

ЕСТЕТИКА ВІЗУАЛЬНОГО В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ФУТУРИЗМУ

Чоп Т.О. (м.Тернопіль)

В статті аналізується проблема формування візуальної мови та її складових у творчості та теоретичній діяльності українських кубофутуристів. Досліджуються основні категорії, які розширюють поняття візуальності у живописі К. Малевича, О. Екстер, О. Богомазова, Д. Бурлюка.

Ключові слова: футуризм, візуальність, форма, простір, живопис

Вступ

Початок двадцятого століття знаменується формуванням концепції нової візуальності – нескінченного джерела радикальних експериментів та пошуків в живописі, поетичному мистецтві того часу. Критика та заперечення академічного міметичного відтворення реальності, посилена науковими відкриттями нестатичного простору, рентгенівських променів, кінетичної теорії світла, неевклідової геометрії простору призводить до побудови нових принципів відтворення реальності. Це була тенденція, яку одна з найбільш впливових фігур світового авангарду, Марсель Дюшан, описав як бажання «вийти за межі фізичної сторони живопису»: «Я хотів зробити картину не для очей, а картину, в якій фарби були б засобом, але не цілю самі по собі... Є велика різниця між живописом, оберненим до сітчатки, і живописом, який виходить за межі зорового враження, - живописом, який використовує фарби як трамплін, щоб стрибнути далі» [3, с. 258]. Парадигмальна трансформація мистецтва, що формувалось на зламі століть, породжувала нові терміни та категорії, серед яких особливого значення набуло поняття «візуальної форми» - категорії, що наголошувала на особливому естетичному сприйнятті об'єкта, пріоритетним в якому визначалась зовнішня, формальна складова.

Мета статті полягає в аналізі основних рис та проявів нової візуальності в теоретичних побудовах та практичних втіленнях творів представників українського футуризму; у визначенні відмінностей концепції візуального від аналогічних теорій італійського футуризму.

Обговорення проблеми

Візуальна сторона художньої творчості, її співвіднесення з проблемами міметичності, реконструкції форми, сприйняття та впливу на свідомість в першу чергу була предметом яскравих досліджень представників авангарду, які на початку століття виступали теоретиками, творцями маніфестів нового мистецтва, а подекуди і практичними виконавцями власних концепцій (О. Потебня, О. Полторацький, В. Шкловський, Р. Якобсон, В. Воррінгер). Візуальне стало предметом наукових студій психологів (Е. Кречмер, В. Келер, Р. Арнхейм), філософів (М. Бахтін, Р. Інгарден, Н. Гартман, Е. Гуссерль, М. Мерло-Понті), літературознавців, мистецтвознавців та представників багатьох інших сфер гуманітарного знання. На перетині філософії, естетики та мистецтвознавства досліджували проблему теоретичного обґрунтування феномену візуального в авангарді А. Гільдебранд, Г. Вольфлін, А. Рігль, К. Фідлер, які поставили питання про специфічний, притаманний тільки

образотворчому мистецтву зміст художнього бачення, своєрідний зоровий розум, що обумовлює характер художньої форми, виокремлюючи його у особливий вид духовної діяльності [1, с.4].

Серед російських дослідників аналізом понять, що склали суть візуальної мови футуризму, займались мистецтвознавці Н. Адаскіна, В. Арсланов, К. Бобринська, Г. Коваленко, В. Крючкова, О. Сараб'янов. Осмислення окремих елементів неовізуального в українському авангарді та футуризмі прослідковується в працях українських мистецтвознавців Д. Горбачова, Т. Орлової, О. Кашуби, В. Личковаха, О. Пушонкової, А. Білої.

Аналізуючи різні аспекти формування та проявлення нової візуальності в творчості футуризму, дослідники тією чи іншою мірою визначають граничним завданням авангардного мистецтва, спрямованого на творіння, яке виходить за межі «зорового враження» - орієнтацію не на зображення видимої реальності, а на задавання певних координат, окремих елементів для її сприйняття. Мистецтво було спрямоване на побудову певної схеми, проекту, який глядач мав реалізовувати у власній свідомості. Некласична естетика, яка стверджує свої основні категорії в маніфестах авангарду, починає відштовхуватись не від існуючої реальності, як еталону сюжетного та ідейного джерела творчості, а від мистецтва, яке перебирає на себе функції образу та прикладу для сприйняття світу. Візуалізовані творчою уявою образи складаються у власну реальність, наповнену додатковими смислами, інтерпретаціями, що вимагають рівноцінного сприйняття. Таким чином, онтологізований мистецтвом образ світу зрештою стає повноцінним учасником його існування. Через посередництво нової візуальності футуризм, як і весь авангард в цілому, пропагує нові принципи співвідношення творця і відтвореної ним реальності. Її відображення, на противагу класичному мімезису, тепер проходить крізь призму особливого бачення автора, яке реалізовувало в творі не предметну даність світу, але його інобуття, чисту енергію, чистий рух. Декларована авангардистами початкова незалежність твору від зовнішнього світу зрештою актуалізується в абсолютне домінування першого як єдиної реальності існування. Нова концепція візуальності в футуризмі спрямована на розпредмечення реальності аж до повного звільнення від світу її фіксованих форм. Особливо вдало цю рису футуризму відчув Н. Бердяєв, один з небагатьох критиків, який сприймав концепцію напрямку як певну реакцію на світові соціокультурні зміни. Він писав: «Порушуються всі міцні грані буття, все декристалізується, розпластовується, розпилується. Людина переходить в предмети, предмети входять в людину, один предмет переходить в інший предмет, всі площини зміщуються, всі плани буття зміщуються. Це нове відчуття світового життя намагається виразити футуристичне мистецтво.... Це не тільки звільнення мистецтва від сюжетності. Це – звільнення від всього створеного світу, що впирається в творчість з нічого» [2, с.14].

Футуризм, розробляючи проект неміметичного, візуально самодостатнього твору, досліджував силу окремих елементів живопису, нестійкості, нестабільності форми і поверхні, на яке не може опертись око; окремою темою тут виступає відношення футуризму до простору, його

деформації. Більшість з подібних ідей було задекларовано у каталозі до виставки «Кільце» (Київ, 1914р.), де український художник-кубофутурист О. Богомазов у передмові до каталогу виставки писав: «Ми ставимо перед собою мету – визволити живописні елементи від сковуючих його шаблонів. Ми протестуємо проти нав'язування цим елементам не притаманних їм положень, які затемнюють і засмічують живописний сенс картини. Тому ми вітаємо прагнення художника розбити шкаралупу, в яку заточив його художню особистість Академізм» [10, с.189]. Каталог, підписаний крім О. Богомазова, О. Екстер, І. Рабиновичем, К. Васильєвим наголошував на концепції «відчутого переживання», суть якої полягала у орієнтації не на предметний світ, а на світ «взаємних стосунків, впливів дивно-прекрасних сказань, ліній і барв, світ, вловлений душею» [10, с.190]. Теоретичне переосмислення процесу візуального сприйняття і відтворення - наслідок тонкого відчуття футуристами незворотного впливу технізації, під дією якої змінювались світоглядні принципи, людська психіка. Як наслідок, футуристи вважали за потрібне в корені змінити саму зображувально-виразну структуру мистецтва. Візуальність як засіб впливу на глядача в роботах кубофутуристів пов'язана із переорієнтацією трактування живописної матерії, використанням техніки симультанності, яка мала втілювати часовий вимір художнього простору, дослідженням та втіленням архаїчних тем та образів, які своєю абстрактністю, концептуальною примітивністю співпадали з негативним відношенням футуристів до канонічності принципів візуальної подібності. Концепція живописної матерії реалізується в їх теоретичних дослідженнях у поняття фактури, яка своєю гіпертрофованістю мала долати предметність зображення та акцентувати увагу на невловимому, інтуїтивному способі існування живописного образу, спрямованому на відчуття, а не на логіку розуміння. Інтуїтивний рівень сприйняття в роботах футуристів досягався також шляхом розмиття запозиченої у кубізмі аналітичної конструкції. Футуристична теорія «абсолютної проникності матеріального світу», яка ілюструється технікою зміщення декількох точок зору, нашаруванням різнопланових образів та предметів зовнішнього світу, деформацією форми та нефіксованим характером зорових образів, існує поряд із концепцією «динамічного враження», візуальна дія якої спрямовувалась на розкриття нових рівнів свідомості. Концепція «цілісної динамічної форми» наголошувала на протяжності руху у часі, крім того, вона передбачала наявність в предметному світі потенційної енергії та сили, яку італійські футуристи намагались передати через живописну ритміку. Вітчизняний кубофутуризм доповнює візуальну дію цього методу поєднанням із кольоровими локальними та яскравими плямами абстрактних геометричних форм, породжених розколюванням предметного зображення. В такий спосіб роботи художників отримували ефект мозаїчного подрібнення, яке надавало зображенню нестійкості, своєрідної легкості, відмінної від відчуття монолітності кубістичних творів [4, с.167]. Ще однією важливою футуристичною рисою є техніка симультанності - підсилення в живописному творі відчуття «життєвої неперервності» через багаторазове помноження

зорових образів в межах однієї композиції. «Згідно з футуристам, все біжить, все рухається, все швидко трансформується. Профіль ніколи не буває нерухомим перед нами, він нескінченно з'являється та зникає. Через стійкість образу в сітчастій оболонці, предмети помножуються, деформуються, переслідують один одного, як поспішаючі вібрації у просторі, який вони пробігають. Ось яким чином у коней, які скачуть, не чотири ноги, а двадцять, і їх рухи трикутні»[11, с.119]. Російський дослідник авангардного мистецтва В.Турчин прослідковує витoki цієї техніки у теорії «тривалості» А. Бергсона, відомого натхненника футуристичних експериментів: «... від галопу коней наше око сприймає головним чином характерне положення, суттєве, чи, точніше, схематичне, форму, яка ніби розповсюджує свої промені на весь цикл руху» [11,с.120]. Концепція симультанності є результатом негативного відношення футуристів до фотографічної точності у передачі предметів, периферійного зображення природи. Будь яка річ, предмет не є готовою даністю в її плоскім відображенні, завдання мистецтва – показати внутрішній світ всіх видимостей, не акцентуючи увагу на одному з параметрів, перемагати подрібненість світу, прагнучи до всезагальної цілісності. Концептуальна спрямованість футуризму починала з деструктивного розкладання структури предмету на найменші атоми, споглядання та вивчення найтонших зв'язків між якими, мало привести автора до відчуття цілого. В минулому залишається споглядальний характер мистецтва, ціль нового напрямку – візуальний ефект присутності, який досягається шляхом змішування відчуття, враження, синтезу відбитків спогадів і реальних подій. Симультанність – спосіб поставити глядача у центр картини, пережити її, приймати в ній участь. Поняття, яке виражало постійну зміну, становлення та взаємопроникнення минулого, майбутнього та сучасного відтворювалось в футуристичних та кубофутуристичних творах через систему хаотичного, емоційного, деперсоналізованого стирання меж між предметним світом, творцем та його твором. Цікавим моментом, який відрізняв вітчизняний футуризм з-поміж інших авангардних напрямків є відтворення не лише урбаністичної, але й глибоко архаїчної тематики. І навіть більше, крім специфіки цих мотивів, футуристи широко використовували їх живописну техніку. Перевідкриття давньоруського мистецтва іконопису, фрески, народного примітиву, орнаментики розширювало сферу експериментальної творчості кубофутуристів, свободу пошуків нових форм вираження. Застосування архаїчних, позбавлених перспективи, алогічних форм зображення створювало ефект естетичного дисонансу, додаткового стимулу розхитування стереотипного способу візуального сприйняття.

Загалом, концептуальні джерела формування візуальної мови українського живописного футуризму різнопланові. Їх витoki у теоретичних працях К. Малевича та Д. Бурлюка, О. Богомазова, творчості О. Екстер. Поняття відтвореного динамізму, деструкції форми, площини, кольору та фактури, по-різному обґрунтовувались в їх мистецькій діяльності, проте смислова спрямованість на спільну мету, дає можливість об'єднання творчого доробку цих метрів авангардного мистецтва під кубофутуристичною

стилістикою. Так, футуризм у творчості Казимира Малевича був етапом, через який він прийшов до супрематизму, проте цей етап є знаковим у створенні його живописної концепції, того синтезу футуризму та кубізму, які дали в результаті новий напрямок авангардного мистецтва. Проходячи через впливи примітивізму, імпресіонізму в своїй творчості, Малевич об'єднує їх міцною конструкцією кубізму, його науково-теоретичною базою, яка прагнула до виявлення загальної структури всіх речей, і була цінна Малевичу тим, що кубісти не копіювали речі, а «робили» картину, і давали можливість звільнення від предметних асоціацій. Проте, використовуючи кубістичний метод розкладання предметів на «конструктивні першоформи» - куб, кулю, циліндр, конус, Малевич долає їх візуальну механічність: «Кубістичні об'єми відкривають внутрішнє свічення, метал ніби розжарюється, його блиск та свічення включає весь діапазон кольорового спектру» [6,с.13]. Основні принципи візуального у кубофутуристичному живописі, розроблені Малевичем, об'єднують в межах живописної роботи додання перспективи, статичність форми з ритмікою простору, який складається з кольорових площин та геометричних об'ємів; реальних предметів, зведених до лаконічності знаку та абстрактних образів, що перемагають межі своєї зображальності. Футуристичне відношення до часу і простору реалізується у нього через введення у живописний контекст неживописних елементів, специфічної обробки фактури, а також, через включення у композицію картини асоціативних образів і деталей. Ці засоби, за задумом Малевича, впливають на візуальне сприйняття зображення, створюючи ефект «спотвореного бачення», в якому стираються межі між «внутрішнім» та «зовнішнім», відбувається «змішування реальностей матеріального, фізичного світу і уяви, світу внутрішнього» [3,с.255]. Кубофутуристична спрямованість станкових робіт до досвіду нової візуальності яскраво проявляється в живописі О. Екстер, творчість якої надзвичайно багатоманітна та яскрава. Вона, практично, була апологетом авангарду, ідейним зв'язком вітчизняного футуризму з європейськими течіями, віяння яких привозила в Україну з «розбурханого кубізмом Парижу». Принципи кубізму і футуризму, сприйняті нею через творчість Пікассо, Леже, Боччоні і Балла створюють специфічний, індивідуальний стиль, логіка якого тримається на ствердженні динамічних композиційних принципах та конструктивній взаємодії форм та матеріалів. Розроблений футуристами принцип динаміки, набуває у Екстер нового звучання: «Ця динаміка опиралась на принципи обертальної взаємодії площин, які входили невід'ємним елементом в концепцію розімкнутого простору, що має відцентровану структуру» [9, с. 237]. Важливими в творчості Екстер є не лише експерименти з деформацією форми і простору, головне її відкриття стосується сфери застосування кольорового спектру, виявлення та використання самостійного динамічного початку, притаманного кожному кольору. Ця «барвистість» є, згідно з відомим дослідником українського авангарду Д. Горбачовим, спадком, який художниця отримала від зацікавлення народною творчістю: «вона зрослася з українським народним мистецтвом, де

головне – пульс орнаменту, ритміка, рух, нерв» [13].

Надзвичайно важливою, з точки зору специфіки візуального в кубофутуризмі, є творчість О. Богомазова. У 1914 році він пише трактат «Живопис та елементи» де аналізує концепцію «нової картини», яка має бути не механічним перенесенням образів реального світу на полотно, а живою субстанцією, організацією якої має займатись художник як посередник між світом реальним та живописним [11, с.46]. Основними категоріями, які розробляв в своїй концепції О. Богомазов є співвідношення: «картина-глядач», «лінія», «форма», «фарба», «живописна маса», «ритм». «Митець передає якість маси через кольори. Живописний колір визначається органічним станом маси, а не забарвленням її поверхні. Після того, як художники збагнуть сенс ритмічної якості елементів предмета, вони прагнуть виразити власні естетичні відчуття через передачу кількісних і ритмічних елементів, удаючись до відповідних живописних знаків» [8, с.178]. Досліджуючи сферу сприйняття особливого чуттєвого простору, в якому найважливішими елементами, проаналізованими Богомазовим, є зір та слух, художник акцентує увагу на тих факторах природного середовища, які найбільше впливають на їх подразнення. «Чим сильніше відчуття, тим ближче воно підходить до своєї максимальної межі <...> і тим сильніше реагує на нього наша свідомість» [12, с.42]. Картина площина, за Богомазовим, є реальним втіленням нашої зорової системи, спрямованої на сприйняття, таким чином, аналізуючи окремі живописні елементи (ритм, інтервал, лінію, форму), адекватно розташовуючи їх на площині, художник переосмислює процес сприйняття і взаємодії глядача та живописного полотна. «Естетичне хвилювання глядача є результатом його творчого проникнення в суму відношень елементів картини. Таким чином шлях розвитку імітації хвилювання Глядача лежить в еволюції його свідомості як самого елемента мистецтва, так і їх зв'язку між собою» [12, с.61]. Творчість Богомазова, його теоретична діяльність була направлена на оновлене сприйняття живопису, аналізу його візуальної сили не на основі знання об'єкту, а на відчутті, яке виникає при його спостереженні. Д. Бурлюк, батько російського футуризму, в межах футуристичної теорії візуального, розробляє концепцію «канону зсунутої конструкції», яка, на противагу західноєвропейській перспективі, використовувала зворотню перспективу, властиву східному мистецтву – візантійській іконі, персидській мініатюрі, японській гравюрі. Ця концепція, розгорнута під впливом наукової полеміки щодо багатовимірності реального світу, розвивала відповідну ідею багатовимірності зображення на картині. Вона передбачала не лише площинний, але і лінійний, кольоровий, окремий та загальний зсув. «Давид вважав, що протягом усіх історій людства на противагу академічному мистецтву існувала творчість на основі зсунутої конструкції. В його розумінні, все народне мистецтво так званих «варварських» народів – скіфів, готів, антів, слов'ян, було побудоване на принципах цього канону» [10, с.195].

Продовжуючи аналізувати та переосмислювати принципи кубістичної побудови живописного полотна, Бурлюк розвиває ідею передання новим мистецтвом так званого «кольорового часу», який створюється шляхом

особливих «тембрів фактури», «зсунутих конструкцій», «січення різних поверхонь та площин». «Особливо важливим в своїх картинах та етюдах вважаю питання кольору та фактури, тобто поверхні. Відпрацьовуючи її різноманітними способами, я маю на увазі певну систему естетичного впливу цієї сторони живописної творчості» [5, с.4]. Ці різноманітні способи робили живопис Д. Бурлюка стилістично непередбачуваним, в його творчості переплітались імпресіоністичні мазки, реалістичний малюнок, кубофутуристичні злами, модифіковані форми, а також примітивність чистої плями. «Уміння бачити кольорову лінію в римованих рядках, вміння розфарбовувати простір та час у складні відтінки власного настрою, відчуття яскраву пульсацію проголошеного слова і віршовану ритміку в живописній композиції, уміння, ніби забавляючись, «стукати лобом» голосні та приголосні звуки, наділяючи їх при цьому кольором та формою, запахом та рухом, вміння завжди і у всьому бути контрастним, кольоровим – все це Давид Бурлюк» [5,с.10].

Висновки

Таким чином, беручи свій початок у двох, кардинально відмінних напрямках світового авангарду: кубізмі та футуризмі, український кубофутуризм створює власну, глибоку концепцію живописного простору, просякнуту чистими емоціями, враженнями, які включають у процес творення мистецького твору не лише особу художника, але й самого глядача, продовжуючи процес сприйняття та розуміння твору до нескінченності. Теоретичний зміст досліджень живопису представниками українського кубофутуризму формує основні концептуальні елементи, які формували в межах його стилістики основи нового візуального сприйняття. Ідея творчого перетворення, перестворення світу, бажання передати внутрішню форму та суть оновленого в кубофутуризмі предметного світу через безліч експериментальних концепцій кольору, фактури, лінії, площини, ставить кубофутуризм на один рівень із світовими авангардом початку ХХ століття.

Перспективи подальшого дослідження

Дослідити поєднання в межах концепції нової візуальності взаємовпливу поетичного футуризму та живописного кубофутуризму.

Література:

1. Арсланов В. Г. История западного искусствознания ХХ века. – М., 2003
2. Бердяев Н. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990
3. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. - М., 2006
4. Бобринская Е. Футуризм. – М., 2000
5. Бурлюк Д. Фактура и цвет: т. 1. - Уфа, 1994
6. Егоров И.М. Каземир Малевич. - М., 1990
7. Кашуба Олена Дмитрівна. Кубофутуризм в Україні. О.Богомазов: теорія та практика. (Створення нових стильових форм живопису): Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / НАН України. - К., 1999.
8. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття та Західна Європа//

Всесвіт.- 1990, №7

9. Наков А. Беспредметный мир (абстрактное и конкретное искусство). – М., 1997.

10. Нога О. Малярство українського авангарду 1905-1918 рр. – Львів, 2000

11. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда.- М., 1993

12. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти .- К., 2005

13. Чекан О. Кубофутуризм як передчуття// Український тиждень. - 2008, № 23

Чоп Т.А. *Эстетика визуального в творчестве украинского футуризма*

В статье анализируется проблема формирования визуального языка и его составляющих в творчестве и теоретической деятельности украинских кубофутуристов. Исследуются основные категории, которые расширяют понятие визуальности в художественном творчестве К.Малевича, О.Экстера, О.Богомазова, Д.Бурлюка.

Ключевые слова: *футуризм, визуальность, форма, пространство, художественное творчество*

Chop T. A. *Aesthetics of visual in creative work of the Ukrainian futurism*

The article is about the problem of forming the visual language and its elements in creation and theoretical activity of Ukrainian kubofuturists. The article goes on with the analyzing of basic categories that extend the concept of visualness in painting of K. Malevich, O. Exter, O. Bogomazov, D. Burluk.

Key words: *futurism, visuality, form, space, artistic creativity*