численні шифри, коди, знаки, за якими інтелектуально підготовлені глядачі могли пізнавати це нове мистецьке спрямування, де «дивний феномен свого часу – духовно-художня культура згасала та трансформувалася у дещо інше»⁴. Звісно, різноманітні “паролі”, які містяться у художніх творах, роблять процес дешифрування доволі складною задачею. Тому постає потреба у необхідності поєднання різних методів розуміння зазначеної проблеми.

Ступінь наукової розробки. Теоретичний дискурс вказує на те, що проблеми нефігуративного живопису у працях науковців почали з’являтися лише на межі 80-х – 90-х років, проте і це було лише поверхнєве спостереження особливостей абстрактної творчості. Тільки наприкінці 90-х років почала з’являтися низка дисертаційних досліджень, які вивчали окремі проблеми нефігуративного живопису. Серед таких можна виділити: дослідження Л. Матвєєвої щодо сутності абстракціонізму як естетичного феномену (1998). Культурологічно-естетичними параметрами українського

³Бычков В.В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов // Рос.акад.наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2007. –239 с. – С. 32.

⁴ Там само.

нефігуративу 90-х років займався Г. Рудик, 2001; Т. Ємельянова досліджувала естетико-мистецтвознавчий аналіз абстрактного мистецтва як важливого компоненту культури ХХ ст. у 2002 році. Слід зазначити, що вивчення проблем нефігуративу обмежувалося філософськими науками (естетикою та культурологією). У сучасному мистецтвознавстві першим дослідженням нефігуративного живопису стала робота Н. Мархайчук у 2006 році під назвою «Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису». Після цього, стала з'являтися низка досліджень, присвячених нефігуративу, зокрема роботи української художниці та кандидата мистецтвознавства О. Петрової, яка розкриває приховані змісти у роботах сучасних митців.

Серед мистецтвознавців, які аналізували нефігуратив та писали про нього слід виділити і Т. Шепеть, що вивчала становлення станкової графіки Львова 1990 – 2000-х років, де розглядала специфіку становлення нефігуративного живопису у митців періоду 1990 – 2000-х років. Також М. Юр, яка розглядала особливості становлення та світові тенденції абстрактного живопису України від його становлення до сучасного стану.

Однак, через недослідженість проблеми нефігуративного живопису, у якій до нинішнього часу залишаються «білі плями» щодо прихованих змістів, було обрано актуальну тему нашої роботи: «Змістовне та беззмістовне в шифрах нефігуратизму», яка дала можливість глибокого проникнення у суть проблеми та розкриття поставлених завдань.

Об'єкт роботи – нефігуративний живопис.

Предмет роботи – змістовне та беззмістовне в шифрах нефігуратизму.

Мета роботи: здійснити комплексне дослідження змістовного та беззмістовного у шифрах нефігуратизму.

Завдання роботи

1. Проаналізувати художній феномен нефігуративу та історію його зародження і розвиток в українському мистецтві.

2. Здійснити аналіз філософсько-психологічних механізмів нефігуратизму.

3. Виявити змістовне та беззмістовне в шифрах нефігуратизму.

Методи дослідження: для розуміння художньої дійсності з огляду оголошеної проблеми був використаний метод спостереження, який дозволив отримати первинну інформацію про явище нефігуративу у мистецтві. Планомірність та цілеспрямованість використання цього методу дозволила виділити особливості мистецької абстрактної практики, класифікувати те, що створило емпіричний базис наукової роботи. Використано загальні принципи наукового пізнання із мистецтвознавчим та культурологічним аналізом, що допомогло сформуванню комплексний підхід в дослідженні явища нефігуратизму. Семіотичний підхід зумовив стратегію для розгляду нефігуративу як зашифрованої системи у художній культурі, виявив особливі образотворчі кодові механізми, мистецьку “мову”, за допомогою якої відбувається розуміння художньої інформації, яка базується на шифрах, сприяв інтерпретуванню закладених сенсів.

Наукова новизна. Вперше було зроблено комплексне теоретичне осмислення передумов появи явища нефігуратизму в українському мистецтві, з’ясовано філософсько-психологічних механізм нефігуратизму та виявлено змістовне та беззмістовне в шифрах нефігуратизму. Уперше запропоновано новий погляд на нефігуративний живопис як на унікальну художню форму мистецтва, в основу якої покладено змістовні та беззмістовні шифри.

Структура роботи. Робота викладена на 52 сторінках, складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, списку бібліографії (48 примірників) та додатків.

РОЗДІЛ І. ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН НЕФІГУРАТИВУ. ІСТОРІЯ ЙОГО ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

І.1. Історія зародження нефігуративу

Явище нефігуративу часто пов'язують з поняттям “абстракціонізм” (“abstractio”, “abstractionis” - віддалення), який є мистецькою течією, виразними образами якого є колір, форми та лінії, а також текстура. Мотиви творів не переймають навколишню дійсність. Як вказує Г. Рудик, у деяких контекстах вживані також тотожні поняття «непредметне мистецтво», «нерепрезентативне мистецтво», «ненаративне мистецтво» і т.д.⁵ Засновником нефігуративу вважається російсько-український художник В. Кандинський (1866 – 1944), який у 1910 – 1911 роках почав працювати у манері «вільної живописної» абстракції⁶.

Нефігуративне або безпредметне мистецтво стало “модним” до 1930-х років. Як зазначає мистецтвознавець А. Гончаренко: «Інтерес у художників більше викликала колористика, кольорові плями, композиції побудовані кольором. Згодом кордони відкрилися і художники нашої країни вже могли вільно подорожувати по світу і вивчати раніше невідоме. Поява Інтернету і зовсім розширила можливості пізнання»⁷.

Нефігуратив вважається прагненням розкріпачення від матеріального світу у бік «ейдосів» як безтілесних та психічних реакцій художника. О. Петрова вносить поняття «метафізика нефігуративу (позавербального мистецтва)», яке, на її думку, засновується на абстрагованих формах: лініях,

⁵ Рудик Г.Б. Абстракціонізм: [електронне джерело] / Г.Б. Рудик // Енциклопедія сучасної України // Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42249

⁶ Рудик Г.Б. Основні напрями розвитку абстрактного живопису: історичний огляд / Г.Б. Рудик // Наукові записки. Теорія та історія культури. – 1999. – Том 13. – С. 69.

⁷ Гончаренко А. Костянтин Роготченко: «Роби те, що можеш, з тим, що маєш, там, де ти зараз є»: [електронний ресурс] / А. Гончаренко // In-art інформаційно-аналітичний портал. – Режим доступу: <http://be-inart.com/post/view/2694>

геометричних структурах (першоелементах) та на кольорах. Саме з них і складається композиція, та у них можна побачити мислення митця.

У грудні 1911 року В. Кандинський публічно оголосив засади абстракціонізму у лекційних виступах. Художник продовжив ідею модерністів щодо відходу від натуралістичного, міметичного зображення природи та реальності. Митець тепер має виконувати зовсім іншу задачу: відтворювати на полотні свою внутрішню реальність, власне сприйняття дійсності. Як пише О. Петрова, «в уривках із робіт 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»»⁸. Нефігуративний живопис ХХ ст. описаний з позицій онтологічних основ метафізики О. Петровою. Вона вказує на те, що «доцільно пам'ятати шляхи першопроходця у звільненні мистецтва від «надто людського», від диктату життєподібності, лишаяючи у картині художнє (формальні якості живопису, його першоелементи)»⁹.

Засновник абстракціонізму, В. Кандинський писав: «Вилучення практичного (природного) елемента можливе лише тоді, коли цю важливу складову частину буде замінено іншою, але такою самою сутнісною складовою, яка є лише чистою художньою формою, яка може надати картині силу незалежного життя та піднести полотно до рівня духовного суб'єкта»¹⁰. Для нього існував єдиний закон мистецтва, за яким «вибір форми визначається внутрішньою необхідністю»¹¹.

⁸ Петрова О. Метафізика українського нефігуративу на межі ХХ та ХХІ століть / О. Петрова // Дух і літера. – №13 - 14. – С. 517 – 518.

⁹ Там само, С. 518.

¹⁰ Кандинський В. Избранные труды по теории искусства / В. Кандинский. – М.: Гилея, 2001. – В 2-х т. – Т. 1. – С. 265.

¹¹ Там само, С. 262.

Одним із перших представників російського абстракціонізму був виходець з України Михайло Ларіонов (1881 – 1964). У 1912 році він започатковує власний художній напрям – “реїонізм”, та пише перші реїоністичні твори. Цей напрям також називають “лучизмом” - він базується на теорії відображення променів світла. Це була відмова від предмету, від правил, справжня свобода живопису. Принципи нового стилю М. Ларіонов виклав у своєму маніфесті «Реїонізм» у 1913 році, та у Росії він став першим опублікованим виступом на тему непередметності в мистецтві¹².

У 1915 році у Петрограді відбувається “Остання футуристична виставка картин “0-10””, яка позначила перехід від футуризму до супрематизму. Саме на ній український художник Казимир Малевич (1879 – 1935) представив публіці 39 непередметних творів, написаних у новому тоді стилі - супрематизмі. Це були геометричні фігури: квадрати, кола, прямокутники; тут вперше глядачі побачили славнозвісний “Чорний квадрат” (1915), який став одним із найбільш упізнаваних, зухвалих, резонансних та культових творів сучасного мистецтва.

Ще одним, не менш авторитетним учасником даної виставки був харківчанин Володимир Татлін (1885 – 1953). Він представив свою скульптуру “Кутовий контррельєф” (1915), яка стала першою абстракцією у скульптурі. Татлін, використовуючи сучасні на той момент будівельні матеріали (залізо, скло, мідь, гіпс), вбачав у своєму контррельєфі також символ індустріального майбутнього. Та, варто відмітити, що ці скульптури Татліна справді виглядають сучасними і досі.

Виставка 1915 році змінила хід розвитку мистецтва та способів його осягнення. Дослідниця М. Бессонова вказувала, що: «Вібрація пульсуючих шорсткуватих мазків, унаочнюючи споконвічну двовимірність полотна,

¹² Рудик Г.Б. Абстракціонізм: [електронне джерело] / Г.Б. Рудик // Енциклопедія сучасної України // Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42249

знищила ілюзію тривимірного простору та спонукала глядача... розшифровувати таємниці власне живопису»¹³.

У 1920-х роках В. Кандинський вже пише правильні, чіткі геометричні форми, для нього вони мають величезну виражальну силу: “гострий кут при зіткненні з колом набуває не менш потужного ефекту, ніж зіткнення пальця Бога з пальцем Адама в роботі Мікеланджело («Створення людини»)»¹⁴.

Тож, нефігуративний живопис, за характеристикою дослідниці О. Петрової, – є філософсько-естетичною та мистецькою течією, яка зародилася у 1912 році, разом із творами В. Кандинського. З самого початку нефігуратив був пов'язаний з подоланням кризи у світі на межі ХІХ - початку ХХ ст¹⁵. І нефігуративне мистецтво, із його мрією про футурологічність, сприймалося як простір для вдосконалення духовного буття.

Звісно, у воєнний період розвиток нефігуративного мистецтва був уповільнений, чому сприяло встановлення репресивних режимів у СРСР та Німеччини, що активно засуджували абстракціонізм. Крім того, у світі також з'явилися нові потужні мистецькі течії – сюрреалізм та соціалістичний реалізм¹⁶. Проте війна закінчилася, та абстрактне мистецтво почало відроджуватися, ставати центром уваги – на горизонті з'являється американська школа абстрактного експресіонізму. Як зазначає Г. Рудик: “Це стильове явище вперше відтіснило на другий план європейські практики і вивело США в духовні лідери західного мистецтва. Очевидно й те, що після "класичного" європейського абстракціонізму Кандинського, Мондріана та Малевича це був другий розквіт абстракції”¹⁷. “Новий американський живопис” пов'язаний з іменами Клімента Грінберга (1909 – 1994) та Гарольда

¹³ Бессонова М. Предисловие к книге Дж. Ревалда «История импрессионизма» / М. Бессонова // Избранные труды. – М., 2004. – С. 115.

¹⁴ Mondrian Piet. Neoplasticism: the General Principle of Plastic Equivalence//Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. - Maiden, USA, 1999. – С. 381.

¹⁵ Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії / О. Петрова. – К.: «КМ Академія», 2004. – С.62.

¹⁶ Рудик Г.Б. Абстракціонізм: [електронне джерело] / Г.Б. Рудик // Енциклопедія сучасної України // Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42249

¹⁷ Рудик Г.Б. Американський абстрактний експресіонізм: зліт та криза західного модернізму : [електронний ресурс] – Режим доступу : http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/13900/Rudyk_Amerykanskyi_abstraknyi_ekspresionizm_z_lit_ta_kryza_zakhidnoho_modernizmu.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Розенберга (1906 – 1978) – дослідниками та теоретиками даного напрямку. Його ж представниками були такі митці, як Марк Ротко, Віллем де Кунінг, Франц Клайн та інші. Тоді на них впливали ідеї швейцарського психолога Карла Юнга (1875 – 1961) про “колективне несвідоме” та знаходження у ньому внутрішнього “Я”. Один із експресіоністів, Джексон Поллок (1912 – 1956) під впливом цієї теорії у своїх роботах почав шукати “універсальну правду”, робити з полотном те, що першим приходить у голову, автоматично. Під час процесу Поллок ніби ставав частиною полотна, і не створював, а тільки вивільнював життя картини, яке вона вже мала до цього, віднаходячи там юнгівські універсальні символи. Дивлячись на його роботи, хочеться вдивлятись, вивчати не тільки вже готовий результат, але й уявляти сам процес створення, хронологію нанесення мазків чи крапель, уявно слідкувати за думками художника – полотно самостійно наштовхує на це глядача. З цим резонує думка Г. Розенберга, що для Джексона Поллока, як і для інших деяких представників абстрактного експресіонізму, полотно було скоріше “ареною, призначеною для дії, аніж простором, призначений для репродукування, ре-дизайну, аналізу, або “вираженню об'єкта” дійсного чи реального. На полотні не постає зображення, а відбувається подія”¹⁸.

Можемо побачити, що перший російський, європейський та новий американський абстракціонізм відрізнялися за технікою вияву сутності реальності. У той час, як Кандинський, конструктивісти й супрематисти досліджували колір і музикальність, форму та текстуру, зображували дещо схожі на якісь фігури символи, такі художники, як Джексон Поллок та Марк Ротко вивчали вияв людських емоцій, колористику, та імпровізували з матеріалами. Для них був важливий не стільки “діалог між формами”, скільки гармонія кольору задля виразу справжніх людських почуттів.

Повертаючись до українського нефігуративу у 60-х роках ХХ століття, писати у цій манері наважувалися далеко не усі, як зазначає О. Петрова.

¹⁸ Anfam D. Abstract Expressionism. - L., 1996. - С. 9-10.

Політичний тиск з боку влади, переслідування художників – абстракціоністів, яких вважали «буржуазним елементом», репресії проти творчої молоді, яка має не стандартне мислення, необізнаність щодо нефігуративності, мужність іти супротив загальної художньої течії – усе це вплинуло на недостатній розвиток нефігуративного живопису в Україні. Яскравими представниками того часу О. Петрова називає В. Барського, Г. Гавриленко, О. Дубовика, Е. Каткова, А. Сумара, які працювали в андеграунді, у підпіллі¹⁹. Таким чином, творчість шістдесятників, хоча і не маючи змогу повноцінно реалізуватися, стала місцем пошуку ідей для наступників, художників третьої хвилі 90-х років, які їх підхопили та продовжили, започаткувавши нову оригінальну хвилю українського нефігуративу. Вона характеризується інтуїтивністю, зв'язком з високою класичною традицією живопису, свободою, інтелектуалізмом митця та чуттєвістю.²⁰

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр. до абстрактного живопису, який користувався зростаючою популярністю, почало звертатися чимало українських художників. Серед чинників можна виділити декілька складових: одні митці бажали демонструвати «новітні» вияви сучасності, інші – робили творчі експерименти. Результатом цього стало створення у 1992 році об'єднання «Живописного заповідника», у який входили такі яскраві представники як: О. Бабак, М. Гейко, О. Животков, П. Керестей, Т. Сільваші, М. Кривенко, А. Криволап, С. Семернін. Митці своєю творчістю вплинули на формування нового мислення художників та затвердили нові естетичні критерії у сучасному мистецтві. Свідченнями визнання їхніх поглядів та результатів діяльності стала виставка до 10-тиріччя заснування «Живописного

¹⁹ Петрова О. Олег Мінко в його світах / О. Петрова // Наукові записки. Теорія та історія культури. – 2015. – Том 166. – С. 65

²⁰ Рудик Г.Б. Абстракціонізм: [електронне джерело] / Г.Б. Рудик // Енциклопедія сучасної України // Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42249 .

заповідника» у 2002 р. в приміщенні Національного художнього музею у місті Києві²¹.

Серед інших міст України варто відзначити високий професійний рівень мистецтва абстракціонізму в Одесі. Нефігуративним мистецтвом тут займаються такі майстри, як С. Савченко, О. Стобур, В. Цюпко. Бурхливий прорив нефігуративного мистецтва у Львові пов'язаний насамперед з іменем К. Звіринського та його «львівською школою малярства», а також В. Бажая, перша персональна виставка якого відбулася у 1989 р. Вінцем розвитку абстрактного живопису в Україні впродовж 1990-х рр. називають Перше бієнале нефігуративного живопису, яке проходило в межах 3-го Міжнародного артфестивалю (червень 1998 р.) в «Українському домі»²².

Тож українські художники починають відходити від постулатів соцреалізму та засвоювати нові способи художнього вираження. Нефігуратив посів своє поважне місце в українському мистецтві. Г. Островський пише: «Ситуація доволі дивна, оскільки в цілому світі ось уже майже вісімдесят років абстракціонізм у всіх його багатоліких варіантах – явище добре відоме, можна сказати повсякденне, яке пережило свій апогей. У країні основоположників та класиків цього напрямку ми тільки тепер усвідомлюємо, що традиція вітчизняного абстракціонізму ніколи повністю не зникла, вона тільки то йшла у глибоке підпілля, то ставала явною, але не стільки у нас, скільки за кордоном»²³.

Таким чином, передумовами появи такого явища у мистецтві як нефігуратив стали духовна криза тих часів, політичні та історичні події. Це спонукало художників – творців до появи нового, невідомого, супротивного, що проявилось саме у абстрактному мистецтві.

²¹ Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ — ХХІ століть / Ін - т проблем сучасн. мист - ва Акад. мист - в України. — К.: ВХ [студіо], 2008. — С.130.

²² Там само, С. 100-101.

²³ Островський Г. Ситуація в сучасному мистецтві... Василь Бажай / Г. Островський. – Львів: Компанія Гердан, 1996. – С. 12.

І.2. Філософсько-психологічне підґрунтя нефігуративу

Для того, аби глибинно розглянути нефігуратизм як явище мистецтва та осягнути його сутність, необхідно розглянути філософсько-психологічні механізми цього напрямку.

Як вже наголошувалося раніше, В. Кандинський у своїх доробках закликав митців репрезентувати у роботах саме внутрішню, психічну реальність. Багато абстракціоністів у власній творчості займалися пошуком духовності, прямуючи за своїми філософськими переконаннями. О. Петрова пише, що “метафізика В. Кандинського не є гегелівською. Вона зближається з філософським змістом «некласичної метафізики» на зразок Гайдеггерової, що орієнтована на даоські та дзеньські моделі світовідчуження – 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”²⁴. Авторка також наголошує, що “в уривках із В. Кандинського відкриваються глибокі онтологічні засади авторської метафізики – вона виростає з архетипів поведінки, психології, традиції та духовної практики людства”²⁵.

Дослідник мистецтва та психолог Р. Арнхейм (1904 – 2007) розглядав силу структур у мистецтві. Він зазначає, що цілісність картини вимагає певної рівноваги між її структурними елементами, і мистецький витвір є роздумом художника про суть реальності²⁶. За Арнхеймом, композиція базується на “певного роду контрапункті, тобто на множині взаємно урівноважених елементів. Проте ці антагоністичні сили не суперечать і не конфліктують між собою. Вони не створюють невизначеності. Невизначеність заплутує

²⁴ Петрова О. Метафізика українського нефігуративу на межі ХХ та ХХІ століть / О. Петрова // Дух і літера. – №13 - 14. – С. 517.

²⁵ Там само.

²⁶ Жовтянська В.В. Психологічні механізми сприйняття абстрактного мистецтва / В.В.Жовтянська // Теорія і практика сучасної психології. – 2019. – № 3. – Т. 1. – С. 45.

художній виклад, адже змушує глядача коливатися між двома і більше висловлюваннями, які не створюють цілісного враження»²⁷.

Не можна не згадати німецького філософа Артура Шопенгауера (1788 – 1860) з його теорією метафізичної музики, яка є спасінням людської душі та найвищою формою мистецтва. Але до чого тут нефігуративний живопис? Все просто: у 1911 році один художник відвідав концерт композитора Арнольда Шенберга (1874 – 1951), і через два дні закінчив картину під назвою “Імпресія III (Концерт)” 1911 року. А ще через деякий час з-під його пензля вийшла його перша повністю абстрактна “Картина з колом” (1911) (*Див. Додаток 1*). Цим художником був Кандинський.

Музика Шенберга та філософія Шопенгауера в якийсь момент захопили уяву художника – він подумав, що картини можуть захоплювати уяву глядача, випромінювати енергію, “звучати” так само, як і музика. Саме у цей час (він, до речі, почав тоді активно листуватися зі Шенбергом) Кандинський вирішує повністю відмовитися від предметності та виробити певну мову абстрактних форм на рівні підсвідомості. Для Кандинського колір стає “засобом, яким можна безпосередньо впливати на душу. Колір - це клавіша; око - молоточок; душа - багатострунний рояль. Художник є рука, яка за допомогою тієї чи іншої клавіши доцільно призводить у вібрацію людську душу. Таким чином ясно, що гармонія фарб може ґрунтуватися тільки на принципі доцільного зачіпання людської душі. Цю основу слід назвати принципом внутрішньої необхідності”²⁸. Так В. Кандинський прийшов до створення своїх “музикальних” творів.

Як вказує у своєму дослідженні «Колір у живописі» Н. Волков: «У картині ми сприймаємо світ опосередковано. Посередником між спостерігачем та дійсністю стає сам художник із його засобом бачити світ та можливість виражати побачене. Якщо глядач розуміє художника – це означає, що у засобах бачити світ у глядача та художника є загальні характеристики,

²⁷ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – Москва: Прогресс, 1974. – С. 53.

²⁸ Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М., 1992. – С. 44.

багато важливих загальних рис. Двостороння природа сприйняття картини, що змушує зіштовхнутися досвіду художника та досвіду глядача, – це є психологічним фактом найвищого значення»²⁹. Автор пише, що, порівнюючи форму, простір та колір, останній сприймається глядачем найбільш суб'єктивно. І саме тому вплив кольору настільки відчутний та резонує з людськими емоціями, що у ньому можна “почути” справжній голос художника³⁰. При цьому, він вважає, що “В. Кандинський довів ідею музикальності кольору до абсурдної односторонності ... А ідея внутрішньої близькості між кольором та музикою привела В. Кандинського до відриву кольору від його природного середовища у живопису: зображення»³¹.

Філософське підґрунтя нефігуративного мистецтва також можна віднайти ще у ідеях давньогрецького філософа Платона (прибл. 429-427 до н.е – 347 р. до н.е), для якого найвищою формою краси була геометрія, а не форми реального світу – те ж саме ми чули і від абстракціоністів, що відмовилися репрезентувати матеріальний світ, надавши перевагу духовному.

В.В. Жовтянська у своїй праці «Психологічні механізми сприйняття абстрактного мистецтва» пише, що емоції є набором певних оціночних компонентів, а конкретно ті емоції, які пов'язані з впливом мистецтва, утворюються використовуючи два основні компоненти: копінг-потенціал і новизну³². Авторка наголошує, що “мистецький витвір може викликати не одну, а цілий набір емоцій, а відтак його вплив є складним, а не одновекторним і таким, що пов'язаний з дихотомією «задоволення-незадоволення»³³.

Читаючи роботи психологів, можемо побачити у них одне з пояснень психологічного впливу нефігуративного мистецтва на споглядачів. Звісно, усі погодяться, що ці картини зрозуміти, осягнути одразу доволі складно, а емоції після першого погляду на певну абстрактну роботу є суперечливими. І от саме

²⁹ Волков Н.Н. Цвет в живописи : [электронный ресурс] / Н.Н.Волков // Энциклопедия живописи. – Режим доступа : <http://painting.artyx.ru/>

³⁰ Там само.

³¹ Там само.

³² Жовтянська В.В. Психологічні механізми сприйняття абстрактного мистецтва / В.В.Жовтянська // Теорія і практика сучасної психології. – 2019. – № 3. – Т. 1. – С. 45.

³³ Там само.

ця складність, невизначеність, конфлікт та новизна є інтенсивними стимулами збудження мозку³⁴. У цьому мистецтві, здається, немає комфорту – надто все незрозуміле. Проте такі твори змушують споглядача відкинути всі проблеми та зайнятися пошуком сенсу: людина починає входити у “несвідоме” не тільки митця, але й власного “Я”, і цей процес потоку є, у результаті, справжньою винагородою.

“Краса – страшна сила” – вираз, який кожен з нас чув неодноразово. І слово “страшна” там не випадково. Згідно з дослідженнями психологів, людину часто приваблює та захоплює те, що є жахливим, небезпечним чи незрозумілим за своєю суттю. “Одне з чисельних визначень краси, як того ступеню жахливого, який ми спроможні винести, теж має свою парадоксальну правду. До того ж, що з позиції еволюційних теорій важко пояснити загрозову красу морської бурі або виверження вулкана, з них так само важко пояснити, чому нам можуть видаватися прекрасними абстрактні фігури або певні поєднання кольорів”³⁵.

Щодо СРСР, Олеся Авраменко згадує: “Після 1985-го вже не треба було художнику шукати Езопової мови, а глядачеві відповідно тренувати свій розум у розшифровці знаків та натяків. Минули часи цензури. Прийшла розгубленість — про що говорити? Про що красномовно мовчати? Де буде прихована тайна? Виявилося, що говорити про вічне без надмірного пафосу або явного втаємничення розучилися. До цього увесь час пристрасно говорили про заборонене, а тому потрібні були метафори, перверзії... А тепер не треба ховатися, можна казати все. Але це виявилося чи не найважчим...”³⁶. Тобто, тоді, після панування соцреалізму та його політичної ідеології і певних обов’язкових канонів у радянському мистецтві, митці у пошуках нового, у

³⁴ Silvia P.J. Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion / Silvia P.J. // Article in Review of General Psychology. – 2005. URL : <https://www.researchgate.net/publication/232468613>

³⁵ Жовтянська В.В. Психологічні механізми сприйняття абстрактного мистецтва / В.В.Жовтянська // Теорія і практика сучасної психології. – 2019. – № 3. – Т. 1. – С. 45.

³⁶ Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва: [електронний ресурс] / О. Авраменко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – Режим доступу: https://archive.org/stream/ukr_art

пошуках особистості зверталися до абстрактної творчості. Після закінчення епохи примусового атеїзму вони змогли нарешті звертатися до духовного, містичного, божественного, космічного, “абсолютного” – цих концептуальних аспектів абстракції. Художники зайнялися вивченням цих концептів і їхнього виразу на картинах, заново вчилися вільно рефлексувати на цю тему.

В. Кандинський висловлювався так: «В кожному новому справжньому творі вдається виразити новий світ, який до цих пір ще ніколи не існував. Відтак, кожен справжній твір є нововідкриттям – поруч з вже існуючими світами розміщується новий, невідомий досі»³⁷. Засади сприйняття абстрактного мистецтва, як зазначає В. Жовтянська, будуються на механізмах формування суб’єктивних репрезентацій дійсності: “Ця теорія дозволяє стверджувати, що абстрактне мистецтво має свій зміст, який функціонує як пошукова гіпотеза про властивості чи сутність представленого художніми засобами об’єкта. Ця гіпотеза формується на основі індивідуальних асоціацій, викликаних мистецьким твором, і навантажена суб’єктивним емоційним ставленням”³⁸. Так, абстрактне мистецтво є референтним, тобто таким, що здатне чинити вплив на думки та поведінку глядача. При цьому існує також вплив поза цією референтністю, який найчастіше потрапляє у категорію неусвідомленого³⁹.

Отже, нефігуративний живопис будувався на філософських концепціях, психологічних механізмах, авторській метафізиці. Не завжди можна пояснити, чому саме це мистецтво збуджує людське око і душу та зачаровує. Проте, звісно, зрозуміти його набагато легше, якщо глядач буде готовий вийти за межі термінології дійсного світу та довіритися ірраціональному, зануритися у мандри митця. Іноді, часто потрібно дешифрувати ці твори, і для цього

³⁷ Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова. – СПб: Академический проект, 2004. – С. 331.

³⁸ Жовтянська В.В. Психологічні закономірності формування суб’єктивних уявлень з погляду теорії смислових трансформацій / В.В. Жовтянська // Психологічні науки: проблеми і здобутки. – Київ, 2015. – № 8. – С. 48.

³⁹ Там само.

необхідно розуміти філософію митця; у інших випадках, достатньо просто увійти у “поток”, зануритися у світ художника та власне несвідоме.

I.3. Перші нефігуративісти українського андеграунда 1960-х – 1980-х років

Серед перших нефігуративістів українського андеграунда 1960-х – 1980-х рр. слід виділити О. Дубовика, К. Звіринського, П. Бездіра, А. Сумара, О. Мінько, Г. Гавриленко, В. Ламаха та ін.

Митець О. Дубовик (народ. у 1931 році) саме у 1960-х – 1980-х звернувся до нефігуративного мистецтва. Як вже наголошувалося раніше, це були часи звільнення від політичного соцреалізму, бунту проти радянської ідеології. Хрущовська відлига тривала недовго, і, вже “скуштувавши” свободу закордонного мистецтва, українське не готове було повернутися до своїх оков. Так, “неофіційне мистецтво” відійшло у підпілля.

О. Дубовик вводить термін “сугестивний реалізм”, що складається з двох означників – реалізму та сугестії. Необхідно розібрати, як митець визначає для себе дані поняття. “Реалізм, як його розуміє О. Дубовик, безсумнівно, є специфічним, авторським. Митець, який уже тоді мав хист до філософствування, модифікував та розширив поняття реалізму ... Реалізм за О. Дубовиком — редукована картина дійсності, але сама дійсність, яка вартує на художню увагу митця, є специфічною, радше духовно-трансцендентною, ніж матеріальною”⁴⁰. Митець не руйнує існуюче, а, за допомогою естетичної та філософської рефлексії, реконструює його. Щодо сугестії (яку у психології також називають “навіюванням”), то Дубовик вважає її важливим компонентом у системі художнього прояву. Це та енергія, яку випромінює картина, що справляє емоційний вплив на глядача; це сила та енергетичне напруження – “Важливо вловити енергію... для мистецтва важлива пульсація

⁴⁰ Петрова О. Трете Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Київ: Фенікс, 2015. – 480 с. – С.301.

цієї енергії, без цього воно несправжнє»⁴¹. Художник досягав можливості неklasичного мистецтва, його логіку та, у той самий час, непередбачуваність. Пояснення сугестивної сили “геометричних” картин художника можна віднайти у авторській філософії. Вона формувалася під впливом Малевича, Кандинського, Татліна та їхнім вивченням ролі та впливу геометричних форм і першоелементів. Реальність Дубовика геометрична та міфологічна (*Див. Додаток 2*). Його мистецтво інтелектуальне, зашифроване, метафоричне. О. Петрова зазначає, що “Пошук образу Універсуму як чогось умоспоглядального, фантазійного, підштовхують митця до творення міфу, до «панміфологізму», популярного в мистецтві ХХ століття. У полотнах 1970 – 1980-х очевидним є активний діалог із предтечами, зокрема, в авторських трансформаціях «Чорного квадрата» Малевича. Вічність як п’ятий вимір — усталений «персонаж» композицій Дубовика, тут площа картини мислиться центром світової гармонії»⁴². У митця немає звичних для нас сюжетів, проте є авторська знакова система, що дає певні ключі до розуміння. За тезою М. Мамардашвілі, символи у мистецьких композиціях «завжди є тим, чого ми достеменно не розуміємо... Буття твору є намаганням його інтерпретувати та зрозуміти»⁴³. Це мистецтво ефективно сприймається тільки тоді, коли глядач за допомогою дешифрування символів входить у діалогічний стан. Це і є та недовомленість, філософією якої займався Мамардашвілі: «Сама культурна форма існування наших думок фундаментально передбачає в собі незнання»⁴⁴.

У роботах О. Дубовика підготовлений до цього глядач може отримати справжнє задоволення, катарсис, розшифровуючи приховані у них змісти. Тут вже сама ця таємниця та її вияв стає внутрішнім елементом мистецького твору. Звісно, це під силу далеко не всім; але ті поціновувачі, які готові до авторської мови Дубовика, отримають справжню емоційну насолоду від споглядання цих

⁴¹ Дубовик О. Палімпсест. — К., 2005. — С. 142.

⁴² Петрова О. Трете Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ: Фенікс, 2015. — 480 с. — С.303.

⁴³ Мамардашвили М. Философия — это сознание вслух / М. Мамардашвили // Сознание и цивилизация. — М., 2004. — С. 90.

⁴⁴ Там само, С. 31.

символічних фігур, від нашарування вражень, що підсилюють сугестивну силу творів.

Карло Звіринський (1923-1997) – львівський художник, який у 60-х роках ХХ століття також очолював власну підпільну школу для молодого покоління, де викладав засади абстракціонізму – “львівську школу малярства”. Мистецтво Звіринського змінювалося під впливом політичних можливостей та метаморфоз його власного світобачення. Говорячи про часи андеграунду, у 1960-х роках митець починає експериментувати з кольором та формами – відчувається вплив європейського та американського абстракціонізму (Поллок, Мондріан, Клайн). У творах цього періоду Звіринський повністю відмовляється від фактури й предмету та починає працювати у жанрі абстрактного сюрреалізму. У більшості випадків він використовує по чотири кольори у теплій (білий, чорний, червоний, вохристий) та холодній гамі (білий, чорний, зелений, синій). Як їх аналізує Л. Волошин: “Маємо тут справу із композиціями концептуального характеру, в яких митець пропонує принциповий погляд на світ і життя, як на непізнавальну до кінця, незбагненну для людини Тайну, відлуння якоїсь іншої, ніж наша, волі – волі Абсолюту”⁴⁵. Споглядаючи його роботи, відчувається містичність та якась духовна рефлексія, хаотичність та ритмічність одночасно (*Див. Додаток 2*). Митець багато разів піддавався політичним гонінням та репресіям, проте, незважаючи на це, Звіринському вдалося зберегти у своїх творах неповторний образний світ, у якому відбиті “іраціональні глибини людського пізнання”⁴⁶.

Творчість українського графіка П. Бедзіра (1926-2002), який став у 60-ті роки одним із лідерів закарпатського андеграунда, проявлялася символічною графікою на межі нефігуративного живопису та фігуративу. Його вчителем був авангардист, представник раннього модернізму Ернест Кондратович (1912-2009). Бедзір запам’ятовується багатьом саме як художник, який зображує дерева. І, треба сказати, навіть тоді, коли він звернувся до абстракції, у

⁴⁵ Волошин Л. Творчий феномен Карла Звіринського. Електронний ресурс / Л. Волошин // Збруч. – 2019. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/88007>

⁴⁶ Там само.

більшості робіт все ще можна побачити це вічне дерево, яке продовжував писати митець протягом усього життя. Павло Бедзір є одним з найцікавіших представників “андеграундських шістдесятників”. Ерудований, схильний до філософської рефлексії, він мислив велично: його цікавив Абсолют, Космос, Буття, ритміка життя. Працював він переважно у графіці: “У сотнях графічних аркушів, присвячених світові дерев, художник у філософсько-метафоричній формі прагнув зобразити й осмислити споконвічні проблеми людського буття”⁴⁷. Абстрактні роботи Бедзіра ніби пульсують життям; композиція є ідеально врівноваженою, ритмічною та метафоричною. Митець надихав художників, режисерів, артистів: він створив так званий «неформальний авангардний клуб», за що потрапив під пильну увагу радянської влади, переслідувався та згодом був арештований.

А. Сумар (1933-2006), що був архітектором за освітою, взагалі не відносив себе до професійних художників. Наприкінці 50-х - початку 60-х років він зайнявся живописом, а після 1964-го року, з невідомих причин, на довгий час покинув роботу. Його онучка Люся Зоря зазначає: “Часто кажуть, що його роботи абстрактні, але це не зовсім так ... На мій погляд, найбільш абстрактне з того, що у нього є - це серія "Колір і музика" (*Див. Додаток 3*). Але при цьому у кожній картині була композиція, яку він математично прораховував. Він писав предметний світ, але у своєму сприйнятті, нефігуративно”⁴⁸. Спираючись на європейський нефігуратизм, Анатолій Сумар творив абстрактні твори із чітко виразною реальністю.

Львівський абстракціоніст О. Мінько (1938-2013) був учнем К. Звіринського, як у Львівському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва, так і підпільної школи, звідти і з’явилося захоплення художником абстракцією. Олег Мінько захопився пошуком нових способів виразу духовності у мистецтві, створенням нових форм та ритмів,

⁴⁷ Виставка ужгородського нонконформіста Павла Бедзіра «Ловець снів». Електронний ресурс // [Арт новости](http://artnovosti.com.ua/2018/09/pavlo-bedzir-lovets-sniv/). – сентябрь 27, 2018. – Режим доступу: <http://styleinsider.com.ua/2018/09/pavlo-bedzir-lovets-sniv/>

⁴⁸ Анатолій Сумар. Електронний ресурс – Режим доступу: <https://artarsenal.in.ua/uk/education/proekt/anatolij-sumar-vulytsya-1962/>

використанням різних текстур. Він зазначав: “Важлива нова пластика, колір, конструкція, незбагненна енергетика, яку словом не виразиш, лише малярством”⁴⁹. У 1964 році він створює роботу “Композиція 1” (Див. Додаток 4), що поклала початок цілій серії з 30 таких абстрактних “Композицій”, які стали візитівкою митця. У роботі “Композиція 1” одразу кидається в очі декілька речей. Перше – це чорний колір. Його багато, як і у подальших роботах Мінька. “Де в чому чорний і його сірі відтінки в живописних абстракціях художника відтворюють філософське поняття екзистенціалізму – «Ніщо». Абстрактні картини О. Мінька з активною чорною гамою є символами тяжкості і меланхолії водночас”⁵⁰. Певне, тут не обійшлося без впливу представників американської школи абстракціоністів: Ротко, Поллока та інших, які також активно використовували чорний колір у своїх роботах.

Ще одна риса, характерна для робіт Мінька – чуттєвість понад теоретичністю. У нього, на відміну від, наприклад, Анатолія Сумара, не було ніяких математичних прорахунків, але були хаотично-абстрактні форми, що виражали внутрішній світ свідомості⁵¹. На його полотнах холодна геометрія поступається місцем емоційній плавності форм, ліричності. Мистецтво Олега Мінька – приклад саме того випадку, коли абстракціоністські роботи треба не розшифровувати, а відчувати.

Г. Гавриленко (1927-1984) також посів важливе місце у неофіційному мистецтві 1960-1980-х років. Він, ніби український Пікассо, за життя спробував себе у різноманітних жанрах і техніках: акварелі, олійному та темперному живописі, графіці, рисунку. Період 1960-х років характерний захопленням Григорія Гавриленка графікою та ілюстраціями. Так, він став ілюстратором багатьох творів, одними з яких були видання Т. Г. Шевченка, поета Миколи Бажана, та книги “Vita Nuova” Данте Аліг’єрі. Гавриленко,

⁴⁹ Олег Мінько. Живопис: альбом / [авт. – упоряд. Л. Шпирало – Запоточна]. – Львів: АгемО, 2008. – С. 13.

⁵⁰ Пшеничний Д. Я. Абстрактні композиції Олега Мінька (перша половина 60-х років ХХ ст.) / Д. Я. Пшеничний // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту . - 2012. - № 2. - С. 39-45. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/newtracaar_2012_2_8

⁵¹ Там само.

самостійно створюючи власну графічну мову, шукав естетику та узгодженість, гармонію, ясність та духовність у своїх роботах. У 60-х роках активно використовував техніку ліногравюри – графічного зображення на ліноліумі. Митець створює власну манеру графічного письма – “сітку” (Див. Додаток 5), де він накладає штрихи, які перетинаються, із використанням перетину горизонтальних та вертикальних ліній. Його захоплює аналіз площин та форм, ритмів вертикалі та горизонталі. Графіка Гавриленка архаїчна та нетривіальна, лінійна. Тоді ж, у цей самий час він створює цикл робіт-абстракцій, кольорових та чорно-білих, проте згодом все ж таки повернеться до більш реалістичного зображення. “Прагнення до активного, нового погляду на світ, до автономії мистецтва, до творення нової реальності, до відмови від звичного «відображення дійсності», до погляду всередину матеріального світу, до зображення не так видимого, скільки пережитого, інтерес до підсвідомості, принципове перекодування пластичних систем”⁵² – все це стосується робіт митця того періоду. Гавриленко, до речі, чітко розмежував поняття “абстракція” та “непредметного мистецтва”, та власні роботи називав саме “непредметними”. Його абстрактні твори різні: є кубофутуристичні, є більш експресіоністські. Проте у всіх них є одне спільне – у роботах панує гармонія, глибока філософія та якась світла духовність, що характеризували творчість Г. Гавриленко протягом усього життя.

В. Ламах – ще один визначний глибокодумний художник-філософ, який протягом усього свого творчого шляху намагався досягнути тайну духовного буття Всесвіту, знайти місце людини у світі, а також виробити знакову систему законів розвитку мистецтва. Він найбільш відомий своїми монументальними роботами (мозаїкою), плакатами, а також абстракціями, якими захопився у 50-х, на початку 60-х років, хоча згодом і відійшов від них задля зображення людської фігури.

⁵² Герман М. Модернизм. Искусство первой пол. XX века / М. Герман. – СПб.: «Азбука – классика», 2005. – С.76

У своїх абстрактних роботах він так само прагнув віднайти та зобразити “духовний початок” життя. Розглядаючи його картину “Жива матерія” початку 1960-х (*Див. Додаток б*), можна виділити велику “щільність” картини; пастозні мазки накладаються один на одного та створюють глибину, якусь пульсацію полотна, нагадують живу субстанцію⁵³. Хоча робота виконана переважно у темних кольорах, вона не викликає почуття важкості – навпаки, у ній ніби пульсує саме життя, його цілісність та єдинство.

Таким чином, перші нефігуративісти українського андеграунда 1960-х – 1980-х років творили у підпіллі в умовах ідеологічного гоніння та тоталітарних репресій. Проте, не дивлячись на всі важкі умови, у яких опинилося так зване «неофіційне» мистецтво, на перерви через політичну ситуацію воно вижило та мало свій подальший розвиток. А українським художникам вдалося створити при цьому справді унікальні, геніальні приклади нефігуративного мистецтва.

Отже, український нефігуратив зародився у 1910-х – 1920-х роках, і, переживавши часи сталінізму, продовжив підпільно розвиватись у 1960-х – 1980-х, а у 1990-х, 2000-х роках увійшов у свою третю фазу розвитку.

⁵³ Кочубинская Т. Валерий Ламах: Замечен на схеме. Электронный ресурс / Т. Кочубинская. – 2020. – Режим доступа : https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/valerij-lamah-zamechen-na-sheme.html

РОЗДІЛ II. ШИФРИ НЕФІГУРАТИЗМУ: ЗМІСТОВНЕ ТА БЕЗЗМІСТОВНЕ

II.1. Приховані смисли нефігуративу

Основою для творчості багатьох художників–нефігуративістів є так званий “індивідуальний елемент” – зображення реальності крізь призму власного суб’єктивного сприйняття. Для цього вони користувалися різними художніми засобами та практиками, теоріями, філософією.

Як зазначає А. Дубрівна, твори нефігуративного мистецтва слід розглядати звертаючи увагу на культурні символи, коди, шифри, тобто на розвиток символічних і знакових систем, які підсилюють смислову складову вивчення мистецтва⁵⁴. Таким чином, тут необхідний семіотичний підхід. Семіотика – наука про знакові системи, коди, символи, шифри, які транслюють інформацію у культурі – інформаційній знаковій системі. Саме за допомогою семіотики можна підійти до аналізу нефігуративного мистецтва як до інструменту комунікації, розшифровуючи його коди та символи. Як вказує теоретик семіотики Умберто Еко (1932-2016) : “У творі нефігуративного мистецтва під (або над) рівнями технічного виконання, семантики й ідеологічних конотацій належить бачити щось на кшталт рівня мікрофізичного – код ... який може слугувати моделлю при структуруванні фізико-технічного або навіть семантичного рівнів”⁵⁵.

К. Малевич, наприклад, зводив живопис до монохромної гами білого та чорного кольору. Звичайно, Малевич був теоретиком авангардного мистецтва, філософом та відомим містифікатором. Він прагнув створити ідеальну форму

⁵⁴ Дубрівна А.П. Абстракція в образотворчому мистецтві як феномен художньої культури України: [дис... на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури»] / А.П. Дубрівна. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2018. – С. 42.

⁵⁵ Еко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с. – С. 173.

мистецтва, яка б впорядковувалася космічними законами. Митець писав чорні квадрати на білому тлі, а згодом перейшов на експерименти з одним лише білим кольором. Він хотів, аби у чорному глядач бачив щільність, який контрастує з чистим, прозорим білим кольором. У “Чорному квадраті” (1915) (Див. Додаток 7) він таким способом зобразив життя та смерть, світло та темряву та всю світобудову загалом. Малевич зміг зробити так, аби під час споглядання таких супрематичних творів свідомість глядача вимикалася, і у гру входило підсвідоме, яке зможе звільнитися від форм природи, від предмету, та побачити, осягнути сам впорядкований Космос.

М. Сефор називав абстракціонізм “безпредметним мистецтвом” – таким, яке не має будь-якого зв’язку із реальністю: “Я називаю абстрактним мистецтвом всяке мистецтво, яке не містить ніякого нагадування, жодного уявлення про реальність, незалежно від того, чи була ця реальність чи була вихідним пунктом творчості художника”⁵⁶. В абстрактному (чи нефігуративному) мистецтві художник “наповнює поняття чистої форми конкретним змістом художнього образу, втілює, матеріалізує ідеальну форму у конкретні речі, предмети, якими є, зокрема, картина, її площа та інші твори мистецтва”⁵⁷.

Дослідниця Н.В. Мархайчук зазначає, що елементи зображення нефігуративного живопису завжди обведені чітким контуром і забарвлені переважно у складні за компонентами кольори. Емоційне та візуальне сприйняття твору поєднується із осягненням його завуальованого змісту, що і спрацьовує в умовах нефігуративної стилістики художньої мови⁵⁸.

⁵⁶ Seuphor M. Abstract painting; fifty years of accomplishment, from Kandinsky to the present / Seuphor M. – New York: Dell publishing, 1964. – С. 71

⁵⁷ Абстрактне мистецтво як сегмент української художньої культури / А. П. Дубрівна // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. - 2016. - Вип. 1. - С. 103-107. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2016_1_22

⁵⁸ Мархайчук Н.В. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису: [дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.05] – [електронний ресурс] / Н.В. Мархайчук // Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Х., 2006. – Режим доступу : <https://mydisser.com/ua/catalog/view/129/133/31970.html>

О. Петрова зазначає, що історично склалося так, що у 1980-ті роки у колах митців створювалися так звані “подвійні стандарти”, у яких ховалися закодовані образи та метафори, своєрідна “клоунада”. У творах Л. Медвідя, у ранній творчості Т. Сільваші та у сюрреалістичних роботах С. Базилєва, Д. Нагурно, Л. Подерв’янського, та С. Шерстюка⁵⁹. Дослідниця також вказує, що “Першообраз – архетип (задум в уяві художника) поступово перетворюється (розвивається) на більш деталізовані частини. Зв’язок між першообразом та глядачем здійснюється за допомогою символів. Символи як посередники відіграють роль шифру. Але щоб зберегти єдність першообразу в цьому образно-символічному розсипу, необхідна метафора. Вона виконує функцію уподібнення, зберігає цілісність першообразу”⁶⁰. Твори художників-нефігуративістів змушують глядача розкодувати знакову систему, що зображена на полотні, споглядати метафори та пропускати їх через власне підсвідоме, резонуючи зі світосприйняттям митця.

Наведемо тут випадок, що стався у Трет’яківській галереї (2015), де мистецтвознавці зробили заяву про те, що відбулася знахідка на полотні “Чорного квадрата” К. Малевича, Під, власне, чорним квадратом наявні кілька попередніх зображень, а також напис «Битва негрів вночі». Безліч аналізів, здійснених фахівцями, вказали на те, що приховував К. Малевич. Мистецтвознавці з’ясували, що «Чорний квадрат» ховав під собою два інших зображення, накладених одне на інше, а потім – вже сам «Чорний квадрат». Висунуто декілька припущень: або попередні картини митець зафарбував через те, що йому вони просто не подобалися, або він не встигав підготуватися до виставки 1915 року; можливим також вважають те, що Малевичу не вистачало полотен для своїх нових робіт. Все ж таки, експерти вважають ці

⁵⁹ Петрова О. Третьє Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Київ: Фенікс, 2015. – 480 с. – С.30.

⁶⁰ Там само, С.28.

пояснення занадто примітивними. Науковці перш за все бачать складну систему філософії митця за цією простою геометричною формою⁶¹.

А. Дубрівна зазначає, що геометрія К. Малевича відіграє особливу роль в мистецтві, адже дозволяє вийти за межі в інший світ, дивитися далі зовнішньої реальності. Геометричні абстрактні форми за допомогою знаків та символів транслюють коди – еволюційні інформаційні знаки – що налагоджують взаємовідносини людини з реальністю. Основна ж мета художньо-естетичного пізнання – осмислення передачі досвіду художника осягнення буття⁶².

Тому дослідниця А. Дубрівна вводить поняття «абстрактна знаковість» (2019) – як певну образотворчу нефігуративну систему, “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”⁶³.

Отже, особливість ситуації в нефігуратизмі полягає у тому, що митець наповнює чисту форму певним змістом художнього образу, а не йде від матерії. Він втілює, перекладає ідеальну форму у конкретні предмети – наприклад, у полотно та у його площину. Шифри нефігуративу містять у собі елементи зображувальної мови – знаки, символи, коди, які не мають схожості із конкретними предметами чи поняттями, і які виражають загальну внутрішню сутність ідеї, уявлення, властивості.

⁶¹ Визняк А. Содержание картин автору неизвестно. Почему и что стоит понимать у Малевича?: [электронный ресурс] / А. Визняк // Режим доступа: <https://rubryka.com/ru/article/rethink-malevich/>

⁶² Дубрівна А.П. Концептосфера аналізу абстракції в образотворчому мистецтві як елемента художньої культури / А.П.Дубрівна // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2019. – № 2. – С.371 - 374.

⁶³ Там само.

II.2. Змістовне та беззмістовне в роботах українських нефігуративістів

Як зазначає Г.Б. Рудик: ““Змістовність” сучасного українського нефігуративу виявляє його генетичний зв’язок із раннім українським авангардизмом”⁶⁴. Нами здійснено аналіз змістовного та беззмістовного у роботах українських нефігуративістів.

Серед київських нефігуративістів слід виділити художника Тіберія Сільваші (нар. 1947). Його називають “гуру абстракції”. Виявлено, що на думку А.П. Дубрівної, художник найбільше цікавився саме дослідженням кольору (цикл «Кольорові об’єкти», 1994-2007). Аналізуючи та працюючи з кольором, художник ніби занурюється у нього, намагаючись пізнати та приборкати, зрозуміти основи та тонкі вібрації, що ті випромінюють. Т. Сільваші обмежує себе основними кольорами та осмислює відмінності, їхню взаємодію з простором і об’ємом, психоемоційну силу кожного. Для нього колір “виступає у якості відчутної на матеріальному рівні структури поза межами реального, метафізичної субстанції, сповненою прихованого змісту, існуючого у форматі суб’єктивного персонального досвіду”⁶⁵.

Дослідниця О. Петрова, читаючи роздуми щодо власного живопису Т. Сільваші, розуміє, що: “Картина – річ. Предмет дотику двох світів. Перетин цих меж – явище мови – кольору. Колір – реальність, що відноситься до царини «феноменального»”⁶⁶. Сільваші не приймає існуючі критерії мистецтва – він створює власні. Його творчість – результат довгого, глибинного мисленнєвого процесу, філософських суджень на тему образотворчої енергії. Картини запрошують до діалогу глядача та полотна, на

⁶⁴ Рудик Г.Б. Абстракціонізм: [електронне джерело] / Г.Б. Рудик // Енциклопедія сучасної України // Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42249

⁶⁵ Дубрівна А.П. Абстракція в образотворчому мистецтві як феномен художньої культури України: [дис... на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури»] / А.П. Дубрівна. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2018. – С. 178-179.

⁶⁶ Петрова О. Метафізика українського нефігуративу на межі ХХ та ХХІ століть / О. Петрова // Дух і літера. – №13 - 14. – С. 520.

якому щиро “записане” світобачення, світосприйняття митця чи навіть цілий уявний, ірраціональний світ. “Виміри “уявного ландшафту” можна прочитати, дешифрувати, якщо людина налаштована на входження до незнаної планети на рівні “одкровення”, яке не потребує тлумачення в термінах світу – його можна лише прийняти як субстанцію дива та свята”⁶⁷. Для Тіберія Сільваші створення картини є ритуальним процесом, діалогом з полотном, під час якого митець входить у стан потоку та вивільнює метафізичний світ. Присутність цього метафізичного світу і є справжнім живописом, а не фізичною присутністю фарби на тканині, що не має ніякої емоційної та художньої сили.

Тобто, виходить так, що художник не зображує, не користується власним “Я” під час процесу створення картини – він є лише посередником, який, маючи цей дар пропускати крізь себе певні “потоки”, репрезентує їх на полотні.

Саме Тіберій Сільваші був фундатором так званого “Живописного заповідника” – угруповання творчо вільних українських митців, яке виникло у 1992 році. Як пише Е. Димшиць у “Роздумах про ювілей “Живописного заповідника””: “Для них живопис, здатний через певні виражальні засоби духовно інтерпретувати дійсність, був одним із способів кремації. Послідовно відстоюючи традиції станкового живопису, члени об’єднання принципово відмовилися не тільки від тематизму, але поступово прийшли до однозначно нефігуративного характеру своєї творчості. Колір, пряма лінія, форма, фактура живопису стали головними об’єктами інтересу цих живописців”⁶⁸. До цього угруповання входять, власне, Тіберій Сільваші, а також Марко Гейко, Микола Кривенко, Олександр Животков та Анатолій Криволап, про якого піде мова далі.

Анатолій Криволап (нар. у 1946) – один із найвідоміших та найдорожчих українських художників. Він є формістом, представником художньо-

⁶⁷ Петрова О. Метафізика українського нефігуративу на межі XX та XXI століть / О. Петрова // Дух і літера. – №13 - 14. – С. 520.

⁶⁸ Димшиць Е. Роздуми про ювілей «Живописного заповідника» / Е. Димшиць // Landshcaft. – К.: ВХ[студіо], 2002. – С. 82.

світоглядної системи побудованої на конструктивному мисленні. Наприклад, на відміну від В. Кандинського, творчість якого уособлена духовно піднесеною вертикаллю, А. Криволап та інші формісти творять у межах “земної базової горизонталі” (термін О. Блаватської). Для Криволапа живопис у своєму найвищому виявленні є “чуттєвою математикою”, і він є сильним і пронизливим саме тоді, коли художник формулює своє почуття з математичною точністю. Це не вільна медитація – це комп’ютерна точність. При цьому, ця точність підкріплюється надзвичайною емоційною силою та енергією. Тобто, спочатку йде емоція, а потім – аналітика. Митець моделює, перекладає свої почуття матеріалом. “Смугасті фактурні ритми – моя пластична мова”⁶⁹, – каже А. Криволап. Для нього процес створення робіт – це акт самозаглиблення, самозбудження кольором. Митець впевнений, що “живопис – це унікальна можливість поринати в найутаємнічені закутки психіки, на рівні підсвідомості відчувати рефлексії емоцій, перевтілюючи їх в почуття модулями кольорових сполучень”⁷⁰, що спрацьовує в умовах нефігуративної стилістики художньої мови.

Творчість А. Криволапа розкриває свою глибоку символіку, закладену митцем. Чуттєві та емоційні хвилі у живописі майстра виражають його енергію та внутрішню силу творця прекрасного. Символи присутні у всій творчості А. Криволапа. Так, наприклад, монохромна робота “Кінь. Ніч” (2009) (*Див. Додаток 8*) є символом волі, свободи та краси природи, втіленням гармонії. За висловом самого митця: “Кінь своєю пластичною досконалістю вселяє інтуїтивне марево”⁷¹. На полотнах художника кінь перетворюється на виразну метафору часу, його плину та невпинності. Саме так – у картині все одно нема сюжетності, адже кінь, здається, просто міраж. У згаданій роботі Криволап використовує яскраву синю фарбу – улюблену, за його словами. У “Кінь. Ніч” також можна простежити (суб’єктивно) любов митця української

⁶⁹ Інтерв’ю з А. Криволапом. – 2013. – Із архіву О. Петрової.

⁷⁰ Там само.

⁷¹ Сайт Анатолія Криволапа [електронний ресурс] – Режим доступу : <http://anatolykryvolap.com/creation/view/28?lang=ru>

природи, українського світогляду. Почувається гармонія, так, але у той самий час на полотні вирує якась життєва сила та енергія, і космос. Взагалі, в усіх його роботах відчувається напруга, динаміка та сила композиції.

Анатолій Криволап любить тишу, і навіть самотійно зважився на п'ятирічну самоізоляцію, під час якої і досконало дослідив можливості кольору. Живопис заповнив усе творче життя митця, тому він зазначав: “Мистецтво захоплює так, як не захоплює ніхто і ніщо. Саме живопис дає мені змогу переживати такі емоції, яких я не зустріну більше ніде”⁷².

В інтерв'ю із О. Петровою А. Криволап зазначав: “До творчості кожен митець приходиться, щоб змінити те світобачення, яке було до нього. Тому, коли помічаєш, що робиш те саме, що й усі, це не викликає нічого, окрім сорому та розчарування ... Маю певний “банк відчуттів”. Коли починаю малювати, то раптом потрапляю в емоційний стан, який перегукується зі знайомими здавна відчуттями, розумію – це воно... В мені є два барабани, що взаємодіють. Це емоції та фарби”⁷³. Криволап не має попереднього задуму тем своїх робіт: він працює інтуїтивно, тоді, коли відчуває “спалах”, який необхідно сублимувати та дати вихід на полотні.

Роботи А. Криволапа нагадують творчість вищезгаданого Марка Ротко (1903-1970). Емоційний експресіонізм, драматичність, нашарування фарб і текстура, фактурність, “абсорбуючі кольори” дещо пов'язують цих двох великих художників. Цікаво, також, що і Криволап і Ротко однаково прискіпливо підходять до особливостей розміщення власних робіт у просторі. Проте А. Криволап відрізнявся від Ротко принаймні тим, що все ж має певну символіку у своїх роботах, пейзажність. Ще однією особливістю робіт Криволапа є розлогість полотен. На думку самого художника, це створює необхідну магнетичну ауру, яка необхідна для емоційного чи медитативного занурення у картину.

⁷² Інтерв'ю з А. Криволапом. – 2013. – Із архіву О. Петрової.

⁷³ Там само.

Таким чином, Анатолій Криволап за допомогою досконалого знання, почуття кольору та, певне, найважливіше – інтуїції вибудовував свої картини так, як це роблять композитори за допомогою нот. Він вважає себе посередником, співучасником того, що відбувається на його полотнах. Творчі вулканоподібні спалахи змушують його братися за пензель та чітко робити те, що диктують йому кольори. Чітка логіка та прорахована композиція його робіт ніяк не суперечить драматичності та ритмічному хаосу кольорів. Для нього сам колір не є символом чи ключем до змісту та розтлумачення; колір і є змістом, самоцінністю.

Аналіз творчості Олександра Животкова (нар. у 1964) слід почати з наведення його власної фрази: “Я тільки хочу йти”. Ця фраза є знаковою для розуміння творчості художника, адже саме шляхи багато років хвилюють його уяву та знаходять відображення у роботах. Як зазначає Т. Шатц, “рефлексуючи, митець поєднав знайомі йому шляхи у один пейзаж, домігшись такої експресивності, що здається, начебто робота вібрує та один мальовничий вид змінюється іншим”⁷⁴. Цю рефлексію можна побачити у серії робіт Животкова “Шляхи” (2014-2015). Олександр Животков так само, як і Криволап, не вважає себе майстром над картиною, головним: він є провідником, який, підкорюючись творчим імпульсам, поєднується із полотном і робить те, що “хоче картина”. Цікаво, що він не хоче прив’язувати споглядачів його робіт до власних емоцій, але дозволяє їм бачити те, чого вони самі хочуть, і те, що їм зараз потрібно.

Таємні знаки, що приховує автор закладаються ним у нашаруванні фарб та фактур, тональних нюансів та структурі композиції, та створюють інтригу, притягуючи глядачів до твору. При цьому людина буде сприймати знаки художника тільки з допомогою та у межах власного сприйняття – “Ми бачимо власне бачення та розуміємо власне розуміння”⁷⁵. Знаки, праобразу Животкова

⁷⁴ Шатц Т. Шляхи О. Животкова / Stedley Art Foundation. URL: <https://www.facebook.com/StedleyArt/posts/973502512726212/>

⁷⁵ Животков А. Холст, дерево, картон. Работа с материалами 1984 - 2014 / А.Животков. – Киев: Stedley Art Foundation, Вид-во Huss, 2014. – 288 с. - С.200.

насичують композиції множинністю змістів. Відбувається діалог художника та глядача. Ця розмова захоплива, та розважає Животкова, адже він закладає на полотні безліч можливих ключів, інтерпретацій, що викликаються неоднозначність змісту. У такий спосіб “відкривається шлях для діалогу з іншою сторонньою свідомістю, збуджується енергія “внутрішньої співбесіди” глядача з полотном”⁷⁶.

О. Животков із просторово-часових орієнтацій найбільше цікавиться саме Часом, взаємодією Часів, ходом історії, протяжністю шляху. Аскетичні, недеталізовані роботи митця мають, так би мовити, “відкритий фінал”, тобто глядач має сам домислювати твір. У певний момент він навіть перестав давати назву власним роботам, аби не прив’язувати думки глядачів до якоїсь теми. Домислювання для нього – прекрасна та важлива річ у сучасному мистецтві.

У більшості робіт Животкова відчувається трагізм буття. Його творчість непередбачувана та є віддзеркаленням того, що митець бачить та переживає у власному житті. Так, в тяжкий життєвий період він відмовляється від колористичних експериментів, і тут починають з’являтися його чорні та білі серії. Дивлячись на серію робіт “Варіанти в білому” (*Див. Додаток 9*), яку майстер почав створювати у 1999 році, здається, що це – апологія. Відображення безвиході, безсилля, тиші – тоді загинув Сергій Животков, брат Олександра. Шок, біль, нерозуміння. Так коментує його тодішні роботи О. Петрова: “Мовчазна вічність, таємниця «Ніщо», провал у паузу поза буттям виснажували душу художника. Фундаментально пережите відчуття жаху та розпачу було споріднене розумінню «Ніщо»...”⁷⁷. Звертаючись до В. Кандинського, він зазначав, що “білий колір діє на нашу психіку, як велике мовчання, яке для нас абсолютне ... Білий колір звучить, як мовчання, яке може

⁷⁶ Животков А. Холст, дерево, картон. Работа с материалами 1984 - 2014 / А.Животков. – Киев: Stedley Art Foundation, Вид-во Huss, 2014. – 288 с. - С.200.

⁷⁷ Петрова О. Третє Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Київ: Фенікс, 2015. – 480 с. – С. 317.

бути раптово зрозуміле”⁷⁸. Зараз ці роботи О. Животкова називаються “Варіанти з білим. Пам’яті Сергія Животкова”.

Після “білої смиренності” наступив зовсім інший період – час “Варіантів з чорним” (2003-2005) та “Доріг” (2001-2004). Час вже більш запеклого, гучного виразу почуттів. “Олександр пише “Шляхи”, як Ахеронт — шлях до горизонту, що залишається недосяжним. У цих композиціях жорсткі діагоналі порізали, вишмагали полотна. Трикутні форми встромлялися в зіниці глядача. До фарби автор додавав пісок, землю, ще щось, перемішане із сажею. Абсолютно спонтанно художник розпочав демонтаж власної живописної системи. В тихих згустках неусвідомленої енергії проявлялася така істина, від якої, за словами Ф. Ніцше, більшість людей ніяковіє”⁷⁹. У цих роботах все ще відчувається туга за братом. Шалені енергетичні, емоційні хвилі Животкова впливають на свідомість глядача. Це філософський вираз, “звільнення духу з пут матерії”⁸⁰.

Варто сказати про змістовне у творчості Олександра Животкова. Роботи київського митця насичені знаками, які мають символічне значення. Ольга Петрова розтлумачила їх таким чином: “Силует жіночої постаті — знак таємниці та входу до ще незнаного світу. Риба — це Христос. Кипарис (за езотерикою Сходу) — душа воїна, фалос та попередження. Коло в авторській міфології О. Животкова означає світло та жіночі груди як символ продовження роду. Птах на полотнах художника — то є блага вість, а хрест — основа світоустрою та знак-охоронець. Зміст символічних знаків варіюється відповідно до інтуїтивних посилань автора композицій”⁸¹. Ця усталена знакова система переходить з одних картин до інших, але при цьому трансформується під впливом полотна, з яким працює художник, ніколи не повторюючись.

⁷⁸ Кандинский В. Избранные труды по теории искусства / В. Кандинский. – М.: Гилея, 2001. – В 2-х т. – Т. 1 – С. 71.

⁷⁹ Петрова О. Третє Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Київ: Фенікс, 2015. – 480 с. – С. 318.

⁸⁰ Животков А. Холст, дерево, картон. Работа с материалами 1984 - 2014 / А.Животков. – Киев: Stedley Art Foundation, Вид-во Huss, 2014. – 288 с. – С. 213.

⁸¹ Петрова О. Третє Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Київ: Фенікс, 2015. – 480 с. – С. 318.

Десь з 2003 року Животков почав використовувати на полотні не тільки фарби, але й інші матеріали: клопоті паперу, картону, сітки, тканини, глина тощо. З'являються надписи, дерев'яні шматки. Зіткнення різноманітних матеріалів і форм створюють ефект гри та нагадують ті колажі, які робив ще Пабло Пікассо (1881-1973). Цей, якщо можна сказати, бриколаж, використання маргінальних матеріалів як “відповідь на “розірвану свідомість” нашого часу”⁸² і стало інноваційною авторською технікою митця, “неоархаїкою”, яка продовжує хвилювати наші уми. Олександр Животков є ретранслятором, митцем-посередником, який живе на самій межі, жертвуючи власним комфортом задля пошуку, прояву віри та духовного виразу.

Львівський художник Сергій Савченко (нар. 1972) має широкий спектр творчості: він займається живописом, фотографією, анімацією, графікою, скульптурою, відео-артом. Він займається як фігуративним, так і абстрактним живописом та графікою, які ніколи не залежить від конкретних тем. Його імпульсивність, готовність йти за несподіваними спалахами ідей робить його творчість такою ж енергійною та неочікуваною, а кожну нову виставку відмінною від попередньої. Він – творчо вільний художник, який навіть не намагається створити щось нове у мистецтві. В своєму інтерв'ю він сказав: “Зробити щось нове в мистецтві — це безглуздя, бо все вже було зроблено насправді. Тобто взагалі підхід «новизна в мистецтві» — це такий своєрідний абсурд. І дуже неправильно намагатися зробити щось нове для мистецтва чи для людей. Можна зробити щось нове для себе. Коли відкриваю щось нове для себе, то я від того тішуся, бо роблю якийсь новий крок у власному розвитку... Люди настільки різні, що зробити щось для них... Це також містить елемент абсурду... Для мене процес роботи цікавий сам по собі, як своєрідні внутрішні рефлексії”⁸³.

Творчість Савченко не є цілісною. Це якесь хаотичне неструктуроване поєднання творчої уяви, множинних символів та метафор, виплесків інсайтів і

⁸² Петрова О. Третє Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Київ: Фенікс, 2015. – 480 с. – С. 321.

⁸³ З інтерв'ю Сергія Савченка. — 2012 р. — З архіву О. Петрової.

імпульсивних емоцій, певний постмодерн. За О. Петровою, “Довільні переходи Савченка від абстракції до фігуративу, від спонтанних імпровізацій до програмних циклів полотен — ці рухи, обумовлені лише незбагненними навіть для самого автора підсвідомими імпульсами, виразно сигналізують про ризоматичний спосіб відрефлексовувати буття”⁸⁴. Нагадаємо, що “ризоматичний” — це ключовий концепт у філософії постмодерну; ризоматичний — це таємна структура думки, нескінченне динамічне утворення, характеристикою якої є структура переходів, порядок яких є заплутаним та непередбачуваним.

Дуже цікавим є цикл його картин “Gravity II” (2012-2015) (*Див. Додаток 10*), де Савченко експериментує зі взаємодією кольорів, а також долає двовимірність полотна. На картинах стається ніби вибух матерії (а на практиці розрив емалі, покритої, переважно, монохромною фарбою), крізь яку проривається ніби інша реальність, інший вимір, де художник за допомогою яскравих фарб запрошує глядача увійти у цей містичний простір.

Нефігуративні твори сумського художника Валерія Шкарупи (нар. 1950) О. Петрова називає “метафізичним нагадуванням про джерела планетарного буття, про геологічні катастрофи доісторичних часів”⁸⁵. На його творчість певне найбільше вплинуло дитинство та дворічна військова служба на флоті, адже В. Шкарупа пише води та варіації на цю тему. Проте він скоріше зображує не зовнішню, а внутрішню воду — духовне море. Також його з юнацтва захопив образ Сахари — пустелі, яку В. Шкарупа побачив на власні очі. Таємнича аура пустелі також увійде у живопис митця назавжди. І саме дуалізм цих двох стихій запалить уяву художника. В. Шкарупа — інтелектуал. Він любить тексти У. Еко та Д. Джойса, а за спеціальністю є реставратором. Його цікавить етнологія, еволюція Землі, розвиток цивілізацій. Шкарупі вдається транслювати власні роздуми на ці теми у нефігуративних безсюжетних композиціях. Його полотна так само, як і у того ж Животкова,

⁸⁴ Петрова О. Третє Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ: Фенікс, 2015. — 480 с. — С.371.

⁸⁵ Там само, С.375.

відкриті до інтерпретацій, до діалогу. О. Петрова зазначає, що глядачеві пропонується “самостійна мандрівка вглиб світів, які нафантазував художник. Нефігуратив В. Шкарупи, при всій його декоративній насиченості, насамперед є інтелектуально-програмним”⁸⁶. При цьому митець не відмовляє глядачу у певних символах, образах, знаках, за допомогою яких можна орієнтуватися у його світах, наприклад силуети гір, рибну тінь, текстуру водоростей або піску⁸⁷.

Захоплення Валерія Шкарупи, юнацькі мандрівні відкриття, інтелектуальні пошуки та інтереси допомагають глибше зрозуміти його творчість та стати учасником діалогу з цим художником стихій.

Слід згадати черкаського художника Олександра Шепенькова (нар. 1962), многогранного митця, який виділяється власним стилем манерою та ідеями. У нефігуративній творчості О. Шепеньков надає перевагу геометричній абстракції. Він цікаво експериментує з текстурами, ритмічними формами та лініями у просторі, які запрошують глядача до дешифрування змістів картин. Тут буде влучно навести думку дослідника В. Личковаха щодо пристуності знаків у нефігуративному мистецтві: “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”⁸⁸. О. Шепеньков у своїх абстрактних експресіоністичних роботах, підкорюючись сильним емоціям та мистецькій інтуїції, досліджує колір, його виразність та фактуру, вплив контрасту кольорових ліній на уяву глядача.

Таким чином, мистецький добуток України посідає важливе місце в історії світового мистецтва. Наші митці змогли вийти на світову арену, затвердивши на ній свої позиції завдяки унікальним стильовим здобуткам, щирій прихильності до справи, колористичним дослідженням, багаторічним

⁸⁶ Петрова О. Трете Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Київ: Фенікс, 2015. – 480 с. – С. 376.

⁸⁷ Там само.

⁸⁸ Личковах В. А. Естетосфера авангардизму // Вісник Черкаського університету. Серія: Філософія. Черкаси: ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2009. – Вип. 170. – С. 4–16.

філософським творчим пошукам. В основі їхніх робіт лежить як гарно прораховані шифри та знаки, так і надзвичайна емоційна суб'єктивна складова творця. Більшість з них вважають себе провідниками, які перекладають та транслюють глядачам те, що відчувають під час так званих творчих спалахів. Художники розмовляють з полотнами, роблять те, що ті їм диктують. Далі, готова робота запрошує на діалог вже самого глядача, закликаючи його підсвідомість вступити до гри домислювання.

Отже, шифри нефігуратизму містять у собі символи, знаки, коди, які не схожі на конкретні поняття чи предмети, та які уповноважені виражати внутрішню сутність ідеї та уявлення. Художники, свідомо чи підсвідомо, закладають ці шифри у роботи, які потребують подальшого дослідження. Важливо, що змістовне та навіть беззмістовне у шифрах нефігуратизму слід шукати не тільки у аналітичних працях, не тільки у філософії самих художників, але і у власній підсвідомості, у власному світобаченні. Вивчення абстрактної знаковості є надзвичайно важливою для споглядачів і дослідників мистецтва, проте суб'єктивна чуттєвість – художника та глядача – та готовність вийти за межі своєї свідомості є обов'язковою умовою для глибокого розуміння цього мистецтва.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеної роботи були дослідженні наступні питання:

1. Проведений аналіз художнього феномену нефігуративу, історії його зародження та розвитку в українському мистецтві. Можна стверджувати, що передумовами виникнення українського нефігуративу стали духовна криза тих часів, політичні та історичні події. Це спонукало художників – творців до появи нового, невідомого, супротивного, що проявилось саме у абстрактному мистецтві. Перші нефігуративісти українського андеграунда 1960-х – 1980-х років творили в умовах ідеологічного гоніння та тоталітарних репресій. Проте, не дивлячись на всі важкі умови, “неофіційне” мистецтво змогло вижити та розвиватися далі. Український нефігуратив пройшов декілька фаз розвитку: він виник у 1910-х – 1920-х роках, далі йшла перерва через сталінізм, потім друга, підпільна фаза розвитку у 1960-х – 1980-х, а у 1990-х, 2000-х роках розпочалася його третя фаза розвитку. Використовуються такі терміни, як “абстракціонізм”, “безпредметне” “позавербальне” чи “нефігуративне” мистецтво, які у більшості випадків є синонімічними та взаємозамінними, хоча деякі художники і надають перевагу конкретним визначенням, окресливши для себе різницю між ними.

2. Здійснено аналіз філософсько-психологічних механізмів нефігуративу, які дозволили розкрити його сутність. Нефігуративний живопис побудований на авторській метафізиці, філософських і психологічних концепціях. Аби дешифрувати елементи зображувальної мови необхідно, звісно, розуміти філософію митця, так само як і бути готовим довіритися ірраціональному та зануритися у “поток”, відчувати це мистецтво, а також домислювати його з точки зору власного світовідчуття.

3. У нашій роботі було здійснено спробу виявлення змістовного та беззмістовного в шифрах нефігуративу українських художників. Не тільки К. Малевич, але й сучасні українські нефігуративісти є визнаними художниками світового рівня зі своїми унікальними здобутками. При цьому вони не

відчувають себе геніями у дусі Сальвадора Далі, а вважають скоріш посередниками, перекладачами, які лише ретранслюють глядачам те, що їм диктують фарби, полотно, творча інтуїція та так звані “виплески”. Звісно, їхні мистецькі пошуки та глибока філософія, талант, самопожертва бути завжди готовим до цих інсайтів є надзвичайно важливими для трансляції, перекладу почуттів на полотно. А нам, аби розуміти роботи нефігуративістів, необхідно вишукувати шифри не тільки у філософії митців, але й усередині себе, у підсвідомості, погоджуючись на дуже ірраціональний, але такий чуттєвий і захоплюючий діалог.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва: [електронний ресурс] / О. Авраменко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – Режим доступу: https://archive.org/stream/ukr_art
2. Анатолій Сумар: [електронний ресурс] – Режим доступу: <https://artarsenal.in.ua/uk/education/proekt/anatolij-sumar-vulytsya-1962/>
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – Москва: Прогресс, 1974. – 392 с.
4. Бессонова М. Предисловие к книге Дж. Ревалда «История импрессионизма» / М. Бессонова // Избранные труды. – М., 2004. – 404 с.бы
5. Бычков В.В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры / В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская, В.В. Иванов // Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2007. –239 с.
6. Визняк А. Содержание картин автору неизвестно. Почему и что стоит понимать у Малевича?: [электронный ресурс] / А. Визняк // Режим доступа: <https://rubryka.com/ru/article/rethink-malevich/>
7. Виставка ужгородського нонконформіста Павла Бедзіра «Ловець снів»: [електронний ресурс] // Арт новості. – сентябрь 27, 2018. – Режим доступу: <http://styleinsider.com.ua/2018/09/pavlo-bedzir-lovets-sniv/>
8. Відображення естетики ХХ ст. у мистецтві: [електронний ресурс] // Режим доступу: <http://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10983/>
9. Волков Н.Н. Цвет в живописи : [электронный ресурс] / Н.Н.Волков // Энциклопедия живописи. – Режим доступа : <http://painting.artyx.ru/>
10. Волошин Л. Творчий феномен Карла Звіринського. Електронний ресурс / Л. Волошин // Збруч. – 2019. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/88007>
11. Герман Є. Нова пластична мова 1960-х: Кольорова ліногравюра Григорія Гавриленка / Є. Герман // Художня культура. Актуальні проблеми. - 2010. -

- Вип. 7. - С. 372-385. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2010_7_28
12. Герман М. Модернизм. Искусство первой пол. XX века / М. Герман. – СПб.: «Азбука – классика», 2005. – 480 с.
 13. Гончаренко А. Костянтин Роготченко: «Роби те, що можеш, з тим, що маєш, там, де ти зараз є»: [електронний ресурс] / А. Гончаренко // In-art інформаційно-аналітичний портал. – Режим доступу: <http://be-inart.com/post/view/2694>
 14. Димшиць Е. Роздуми про ювілей «Живописного заповідника» / Е. Димшиць // Landshcaft. – К.: ВХ[студіо], 2002. – 103 с.
 15. Дубовик О. Палімпсест / О. Дубовик. – К., 2005. – 231 с.
 16. Дубрівна А.П. Абстрактне мистецтво як сегмент української художньої культури / А. П. Дубрівна // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. - 2016. - Вип. 1. - С. 103-107. - Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2016_1_22
 17. Дубрівна А.П. Абстракція в образотворчому мистецтві як феномен художньої культури України: [дис... на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури»] / А.П. Дубрівна. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2018. – 286 с.
 18. Дубрівна А.П. Концептосфера аналізу абстракції в образотворчому мистецтві як елемента художньої культури / А.П.Дубрівна // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2019. – № 2. – С.371 - 374.
 19. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
 20. Животков А. Холст, дерево, картон. Работа с материалами 1984 - 2014 / А.Животков. – Киев: Stedley Art Foundation, Вид-во Huss, 2014. – 288 с.

21. Жовтянська В.В. Психологічні закономірності формування суб'єктивних уявлень з погляду теорії смислових трансформацій / В.В. Жовтянська // Психологічні науки: проблеми і здобутки. – Київ, 2015. – № 8. – С. 43-57.
22. Жовтянська В.В. Психологічні механізми сприйняття абстрактного мистецтва / В.В. Жовтянська // Теорія і практика сучасної психології. – 2019. – № 3. – Т. 1. – С. 44 - 49.
23. Інтерв'ю з А. Криволапом. – 2013. – Из архіву О. Петрової.
24. Інтерв'ю Сергія Савченка. — 2012 р. — З архіву О. Петрової.
25. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства / В. Кандинский. – М.: Гилея, 2001. – В 2-х т. –Т. 1. – 392 с.
26. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М., 1992. – 107 с.
27. Кочубинская Т. Валерий Ламах: Замечен на схеме. Электронный ресурс / Т. Кочубинская. – 2020. – Режим доступа : https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/valerij-lamah-zamechen-na-sheme.html
28. Личковах В.А. Естетосфера авангардизму / В.А. Личковах // Вісник Черкаського університету. Серія: Філософія. Черкаси: ЧНУ імені Богдана Хмельницького. – 2009. – Вип. 170. – С. 4 - 16.
29. Малевич К. Черный квадрат / К. Малевич. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 320 с .
30. Мамардашвили М. Философия – это сознание вслух / М. Мамардашвили // Сознание и цивилизация. – М., 2004. – 272 с.
31. Мархайчук Н.В. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису: [дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.05] : [електронний ресурс] / Н.В. Мархайчук // Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Х., 2006. – Режим доступу : <https://mydisser.com/ua/catalog/view/129/133/31970.html>
32. Олег Мінько. Живопис: альбом / [авт. – упоряд. Л. Шпирало – Запоточна]. – Львів: АгемО, 2008. – 64 с.

- 33.Островський Г. Ситуація в сучасному мистецтві... Василь Бажай / Г. Островський. – Львів: Компанія Гердан, 1996. – 178 с.
- 34.Петрова О. Метафізика українського нефігуративу на межі ХХ та ХХІ століть / О. Петрова // Дух і літера. – №13 - 14. – С. 516 - 526.
- 35.Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії / О. Петрова. – К.: «КМ Академія», 2004. – 400 с.
- 36.Петрова О. Олег Мінько в його світах / О. Петрова // Наукові записки. Теорія та історія культури. – 2015. – Том 166. – 312 с.
- 37.Петрова О. Трете Око: мистецькі студії: [монографічна збірка статей] / О. Петрова // Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – Київ: Фенікс, 2015. – 480 с.
38. Пшеничний Д. Я. Абстрактні композиції Олега Мінька (перша половина 60-х років ХХ ст.) / Д. Я. Пшеничний // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту . - 2012. - № 2. - С. 39-45. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/newtracaar_2012_2_8
- 39.Рудик Г.Б. Абстракціонізм: [електронне джерело] / Г.Б. Рудик // Енциклопедія сучасної України // Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=42249
- 40.Рудик Г.Б. Американський абстрактний експресіонізм: зліт та криза західного модернізму : [електронний ресурс] – Режим доступу : http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/13900/Rudyk_Ameryk_anskyi_abstraktnyi_ekspresionizm_zlit_ta_kryza_zakhidnoho_modernizmu.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- 41.Рудик Г.Б. Основні напрями розвитку абстрактного живопису: історичний огляд / Г.Б. Рудик // Наукові записки. Теорія та історія культури. – 1999. – Том 13. – С. 69 - 78.
42. Сайт Анатолія Криволапа [електронний ресурс] – Режим доступу : <http://anatolykryvolap.com/creation/view/28?lang=ru>
43. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ —ХХІ століть /

Ін - т проблем сучасн. мист -ва Акад. мист - в Україні. — К.: ВХ [студіо], 2008. — 187 с.

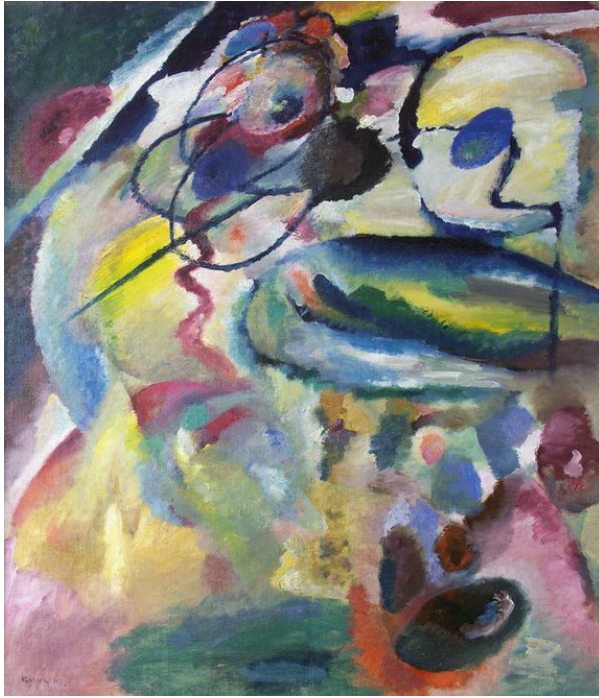
44. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова. – СПб: Академический проект, 2004. – 560 с.
45. Anfam D. Abstract Expressionism. - L., 1996. – 224 p.
46. Mondrian Piet. Neoplasticism: the General Principle of Plastic Equivalence//Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas. - Maiden, USA, 1999 – 329 p.
47. Seuphor M. Abstract painting; fifty years of accomplishment, from Kandinsky to the present / Seuphor M. – New York: Dell publishing, 1964. – 192 p.
48. Silvia P.J. Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition and Emotion / Silvia P.J. // Article in Review of General Psychology. – 2005. URL : <https://www.researchgate.net/publication/232468613>

ДОДАТКИ

Додаток 1

Василь Кандинський. “Картина з колом”, 1911. Полотно, олія. Режим доступу:

<https://www.wassilykandinsky.ru/work-432.php>



Додаток 2

Карло Звіринський. “Вертикалі”, 1972. Полотно, олія. Режим доступу:

<https://zbruc.eu/node/88007>

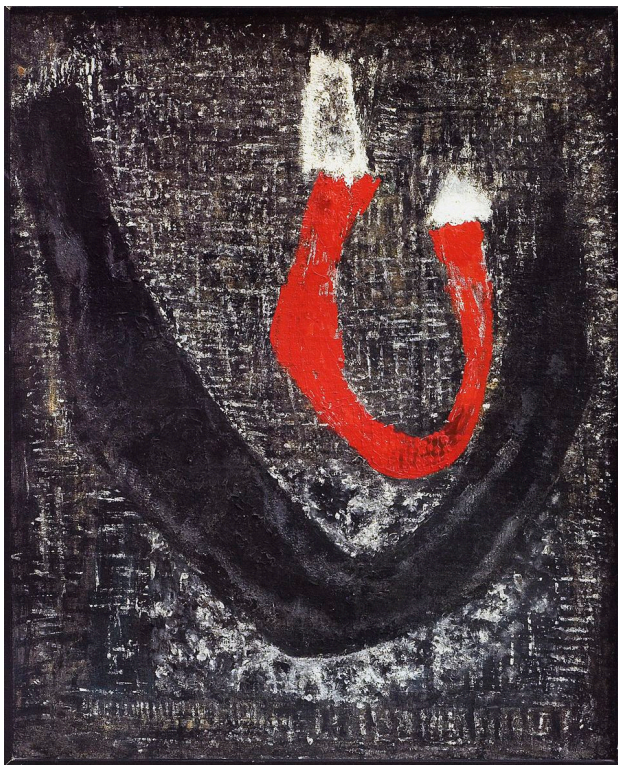


Додаток 3

Анатолій Сумар. “Композиція з розірваною структурою”, середина 1960-х. Полотно, темпера. Режим доступу : http://archive-uu.com/ua/profiles/anatolij-sumar/catalog/kolir-i-muzika_su/picture/kompoziciya-z-rozirvanoyu-strukturoyu

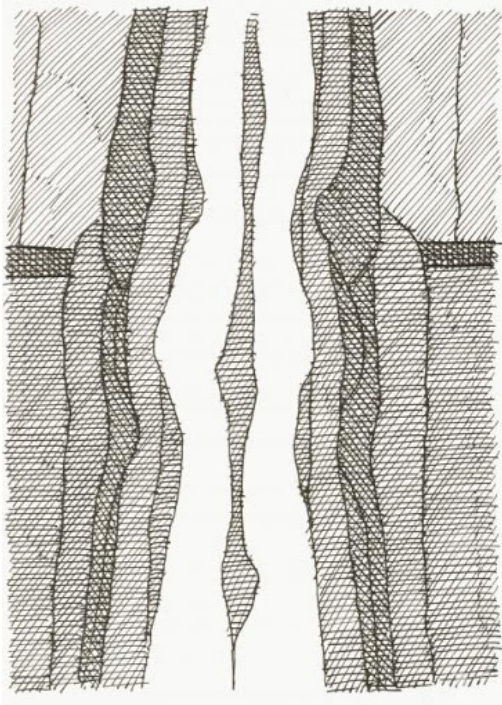
*Додаток 4*

Олег Мінько. “Композиція 1”, 1964. Полотно, олія. Режим доступу : <https://art.lviv-online.com/oleh-minko/>

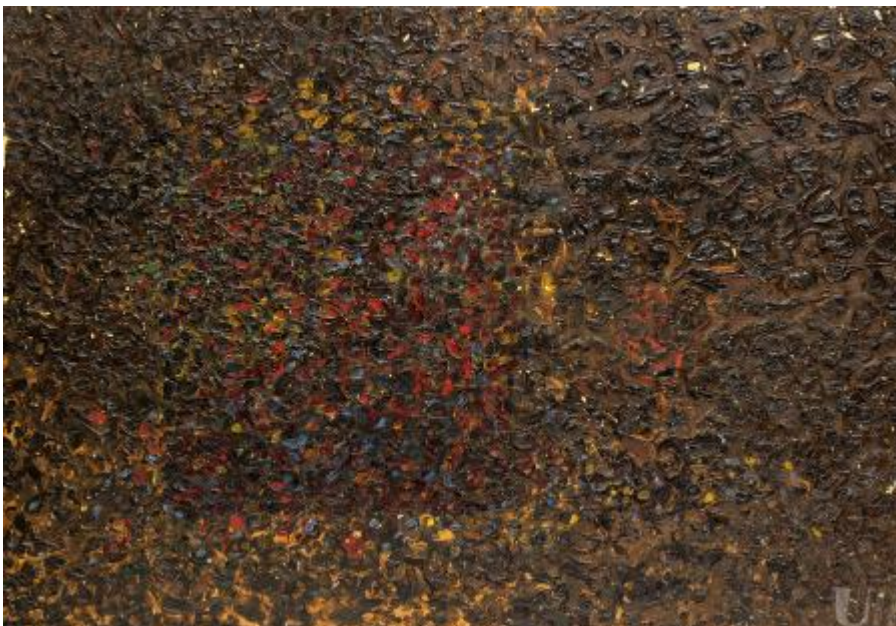


Додаток 5

Григорій Гавриленко. “Абстракція”, 1964. Графіка. Режим доступу :
http://archive-uu.com/ua/profiles/grigorij-gavrilenko/catalog/mal-ovana-grafika_ga

*Додаток 6*

Валерій Ламах. “Жива матерія”, початок 1960-х. Полотно, олія. Режим доступу:
http://archive-uu.com/ua/profiles/valerij-lamah/catalog/malyarstvo_lamakh/picture/zhiva-materiya



Додаток 7

Казимир Малевич. “Чорний квадрат”, 1915. Полотно, олія. Режим доступу:
<https://rubryka.com/ru/article/rethink-malevich/>

*Додаток 8*

Анатолій Криволап. “Кінь. Ніч”, 2009. Полотно, олія. Режим доступу :
<http://anatolykryvolap.com/creation/view/28?lang=ru>



Додаток 9

Олександр Животков. Із серії “Варіанти в білому”, 1999-2000. Полотно, олія.
 Фото з джерела: Животков А. Холст, дерево, картон. Работа с материалами
 1984 - 2014 / А.Животков. – Киев: Stedley Art Foundation, Вид-во Huss, 2014. –
 288 с. - С.256.



Работы №7 и №8 из серии «Варианты с белым». Памяти Сергея Животкова. 1999-2000. Холст, масло. 212×116 см. Авторская рама.



Работы №11 и №12 из серии «Варианты с белым». Памяти Сергея Животкова. 1999-2000. Холст, масло. 220×115 см. Авторская рама.



Работы №5 и №6 из серии «Варианты с белым». Памяти Сергея Животкова. 1999-2000. Холст, масло. 200×110 см. Авторская рама.



Работы №1 и №2 из серии «Варианты с белым». Памяти Сергея Животкова. 1999-2000. Холст, масло. 200×110 см.



Работы №3 и №4 из серии «Варианты с белым». Памяти Сергея Животкова. 1999-2000. Холст, масло. 221×108 см. Авторская рама.



Работа №4 из серии «Дороги». 2000. Холст, масло. 150×120 см.

Додаток 10

Сергій Савченко. Із серії “Gravity II”, 2015. Полотно, змішана техніка. Режим доступу : <http://savchenkoart.com/gravity-ii/>

