

Басанець Лука Валерійович

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К.Д. Ушинського», Одеса, Україна

E-mail: bassa.net@ukr.net

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3407-5572>

Маслова Тетяна Миколаївна

старший викладач кафедри образотворчого мистецтва
Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К.Д. Ушинського», Одеса, Україна

E-mail: tanikaoil@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8893-3352>

Абстракція як вид художньої творчості

Стаття акцентує на необхідності вивчення історико-теоретичних засад мистецтва абстракції – важливого явища сучасної художньої практики, якому, підкорюючись вимогам часу, нарешті, дісталася увага вітчизняних представників художньої педагогіки. І хоча абстрактне мистецтво ще не «має честі» практичного вивчення в художніх ЗВО України, воно викликає величезний попит студентської молоді, її намагання вивчити його ази самотужки. Останнє стало викликом розпочати науково-практичну роботу, аби поставити цей процес на професійні рейки. Першим кроком може стати запропоноване авторами статті теоретичне дослідження складників мистецтва абстракції, де окреслено головні риси його історії, важливі теоретичні положення, подано коротку аналітику творчості видатних художників західного світу й відомих мистців з України.

Ключові слова: модернізм, авангардизм, абстракція, абстрактна творчість, абстрактне-конкретне, безпредметність, геометризм, інтуїтивність.

Вступ. Перед сучасною художньою педагогікою постало немало питань щодо вдосконалення процесу навчання, розширення кола професійних знань здобувачів, забезпечення ними адекватного професійного рівня в майбутній творчій і педагогічній діяльності. Сума питань, звісно, не може обійти стороною й проблему залучення до новітніх знань історії і теорії світових модерних практик, вивчення яких донедавна вважалось недоречним, з огляду на наслідки тривалих суперечок між реалізмом та авангардними формами художньої діяльності. Але крига скресла, і в цьому неабияку роль відіграв процес звільнення українського мистецтва від ідеологічних штампів соцреалізму, креативне мислення багатьох вітчизняних діячів образотворення й допитливий інтерес студентської молоді до практики художніх новацій ХХ – поч. ХХІ ст.

Допитливість та інтерес до нових ідей у сферах художнього життя за відсутності певних навчальних систем, як відомо, студенти реалізують *самотужки й самодіяльно*. Постає питання: здатні здобувачі без професійної підготовки створити абстракцію на рівні художнього твору чи вони змушені задовольнитися будь-яким результатом? Вочевидь, переважає останнє. Аналіз більшості студентських робіт, кола зацікавлених користувачів арт-мереж інтернету й навіть експонатів виставок художників-початківців довів, що автори не в змозі об'єктивно оцінювати власні твори, покладаючись лише на амбіційне твердження: «мені так подобається» – типову відповідь художника-самоуки. І головне, чи мають право викладачі художніх дисциплін, арт-критики професійно аналізувати працю тих, хто прагне творчості без фахової допомоги й необхідних знань в обраній сфері. Тому бажання художників-педагогів художньо-графічного факультету (далі – ХГФ) приділити окресленій проблемі місце у власній роботі виправдане й підтримує наміри створення умов задля професійного залучення здобувачів до історії і теорії модерного мистецтва, починаючи з ознайомчого рівня, що буде доречним напередодні методичної уваги до практичної фази художнього творення засобами абстракції. Усвідомлюючи, що зміст подібної ініціативи далекий від контексту навчання сьогодні, пропонуємо включити запропонований варіант інформації щодо складників мистецтва абстракції в розділ «вибіркові дисципліни» за узгодженістю з викладачами,

які спроможні більш чітко визначити, де й на якому рівні навчання доцільно її вивчення. А поки цього не сталося, запропоновані положення дослідження апробувала група здобувачів художньо-графічного факультету як експеримент у позаакадемічні години, про що докладніше описано нижче.

Мета та завдання статті. Спираючись на викладені вище аргументи, автори зазначають про створення й апробацію текстового варіанта інформації щодо складників мистецтва абстракції задля початкової форми знайомства здобувачів ХГФ з історією, теорією та практикою мистецтва абстракції. На думку авторів статті, запропонований текстовий варіант інформації здатен стати дійовим контекстом художньої освіти, посилюючи інтелектуальну та професійну спроможність майбутніх учителів образотворчого мистецтва й художників-практиків.

Завдання дослідження:

- розкрити природу поняття «абстракція» та значення «реального й конкретного» як структурного компонента художнього творення абстракції;
- означити шляхи розвитку абстракції в образотворчій практиці, дати пояснення типів абстрактного мистецтва;
- дати морфологічне пояснення «абстрактного» в живописній творчості (на прикладі відомих художників);
- узагальнити висновки практичної цінності текстового варіанта інформації щодо складників мистецтва абстракції і ступеня його засвоєння експериментальною аудиторією здобувачів.

Матеріали та методи дослідження. Відповідно до завдань дослідження, обрано й методи дослідження:

- теоретичний – пошук літературних та ілюстративних джерел, що містять обов'язкову інформацію, яка має бути висвітлена в статті;
- аналітичний – аналіз та узагальнення типів абстракції, що мають першорядну користь для вивчення проблематики абстрактного творення на ранніх етапах навчання;
- емпіричний – виокремлення із суми світової спадщини абстрактного мистецтва рис однаковості й розбіжностей задля конкретизації типів і видів абстракції.
- історико-аналітичний – здійснити спробу визначити деякі сторони загальних прикмет для видів, напрямів, стилістики абстрактного мистецтва;
- науково-аналітичний – коротко проаналізувати позитивні й негативні риси щодо впровадження цього тексту в практичну площину художнього навчання.

З огляду на об'ємність і теоретичну складність основного матеріалу, варто розуміти, що пріоритет дослідження надано саме процесу створення текстового варіанта інформації. Його апробація групою студентів розглядатиметься лише як констатація якості сприйняття текстового змісту, що стане вирішальним свідченням подальшого більш глибокого вивчення теми й можливості практичного втілення засвоєної інформації.

Виклад основного матеріалу. Задля складання цілісної текстової картини дослідження й подальшої зручності її використання задіяна тричастинна система викладення матеріалу. Перша – ознайомлення з етимологією виникнення поняття «абстракція» – від первісних витоків філософського розуміння й до виникнення поняття «абстракція» в образотворчій практиці. Друга – інформація з найважливіших теоретичних аспектів, які збудували основну конструкцію візуального творення абстрактного зображення, враховуючи його типи й напрями. Третя – опис і пояснення абстрактної творчості на прикладі вже наявних класичних творів світового мистецтва абстракції й пояснення деяких аспектів їх творення.

Поява й поширення. Якісне та продуктивне вивчення проблематики творення абстракції засобами живопису потребує чіткого розуміння його етимології й місця в контексті творчого існування візуальних мистецтв, а з тим й історії виникнення та поширення в художніх практиках людства з *перших моментів самоусвідомлення ним навколишнього світу*. Цей посил натякає, що «абстракція» існувала з давніх-давен і супроводжувала життя людини звичним єством, як, наприклад, засвоєння прикмет і навичок, але з однією особливістю. Задля усвідомлення абстракції явищем необхідним і корисним, що активно впливає на пізнання дійсності, людство мало пройти тривалий шлях від примітивних безіменно-візуальних знаків-позначок – первісних свідчень тотемно-ритуального життя, до нагальної потреби присвоєння йому назви як правомірного «атестата» дієздатності.

Аналітичні спроби розкриття поняття «абстракція» вперше зустрічаються у творах давньогрецьких філософів Фалеса, Анаксимандра, Аристотеля. Вони намагалися без додаткових ознак і прикмет пояснити конкретність явищ і речей звичних у реальності й, навпаки, уважали необхідністю членування загальних ідей (форми, вигляду) на окремі факти задля поліпшення впізнання тих чи інших об'єктів. Само ж слово «абстракція» у звичній нам літерації (від лат. abstractio – відвернення,

виведення) увів історик і філософ італійського середньовіччя Северин Боецій, який, перекладаючи латиною твори грецьких філософів, означив цим терміном цікаву низку положень Аристотеля щодо важливості абстракції в процесі мислення. Деякі міркування знаходимо й у головному літературному опусі С. Боеція «Розрада від філософії», де його висновки щодо мислення та дій уписані в діалоги й мовні репризи (Боецій, 2020: 207).

Термін «абстракція», усотуючи оновлені погляди Ренесансу, Просвітництва, філософських шкіл XIX століття, культурології XX століття на логіку мислення, збагачував свою змістовність у багатьох науках: від класичної філософії (тут особливу роль відіграв твір Гегеля «Феноменології духу» (Гегель, 2004: 479–492)) і до його ж статті «Хто мислить абстрактно» (Гегель, 2020).

В історії вивчення й аналізу поняття «абстракція» завжди акцентувалося на двох її складниках, де сама «абстракція» – лише свідчення другорядності, випадковості на користь загального значення, себто другого складника – конкретики, того, що залежить від умов, місця та часу свого існування. Звідси й незникаюча увага майже всіх сфер гуманітарних знань до таких протилежностей, як «абстрактне» й «конкретне».

Зауважимо, що, користуючись словниками, не знайдемо однозначних (чітких) визначень поняття «абстракція» та його категорій – «абстрактного» і «конкретного». І це не випадково, адже «абстракція» та її складники не лише спроможні широкому тлумаченню, а й багатовекторності проявів. Закцентуємо лише увагу на статті Т. Толчеєвої «Абстрактні й конкретні поняття як категорії мислення», де вдало опрацьована низка їх трактувань у словниках не лише фахового спрямування, а й у загальноакадемічних та енциклопедичних. Перераховуючи форми діяльності з найбільш суттєво виявленими рисами абстрактного чи абстрагованості від будь-чого залежного, Т. Толчеєва згадує мистецтво та на його прикладі пояснює абстрактне: «... слово *мистецтво*, на перший погляд, є абстрактним поняттям, оскільки не є матеріальним об'єктом і відображає опосередкованість і розмитість, тобто мистецтво взагалі. З іншого боку, якщо ми застосовуємо слово *мистецтво* до конкретної картини чи музики, знімку тощо, то в такому разі цей термін буде конкретним, бо виражає абсолютно матеріальний предмет, який має певні властивості і який можна побачити, доторкнутися, тобто застосувати свої п'ять відчуттів до цього предмета» (Толчеєва, 2011: 459). Отже, зупиняймося саме на мистецтві, у нашому випадку, живописі, звужуючи його абстрактну сутність до образотворення, ураховуючи належні йому кількості видів і жанрів.

Абстракція і конкретика. Мистецтво, творчість, а тому й образотворча візуалізація (відображення) дійсності в реалії, фантазії або уявлень нерозривно співіснують із мисленням, завдяки чому народжуються формотворчі ідеї, у яких так чи інакше відображені місця походження (створення), смаки й естетичні пріоритети часу, у якому задіяна людина творення й де її присутність обов'язкова задля перетворення абстракції в конкретику. Прикладів безліч – від неолітичних стародавностей до сучасних пам'ятників образотворення, де панує головна закономірність: абстракція – була й залишається **ЗОБРАЖАЛЬНИМ** віддзеркаленням творчої дії людини, як і сприйняття нею подій реальних, усвідомлених і проаналізованих. Таким чином, абстракція, як явище пізнання (за Аристотелем, форма – мислення (Аристотель, 2022: 848)), завдяки *образній* візуалізації навичок, понять, розумінь, відчуттів, знань, можливостей процесу творення стає/перетворюється в *художню творчість* – знак освоєння світу з його реальністю й конкретикою.

Первісними свідченнями людини як суб'єкта, який існує, але із ще обмеженим досвідом оцінювання світу, є палеолітичні залишки відбитків долонь на стінах печер. Відбиток долоні і є тим первісним свідченням «осмисленої абстракції», яка репрезентує появу реального знака як достеменного знання й можливостей його використання в осмислених діях. З часом абстрактне мислення набуло свого знакового еквівалента/абстрагування: розуміння викликів щодо цінностей життя, систем захисту, забезпечення добробуту, збереження численності племен і родів, нарешті, ідентифікації себе в просторі. Візуалізація цих прагнень у вигляді значків і символів, які мали конкретні начерки у вигляді крапок, простих ліній, хвилястих, зубцеподібних смужок, пізніше складених за певними геометричними ознаками прямокутників, трикутників, багатокутників, кіл, овалів тощо, для людини вже мали своє понятійне визначення: хвиля, вода, поле, солярні знаки тощо. Наповнюючись конкретною змістовністю, графами слугували своєрідним дописьмовим засобом фіксації певних понять та уявлень, утрачаючи абстрактне значення.

Таким чином, склавши цілий пантеон знакових структур, які мали змістовний лад, а з часом естетично оформлені, наприклад, у національні орнаменти, де «краса й естетика» поглинули змістову частину, вони стали виразною ознакою-прикрасою творів декоративно-ужиткового мистецтва (Декоративно-ужиткове мистецтво, 2000: 92–95). Істинний же зміст тисяч простих чи складноутворених геометризованих символів, здобутих у давнину, на жаль, для наших сучасників утрачений, мабуть, назавжди, що доводить їх абстрактну візуальність і конкретику ества лише естетичного значення.

Розвиток цивілізаційних процесів у добу середньовіччя, поширення масового знання й культурно-релігійного досвіду, професійна диференціація людської спільноти, утворення фахових об'єднань у часи Відродження й, нарешті, доба Просвітництва в образотворенні поступово звільнили загальне поле мислення з абстрактних уявлень на суто конкретні. Останнє пов'язано із цілком прагматичними завданнями творчості – творення конкретних образів-форм, що стало можливим завдяки їх розумінню як конкретних об'єктів реальності. Таким чином, необхідність «ілюстрації» історичних і релігійних сюжетів, наприклад, у жанрі тематичної картини крилася передусім у якісному упізнанні героїв живописних оповідей. Тут образотворче мистецтво позбулося «шифрувальних» ознак символів і знаків у їх абстрактному значенні, здобуло візуальну ілюзорність реальних об'єктів, у чому, безперечно, мали авторитет європейські школи від доби Відродження до пізніх ознак класицизму й академізму.

Мистецтво кінця XIX – початку XX століть стало масово використовувати форми нового образного вираження, порушивши їх основну концепцію – схожість із реальним. Відтепер «дозволялося» ігнорувати сталі академічні форми, проте формальним засобам живопису доручалося створення максимальної активності емоційно-зорового сприйняття. Одним із діяльних фактів новації стали оптичні досліди візуальної фіксації розкладання світла за змінами погодних умов і фізика природних і штучних кольорів, їх сполучення й взаємодія. Так змертвілі норми академізму поступилися імпресіонізму – мистецтву враження, яке, з одного боку, майже впритул демонструвало реалії природної природи, з іншого – своєю умовністю створювало широку можливість усебічного розвитку живописних ідей, де заради «враження» силою кольорів і формотворення, іноді втратою чіткої сюжетної канви руйнували природні/конкретні форми, поступово перетворюючись на формальну конструкцію – абстракцію.

Сучасна художня спільнота сприймає абстрактне мистецтво (абстракціонізм) важливим контекстом модерного образотворення, розглядаючи його теоретичні й практичні прояви, створила низку специфічних понять і термінів. Популярні серед них назви – «нефігуративне», «нерепрезентативне», а за твердженням К. Малевича, «безречове мистецтво» саме тому, що не відтворює об'єктів, здатних до пізнавальності, ба більше, прагне максимального відсторонення від реальності (Малевич, 2020: 373–385). Таким чином, в абстрактно-художньому мисленні творців незадіяною залишається традиційна візуальність, а основою творення стає асоціативне мислення, власні радикальні й суб'єктивні погляди на бувальщину, сучасність, мистецтво загалом. Важко не погодитися з висловом відомого українського науковця С. Давимуки, який абсолютно точно зазначив, що «одна із цілей абстракціонізму – досягнення гармонії, створення певних кольорних поєднань і геометричних форм, щоб викликати в споглядача різноманітні асоціації» (Давимука, 2021: 39).

Вище зазначалося, що будова абстрактних композицій схильна до створення вражень чіткою геометрією знаків, додамо, співзвучністю кольорів, узгодженістю всіх деталей в умовному просторі площин, на яких існує зображення. Інтуїтивне усвідомлене винятковості цього процесу має споглядальну основу й концентрує увагу на самодостатній естетичній цінності твору, поза звичайною проблематикою тем і сюжетів, *себто форма зображення стає його змістом*. Виключними варіантами окремих авторів стають експерименти, де, навпаки, зображальні засоби протилежні будь-якій споглядальності, внутрішній гармонії й цілеспрямовано формують відчуття композиційного свавілля, естетичної заорганізованості, навіть хаосу з єдиною метою – побудови максимально емоційного фокусу, що найбільш характерно для абстрактного експресіонізму.

Абстракціонізм, як зазначено вище, створив себе із загальної передоснови – імпресіонізму. Далі формальні зміни зображень стрімко пройшли шляхом від відомих модерних витоків умовного фігуративізму – експресіонізму, кубізму, фовізму, до повної руйнації фігуративності як такої. З філософського погляду цей процес нібито повертає мистецтво в початкове лоно його усвідомлення – позаконкретіку. Проте численна кількість абстрактних форм і нескінченні можливості їх творення доводять протилежне, ураховуючи, звісно, доктринальну тезу щодо запобігання впливам тематичного диктату й візуальних ідей історичної образності. Визволення творчості від сталих уяв художньої трансцендентності не лише робить абстракціонізм самодостатнім видом мистецтва, а й забезпечує абсолютну свободу авторських думок, почуттів і мислень, а з тим й образності творення. Чудовим доказом реалізації подібної концепції є творчість нашого сучасника, відомого українського художника-абстракціоніста, народного художника України Анатолія Криволапа. В одному з інтерв'ю на питання журналіста, як він прийшов до абстракції, майстер відповів: «Поступово. Від пейзажу. Я працював з кольоровим сполученням, але детальність самого пейзажу відволікала від кольору і переводила не на відчуття, а на спостереження за намальованим. Це заважало. Тож я почав прибирати деталі і поступово прийшов до абстракції. Таким чином абстракція відбудувала шкалу почуттів... Поступово я вийшов на медитативний пейзаж, що діє на наші емоційно-психологічні площини» (Луценко).

Абстракція як художній напрям. Розглянемо лише основні напрями абстрактного мистецтва, візуальна історія яких уже набула офіційного визнання і стала відправним орієнтиром у науковому пізнанні стилістик і їх похідних типів. Спочатку лише зацентруємо на одній важливій особливості процесу вивчення абстрактної творчості. Це – формування теоретичних знань і практичних умінь системою групування візуальних елементів, що наявні в класичних пам'ятках цього мистецтва, витоки яких – у первісних зображальних практиках людини епох становлення культур і цивілізацій (доісторичні епохи палеоліту-енеоліту). Відштовхуючись від цієї парадигми, фіксуємо не лише відомі знакові взірці, а й появу нових зображальних елементів, а з тим і принципи їх синтезу.

Офіційною датою народження абстрактного мистецтва прийнято вважати 1910 рік – від часу появи низки абстрактних акварелей В. Кандинського. Проте абстрактні «проби» помічені у творах інших європейських авторів ще наприкінці XIX століття й позиціонували собою наслідки експресіонізму, фовізму, кубізму (Ван де Вельде, Е. Хеккель, Л. Столб, М. Чурленіс, А. Альфонсо й інші). І все ж саме з В. Кандинського, чия біографія тісно пов'язана й із Україною, зокрема Одесою (Абрамов, 1995), почалася ера абстрактного мистецтва, яку художник наприкінці 1911 року задекларував першими текстовими начерками свого відомого твору «Про духовне в мистецтві». У «Вступі» до останньої версії (1914) ключовим ствердженням є те, що «будь-який витвір мистецтва є дитя свого часу, часто воно й мати наших почуттів» і «кожний культурний період створює власне мистецтво, яке позбавлене можливостей бути повтореним» (Кандинський, 1967: 15–16). Загальний текст викладених думок торкається проблематики відчуттів, що з'являються в процесі споглядання творів умовного мистецтва, ролі усвідомлення пластики й кольорів у системі появ емоційних ефектів від зображення, головне, твердження, що абстрактне творення не є «абстракцією» в класичному розумінні, бо існує в реальному світі як самостійна форма мистецтва з можливістю адекватного змінювання. Продовжуючи теоретичні дослідження, у 1926 році художник зупиняється на прикладних функціях знаків, зокрема крапки й лінії, ретельно збираючи їх морфологічні можливості щодо створення зображення, додаючи аналізи площин, описи форм живописної мови та фарб, здатність графіки й живопису використовувати їх у практичній діяльності (Кандинський, 2005: 95).

Вивчення ж творчості самого В. Кандинського розпочалося після його смерті (1944), коли абстракція вже виборола гідне місце в художніх і наукових співдружностях світу. На жаль, цей процес майже відсутній в Україні, зважаючи на ідеологічні розбіжності між панівним соцреалізмом і мистецтвом західного світу. Тут від 1950-х до кінця 1970-х років панувала так звана андеґраундна «персональна абстрактна практика» нині відомих авторів: К. Звіринського, Г. Гавриленка, Р. Сельського, О. Соколова, А. Суммара, А. Ламаха.

Досить важко визначити, до якого типу належить абстракція В. Кандинського, щоб дати вичерпну характеристику його творам. Довготривалі наукові спроби доволі умовно називають їх «емоційними», «інтуїтивними» й навіть «неформальними» (А. Барр, Т. Грохман, Д. Сараб'янов, Н. Антонова, Е. Данілова). Проте кілька специфічних ознак є основними, адже будують базану художником чуттєво-емоційну канву зображень, а саме: першочергову увагу до сили й інтенсивності кольорів, гармонійного складника пластично-лінійних сполук, їх перетинів, динаміки вертикалей і горизонталей, уплетіння в їх композиційні структури криволінійних елементів. Паралельне існування експресіоністичних за силою кольорів та активних за формою живописних плям в одних творах, а в інших домінування лінійно-геометричних варіацій свідчать про те, що активна колористика й пластика раціональної лінійності/криволінійності є доволі примітною ознакою митця. Посилення ж емоційних акцентів художник завжди досягав співвідношенням чуттєво-емоційні вражень, що йшли від обраної системи кольорів і лінійних структур, асоціюючи їх із певним музичним звучаннями, а деякі композиції – з відомими музичними творами. Задля досягнення суми потрібних емоцій В. Кандинський розробив особливу теорію «гармонії кольорів», яку вдало застосовував у власному живописі, а літературна форма її пропагування зробила правилом, такою собі доктриною абстракціонізму. Основана В. Кандинським подібна практика абстрактного творення активно сприйнята відомими художниками-абстракціоністами XX століття, які намагалися засобами живописного й графічного мистецтва досягти своєрідного еквівалента, наприклад, певного музичного твору (П. Мондріан, П. Пікассо, Тео Ван Дусбург, Ж. Брак, М. Чурленіс, Д. Бурлюк, Д. і С. Делоне, П. Клее, Ф. Купка).

Підчасаналізуємо емоційного або інтуїтивного типу абстракцій треба згадати прізвища західноєвропейських майстрів: М. Ротко, С. Горкі, Ж. Арпа, М. Тобі й, зокрема, Дж. Поллака – найпопулярнішого автора так званої «творчості дії», або методики створення абстрактного зображення бризками й виливами фарби на полотна, естетично задовольняючись її спонтанним розтіканням і змішуванням. До цього ж напряму належав і Віллем де Кунінг із послідовниками, реалізуючи абстрактні ідеї засобами мазків, які залишали на їхніх полотнах різкі удари пензлів. Більш спрощеною, але найбільш популярною формою «дії» став так званий «ташизм» (1940–1960). Він пропонував творення зображення хаотичним набором крапок-плям, потьоканими фарб, подряпинами, слідами активно розтертих у різних напрямках фарб на площинах полотен, створюючи або пластичні «вибухи» різноманітних конфігурацій, або привабливі «ландшафти» спокою й умиротворення. Сукупність цих прийомів розглядалася як максимальний прояв емоцій, пробудження інстинктів самовираження мовою плям і мазків. Ташисти тяжіли до назв своїх творів, де закладені інформаційні повідомлення щодо певних подій і явищ, переведених в емоційно-

чуттєві зображення уяв, асоціацій, припущень, вражень (К. Аппель, Ж. Мессежъє, С. Френсіс, Н. Блум, П. Сулаж, Н. де Сталь та інші).

В Україні інтуїтивний тип абстракції (1970–2000) позначився появою «медитативної абстракції» у творчості заслужених художників України: А. Криволапа, В. Лебединця, О. Стівбура, О. Волошинова, Т. Сільваші. Свою медитативну спрямованість майстри посилюють аскетичними засобами пластичних форм і кольорів, включивши в теоретичний обіг поняття «абстрактний мінімалізм».

Інший тип абстракції творить зображення виключно сумою геометричних знаків, звідки й назва «геометрична абстракція». На відміну від «інтуїтивного» типу, тут працює математично виведена раціональність, графічна чіткість знаків і символів. Ранні форми геометричної абстракції (сер. 1900-х років) беруть свій початок від постімпресіоністичних практик Сезанна й закарбовані іменами Ж. Брака та П. Пікассо. Використовуючи кубізм як головний засіб творення об'єктів природи, елементів предметного світу, живої натури, вони подолали шлях від умовно-фігуративного живопису до абсолютної абстракції, довівши здатність її безкінечної трансформації. Граничними творами між кубізмом і «чистою абстракцією» стали полотна П. Пікассо, які дослідники визнали «явищем революційних змін в образотворенні» (А. Бретон, А. Барр, М.Р. Пенросе, Д. Джіронді, М. Алпатов, Н. Дмитрієва). Мова про дві картини, що написані з інтервалом у майже 30 років. Перша – «Авіньйонські дівчата» (1907) – стала своєрідним маніфестом нової образної форми, яку сьогодні ми називаємо «кубізм». Друга – «Герніка» (1937) – красномовно демонструє здатність сучасного мистецтва активно реагувати на трагічні події сучасності. І не тільки. Як приклад, абстрактні твори українського митця В. Наумця, що аналізують абстрактну форму в сповіданні релігійної тематики.

Дійшовши рівня абстракції, кубізм, між тим, зберігав умовну подобу природному або предметному світу, вирішуючи можливість змінення форми максимальною стилізацією і деформацією. Його жанрові вподобання зберігали певну традиційність – портрет, пейзаж, натюрморт, що дало право абстракцію цього типу вважати «умовною», бо вона зберігала якості певних реалій. Провідними майстрами кубізму й досі вважаються Дж. Брак, П. Пікассо, М. Дюшан, Х. Гросс, Х. Гріс, А. Меллер, П. Челіщев, О. Екстер, О. Богомазов, творчість яких демонструє всі три форми кубізму: від протокубізму поч. 1900-х років до аналітичного – дослідження кількісної варіативності перспектив і точок зору в зображенні, і синтетичного – своєрідної гри понять реального з ілюзорним – використання шматків газет, фольги, картону (наліпки) у живописному полі композицій – від поч. 1911 до кінця 1920 років.

Геометричний стиль як «чисту форму», що ігнорує будь-які зв'язки з природним світом, означив К. Малевич – митець з України й засновник супрематизму, який «уважав, що створення і сприйняття мистецтва – це незалежна духовна діяльність, відірвана від будь-яких уявлень про політичну, утилітарну чи соціальну мету. Це містичне «відчуття» найліпше вийде передати основними складовими живопису – очищеною формою і кольором» (Демсі, 2021: 48).

Пройшовши від найвісного живопису, крізь кубофутуризм і діставшись ідей безпредметного мистецтва, К. Малевич відмовився від будь-якої сюжетики й заявив у 1915 році про власні погляди твором «Чорний квадрат на білому тлі» (Маркаде, 2013: 68). Далі були твори подібної концепції з використанням кольорових контрастів – чорного-білого, червоного-білого, червоного-чорного, де домінують чисті форми: відкриті кольори й раціональна геометрія. Наукові дискусії, що тривають уже більше ніж століття, з приводу «загадки» супрематичних ідей К. Малевича, можуть деяким чином пояснити слова самого художника в статті «Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві». Тут знаходимо: «... супрематизм, що не є результатом одного якогось відчуття, а являє собою низку витворених відчуттів у системі. Найбільше місце в безречовому супрематичному мистецтві посідає стадія динамічного відчуття. Потім іде супрематичний контраст. У безречовому супрематизмі річ уже відсутня, а в самому житті супрематичних явищ немає». І далі: «...супрематизм ми повинні не розглядати, а лише відчувати витворені в ньому відчуття (динаміка, контрасти, простір)» (Малевич, 2020: 374–375). У супрематизмі, як бачимо, також домінують «відчуття», залишаючи «нечитаними змісти», бо сприйняття композиційних «колізій» цілком залежить від співгармонійності окремих частин зображень, рівноваги частин і цілого; відчуття також народжує баланс кольорових і лінійних об'єктів, геометрична виразності кутів, перетинів – усе, що об'єднує візуально-емоційну й композиційну основу.

Супрематизм вийшов із лав українсько-російської художньої спільноти. Творчість законодавця напряму К. Малевича, його прямих та опосередкованих послідовників: Ель-Лисицького, Л. Попової, Н. Удальцова, С. Делоне, О. Екстер – привернула неабияку увагу на заході. Л. Могой-Надь, П. Мондріана, Д. Делоне, В. Вазареллі, поглиблюючи ідеї цього мистецтва, стали авторами низки супрематичних напрямів. Так, П. Мондріан, Тео Ван Дусбург започаткували неопластицизм, Р. Делоне – орфізм, В. Вазареллі – оптичний варіант мистецтва, Л. Могой-Надь упровадив супрематичні тенденції в художню фотографію і пластику «малих форм». Як наслідок супрематичних ідей був започаткований конструктивізм (1924), який вплинув на розвиток архітектури й дизайну, а з тим і на промислове виробництво всієї Європи. Його адептами стали В. Татлін, О. Родченко, Ель-Лисицький, українські художники В. Меллер, В. Єрмілов, О. Петрицький, Б. Косарев, К. Редько. Українська дослідниця модерного мистецтва України Ю. Бабунич наголосила: «Конструктивізм відзначається чи не найбільшим соціальним контекстом серед інших напрямів у мистецтві першої третини ХХ ст. Він органічно пов'язаний із промисловим виробництвом і

вимогами нової доби» (Бабунич, 2018: 21–33). Серед наших сучасних митців геометричною абстракцією відомі багато авторів, серед яких зазначимо заслужених художників і діячів мистецтва України: О. Дубовика (особливо його творчість 1960–1990 років), того ж Т. Сільваші, В. Бажая, В. Цюпка, В. Маринюка, С. Савченка, Д. Величка.

Результати дослідження. Запропоновані теоретичні положення щодо складників мистецтва абстракції апробовано в групі студентів (12 осіб) у вигляді лекції із залученням необхідного за темою відеоряду. Уже перше заняття дало розуміння, що його обсяг має бути розрахований на 3–4 навчальні години задля збільшення понятійного ефекту в більшості членів групи, незважаючи на їхній безсумнівний інтерес до проблеми. Такі висновки зроблено завдяки неочікуваній кількості питань, поставлених студентами наприкінці лекційного часу. Надалі текстову частину поділено на розділи, що забезпечило, по-перше, підвищену увагу слухачів, по-друге, об'єктивізацію запитань і підсумків. Активним прагненням студентів стало бажання спробувати свої знання засобами живописної практики, що не входило до «тіла» експерименту.

Висновки. Не вдаючись до повторного пояснення актуальності теми, складності загальних і локальних чинників її запровадження й вивчення художніми факультетами ЗВО України, констатуємо позитивні тенденції:

- можливість розширення професійного кругозору й фахової компетентності художників-педагогів і художників-практиків у подальшій самостійній практиці;
- можливість формування власних здібностей і бажань щодо залучення у фаховий процес форм і технологій нових зображальних ідей і створення методичної документації для використання в педагогічній роботі;
- можливість формування об'єктів окремих експериментів у навчальних програмах аудиторних занять із практичних навичок сучасних форм образотворення у вітчизняній художньо-педагогічній освіті.

Автори статті не вважають текстовий варіант інформації щодо складників мистецтва абстракції єдиною можливим, навпаки, мають надію на створення альтернативних текстів із правомірними прагненнями до залучення сучасних художніх практик в українську педагогіку з образотворення і практичну діяльність студентів-здобувачів.

Література

Абрамов В.А. В.В. Кандинский в художественной жизни Одессы. Документы. Материалы. Одесса : Глас, 1995. 66 с.

Аристотель. Метафізика / пер. О. Панич. Київ : Темпора» 2022. 848 с.

Бабунич Ю. Український живопис доби модернізму: національне та інтернаціональне в абстракціонізмі та конструктивізмі. *Вісник Львівської національної Академії мистецтва*. 2018. Вип. 37. С. 21–33.

Боецій. Розрада від філософії / пер. А. Содомори. Львів : Априорі, 2020. с. 207.

Гегель. Феноменологія духу / пер. П. Тарашука. Київ : Основи, 2004. С. 479–492.

Гегель. Хто мислить абстрактно? / пер. І. Іващенко. 2020. URL: <https://sententiae.vntu.edu.ua/index.php/sententiae/article/download/524/470> (дата звернення: 01.02.2024).

Давимука С. Екосистема мистецтва: Наукові засади становлення та сучасні практики : монографія. Львів : ДУ Інститут регіональних досліджень НАН України, 2021. С 39.

Декоративно-ужиткове мистецтво : словник / кер. автор. колективу Я.П. Запаска. Львів : Афіша, 2000. Т. 2. С. 92–95.

Демпси А. Сучасне мистецтво / пер. з англ. А. Вестель. Київ : BOOKCHEF, 2021. С. 48.

Луценко А. Художник Анатолій Криволап. 2018. *Українська Правда: Життя*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2018/1/30/234358/> (дата звернення: 02.02.2024).

Малевиц К. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві. *Український художній авангард* / упор. Д. Горбачов. Київ : Дух і літера, 2020. С. 373–385.

Маркаде Ж.К. Малевич. Київ : Родовід, 2013. С. 118.

Толчеева Т.С. Абстрактні і конкретні поняття як категорія мислення. *Сучасні дослідження іноземної філології НПУ ім. Драгоманова*. 2011. Вип. 9. С. 459.

Kandinsky W. Copyright by Nina N. Kandinsky for the Russian edition by Inter-Language Literary Associates. New York, 1967. P. 15–16.

Kandinsky W. Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München : Verlag A. Langen, 1926.

Abstraction as a type of artistic creativity

Basanets Luka

Senior Lecturer Department of Fine Arts
State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University
named after K.D. Ushynsky", Odesa, Ukraine

Maslova Tetiana

Senior Lecturer Department of Fine Arts
State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University
named after K.D. Ushynsky", Odesa, Ukraine

The article focuses on the need to study the historical and theoretical foundations of the art of abstraction – an important phenomenon of modern artistic practice, which, obeying the requirements of this time, finally came to the attention of domestic representatives of art pedagogy. And although abstract art does not yet "have the honor" of practical study in art universities of Ukraine, it is in great demand among student youth, who are trying to master its basics on their own. The latter became a serious call to start scientific and practical work in order to put this process on a professional track. The first step can be the textual version of the information about the components of the art of abstraction proposed by the authors of the article, which outlines the main features of its history, important theoretical positions, and a brief analysis of the work of outstanding artists of the Western world and famous artists from Ukraine.

Keywords: modernism, avant-garde, abstraction, abstract creativity, abstract-concrete, objectlessness, geometricism, intuitiveness.

References

- Abramov, V.A. (1995). *V.V. Kandynskyy v khudozhestvennoy zhyzny Odesy. Dokumenty. Materyaly [V.V. Kandinsky in the artistic life of Odesa]*. Odesa: «Hlas».
- Arystotel (2022). *Metafizyka [Metaphysics]*. (O. Panych, Trans). Kyiv: «Tempora» [in Ukrainian].
- Babunych, Y.U. (2018). Ukrayins'kyi zhyvopys doby modernizmu: natsional'ne ta internatsional'ne v abstraksionizmi ta konstruktivizmi [Ukrainian painting of the age of modernism: national and international in abstractionism and constructivism]. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. (issue. 37), (p. 21–33). Lviv: LNAA [in Ukrainian].
- Boetsii (2020). *Rozrada vid filosofii [Boethius. On the Consolation of Philosophy]* (A. Sodomora, Trans). Lviv: «Apriori» [in Ukrainian].
- Davymuka, S.A. (2021). *Ekosystema mystetstva: Naukovi zasady stanovlennya ta suchasni praktyky [Ecosystem of Art: Scientific principles of formation and modern practices]*. Lviv: Dolishniy Institute of Regional Research of NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Dempsey, A. (2021). *Suchasne mystetstvo [Modern Art: Art Essentials Series]*. (A. Vestel, Trans) (p. 48). Kyiv: BOOKCHEF [in Ukrainian].
- Hehel (2004). *Fenomenolohiia dukhu [The Phenomenology of Spirit]*. (P. Tarashchuk, Trans), (p.p.479–492). Kyiv: «Osnovy» [in Ukrainian].
- Hehel (2020). *Khto myslyt abstraktno? [Who Thinks Abstractly?]*. (I. Ivashchenko, Trans), ISSN 2075–6461. *Sententiae, Volume XXXIX, Issue 1 2* [in Ukrainian]. Retrieved from <https://sententiae.vntu.edu.ua/index.php/sententiae/article/download/524/470>.
- Kandinsky, W. (1967). Copyright by Nina N. Kandinsky. (p. 15, 16). New York: Russian edition by Inter-Language Literary Associates.
- Kandinsky, W. (1926). *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. [Point and line to surface: Contribution to the analysis of painterly elements]*. München: Verlag A. Langen.
- Lutsenko, A. (2018). Khudozhnyk Anatolii Kryvolap. [Artist Anatoly Kryvolap]. *Ukrainska Pravda: Zhyttia. [Ukrainian Truth: Life]*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2018/1/30/234358/> [in Ukrainian].
- Malevych, K. (2020). Sproba vyznachennya zalezhnosti mizh kol'orom i formoyu v malyarstvi. [An attempt to determine the relationship between color and form in painting]. *Ukrayins'kyi khudozhniy avanhard [Ukrainian artistic avant-garde]*. Dm. Horbachov. (Ed.). (p. 373–385). Kyiv: «Dukh i litera» [in Ukrainian].
- Markade, ZH.K. (2013). *Malevych. [Malevych]* (p.p. 118) Kyiv: «Rodovid» [in Ukrainian].
- Tolcheieva, T.S. (2011). Abstraktni i konkretni poniattia yak katehoriia myslennia. [Abstract and concrete concepts as a category of thinking]. *Suchasni doslidzhennia inozemnoi filolohii – Modern studies of foreign philology*, 9 (p. 459). Kyiv: National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Zapasko, Ya.P. (Eds.). (2000). *Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo [Decorative and applied art]*. (Vols. 2), (p. 92–95) Lviv: «Afisha». [in Ukrainian].

Accepted: March 20, 2024