

12. Mýška M. Založení a počátky Vítkovických železáren 1828–1880 [Текст] : монографія / М. Мýška. – Ostrava : Krajské nakladatelství v Ostravě, 1960. – 114 s. : 28 Obr.
13. Grolich V. Výtvarní umělci v historii Blanenské umělecké litiny [Текст] / V. Grolich // Regionální sborník okresu Blansko. – 1986. – S. 27–37.
14. Мільчевич С. І. До питання про становлення і розвиток дизайну на Закарпатті XIX – XX століття [Текст] / С. І. Мільчевич, А. П. Павлів // Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. – Львів : НУ “Львівська політехніка”, 2004. – Вип. 505. – С. 393–396.
15. Філіп Л. І. Побутове і художнє литво Закарпаття (XIX – поч. XX ст.) [Ілюстр. текст] : каталог виставки / Л. І. Філіп, Г. Л. Філіп. – Ужгород : Міська друкарня, 1995. – 19 с. : 15 іл.
16. Pusztai L. A munkácsi vasontode jelentosege [Текст] : монографія / L. Pusztai. – Budapest : Ontodei Muzeum, 2005. – 48 Old. – HU ISSN 1417-1058.
17. Karkan A. Nerostné hodnoty: historie těžby a podnikání [Текст] / A. Karkan // Technická práce v zemi Podkarpatoruské (1919–1933). – Užhorod : Statni tiskárna v Užhorode, 1933. – S. 183–218.
18. Dolha-Rokamezői vasgyár es vaso-kapa hamor reszvenytarsasag [Ілюстрації, текст]: verkaufs-bedingungen. – Budapest, 1907. – 60 Old.
19. Мицюк О. Нариси з соціально-господарської історії б. угорської нині Підкарпатської Русі [Текст] / О. Мицюк. – Ужгород : Новіна, 1936. – Т. I : До другої чверти XVI в. – 246 с.
20. Kabola-Polianer eisenwerke und stahlhutte [Ілюстрації, текст] : preisblatt. – Budapest, 189(?). – 70 p.
21. Kabola-Polianer eisenwerke und stahlhutte. Josef Bratmann [Ілюстрації, текст] : preisblatt. – Budapest, 1912. – 39 p.
22. Книга обліку кадрів залізообробного та чавуноливарного заводу Братмана в Кобилецькій Полянці 1884–1924 рр. / Державний архів у Закарпатській області – Ф. 870, оп. 3, спр. 1, арк. 1–148.
23. Gegenstände aus Feineiserguss Blansko [Ілюстрації, текст] : preisblatt. – Blansko, 189(?) . – 76 p. : II.
24. Sedlářová J. Blanenská litina a její průkopník starohrabě Hugo Franz Salm [Текст] / J. Sedlářová // Opomíjení a neoblíbení v české kultuře 19. století : úředník a podnikatel : sborník příspěvků z 26. plzeňského symposia k problematice 19. století. Plzeň, 23–25 února 2006 r. – Plzeň, 2006. – S. 195–211.
25. Mach K. Průmysl a živnosti [Текст] / K. Mach // Technická práce v zemi Podkarpatoruské (1919–1933). – Užhorod : Statni tiskárna v Užhorode, 1933. – S. 218–221.
26. Beneš K. Železnice na Podkarpatské Rusi Praha [Текст] : monogr. / K. Beneš. – Praha : Listy NTM, 1995. – 161 s. : 76 Obr.
27. Biderman H. Das eisehütten-Gewerbe in Ungarn und dessen fruheren Annexen [Текст] : монографія / H. Biderman. – Pest-Grac, 1857. – 29 p.

В статті виявлено місце закарпатського чугунного лиття в литейном деле Венгрии того времени и Центральной Европы вообще. Автором подан инновационный взгляд на чугунное бытовое литье как на одну из форм зарождения промышленного дизайна.

Ключевые слова: Закарпатье, чугунное литье, дизайн.

In this article is researched the place of the Transcarpathian iron casting in the Hungarian and central European casting craftsmanship as well. The author provides an innovational view on the iron casting of everyday goods as a form of establishment of the industrial design.

Key words: Transcarpathya, iron casting, design.

УДК 75.03:7.038.6
ББК85.14

Наталія Мархайчук

СТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ НЕФІГУРАТИВНОГО ЖИВОПИСУ (на прикладі методу/концепції ненаративності)

Публікація присвячена дослідженню особливостей художньої мови ненаративних творів у межах нефігуративного живопису. Висвітлено стилістичні особливості ненаративних творів, указано на притаманні творчості мистців, що працювали в межах даної концепції, відмінності, зумовлені ідіолектами мови кожного з художників.

Ключові слова: нефігуративний живопис, концепція ненаративності, сучасний живопис.

Події, які відбулися у вітчизняному мистецтві 80-х рр. XX ст., уможливили жадану зміну естетичних полюсів, спровокувавши бентеження системи художніх цінностей і різноманітність

мистецьких явищ. У бурхливій 80-ті належність до новомистецтва стала “модною”, а ніби випадково отримана творча свобода дозволяла будь-які напади на “великий і жакликий” (О.Якимович) реалізм. Протистояння поміж *старим* і *новим* визначало ситуацію межі 80–90-х. У принципі концепти постмодерністського дискурсу спричинили вагоме трансформувannya структури та сутності мистецьких творів, викликавши бум “актуального” мистецтва, своєрідна мова якого відповідала новому мистецькому мисленню й лише в поодиноких випадках ніби навмисно зберігала відгомін традиційної художньої мови. Більшою мірою вона була принципово новою, оскільки опановувала нові, не знані доти матеріали та формувалася в межах “сфери візуального”. Мовні ракурси в ситуації *сучасного* арт-простору розширилися, докорінно змінивши його сутність, у результаті чого *сучасне мистецтво* стало індивідуалізованим проявом постмодерного світовідчуття, утіленого у форму художнього об’єкта, концептуальної ідеї, дії, комунікації, тобто всього того, що від своєї природи позбавлене художності. Подібні трансформації в структурі видово-жанрових меж мистецтва призвели до визнання в рамках *сучасного мистецтва* актуальності конструктивних принципів візуальних мистецтв, “нарцисичних” форм творчості та, як наслідок, настирливі переконання в “смерті” мистецтва *образотворчого* (особливо в його станкових формах).

Проте чи не одразу стає зрозумілим, що цим “пророцтвам”, зокрема стосовно “смерті” живопису, не судилось збутися. Серед живописців тоді було багато тих, хто безболісно вживався в нову мистецьку систему. Але ще більше тих, хто був глибоко переконаний, що розуміння живопису як художньо-естетичного відображення дійсності є споконвічною даністю. У вітчизняному мистецтві живопис, витримавши натиск “некрофілії постмодерна та одновимірності візуальності концептуалістів”, залишався вагомим видом *сучасної* творчості, а “картинна” форма художнього мислення за інерцією продовжувала виконувати роль свого роду еквівалента “*справжнього*” мистецтва. Українські живописці, які пройшли радянську академічну школу та були виховані на ідеалах класичного мистецтва, прагнули заглибитися у формальні таємниці живопису, а не знищити картину-як-річ, як того вимагали концепти актуального мислення. Завдяки плюралізму часу новітні мистецькі пошуки не могли бути зведеними до повного нівелювання живописом на користь “онтологічного нігілізму” трансавангардистів. Так, на межі 80–90-х рр. ХХ ст. в українському мистецтві, поруч із розвитком традиційної образотворчості та розвоєм візуального мистецтва, відбувається реактивація нефігуративного живопису. На початку 90-х мистцям, які практикували в царині нефігуративного живопису, стає зрозумілим, що існуюча на той час у межах поля абстрактної творчості термінологія недостатньо відображає існуючі художні пошуки. Саме тоді Т.Сільваші, який завжди тяжів до огортання власної практики формами теоретичного дискурсу, здійснював поступи до розширення. Зокрема, він зазначав, що протягом тих століть, коли образотворче мистецтво розумілось як “метод для видозмінення світу”, у ньому функціонували сталі змістовно-естетичні ідеали – так звані “**великі нарративи**”, що базувалися на бажанні художника (як “*наратора*”) донести до глядача (“розповіді”) тогочасну “картину світу”, опираючись при цьому на пануючі ідеали особистості, вроди, слави, честі, духовного ідеалу епохи тощо.

Своєрідність творів такого роду *нарративного* мистецтва визначалася домінуючим “артистичним кодом” (Р.Якобсон) [27, с.157], а об’єктом, як указує Х.Ортега-і-Гассет, були ті ж атрибути, які люди зустрічали щодня: самі люди з їх людськими стражданнями та пасіями; і власне таку “сукупність засобів, якими досягається їхній контакт з усім, що є цікавим в людському бутті”, більшість і розуміла мистецтвом [11, с.234]. Однак зміни художньої мови протягом ХХ ст. спричинили появу нової методологічної парадигми мистецтва в цілому, змінивши самі підвалини мистецького мислення, засади змістовності мистецької творчості та структуру художньої мови. Як справедливо вказав Г.Гадамер, “якщо б сучасний живопис спробував послуговуватися класичною (в розумінні *традиційної*. – Н.М.) живописною мовою, це було б читанням напам’ять”, тобто ситуацією, коли наратор не шукав би необхідних для вираження своїх переконань актуальних слів, а послуговувався чиймись уже колись висловленими, готовими думками [5, с.178]. Безперечно, у різні епохи художник, одночасно виступаючи й учасником буття і його спостерігачем, по-різному це буття відбиває – то як ремісник, що виступає провідником прийнятих естетичних ідеалів, то як автор-деміург, у якого жадання втілити свій *дар*, креативність постають головним життєвим *принципом*, а *творчість* є *способом бути*. У межах

сучасного мистецького процесу “художник” – феномен, який позначає і генія, і аутсайдера (Т.Сільваші). Він генерує унікальне приватне бачення, візуалізує власну точку погляду на реальності сьогодення. Його мета – бути реалізованим, творячи себе самого. Він перестає бути “рабом серед інших рабів, втлумачуючи іншим рабські уявлення як треба бачити світ, як треба думати і відчувати” (О.Якимович), виступаючи медіумом, що однаково осібно чи то веде розмову з Богом, чи то констатує реальність. У добу сучасності “вичерпність традиційних методів мислення, жорстока влада дискурсу над філософами змушують їх шукати нових форм рефлексії. Вони спонукають занурюватися у буттєві мовні сутності не стільки через наративи, або оповідь про світ, скільки через вслуховування в нього” [6, с.142]. Автора-деміурга цікавить не “*природа, що створена, але не творить*” – тобто світ одиничних речей, а “*природа, що створена і творить*” – на кшталт платонівського світу ідей, що існує в Абсолюті та визначає буття речей¹. В основі його творчості лежать *ейдетичні принципи*, за якими художник прагне зафіксувати в матеріалі досягнуті “чистим спогляданням” постійно наявні споконвічні “*idei*”. Мистець не просто відмовляється “розповідати” про світ. Він, послуговуючись словами А.Шопенгауера, “*вириває об’єкт свого споглядання зі світового потоку й ставить його ізольовано перед собою; і це окреме явище, що в життєвому потоці було щезаючи малим елементом, стає для мистецтва посланцем єдиного, еквівалентом нескінченно великого в просторі та часі*” [26].

Висловлені вище принципи “*наративу свободи*”, які були практично забутими в офіційному радянському мистецтві, багато в чому визначили подальший хід розвитку вітчизняного мистецтва. Зокрема, саме в цьому річизі в українському мистецтві першої половини 90-х рр. ХХ ст. потужно означається нефігуративний живопис, існуючий у *відкритому* мистецькому просторі незалежно від застережливого піклування наратора, який протягом століть, “*наче божественне око, утаємничившись, спостерігав за тим, що відбувається*” [4, с.229]. Абстрактний живопис від свого виникнення не “розповідає” про матеріальні сутності, оскільки його головним завданням стає свого роду “опредметнення”, візуалізація суб’єктивних світів. Нефігуративне мистецтво, ґрунтуючись на довічних істинах, перестає цікавитися реаліями “*малого часу*” (за М.Бахтіним – сучасність, найближче минуле й очікуване майбутнє. – *Н.М.*), і, затримуючи плинність дійсного часу, звертається до часу “*великого*” [2, с.372], у контексті якого *natura naturans* стає його об’єктом.

У рамках проекту “Ненаративний живопис” (1996 р., м. Київ) уперше була вжита нова дефініція в царині нефігуративної творчості – “*ненаративність*”, яка достатньо чітко відбила практично-теоретичні пошуки мистців, що взяли в ньому участь. В оприлюдненому саме в межах цього проекту “маніфесті” Т.Сільваші задекларував, що *ненаративний живопис, відмовляючись відображати будь-що за винятком самого живопису, постає як “сама реальність” і, будучи свого роду “есенцією живопису”, є однією з самих “найнарцисичніших” версій самоідентифікації живопису* [8]. Спочатку ця дефініція здавалася виключно робочим поняттям, але із часом вона означила окремий напрям у межах вітчизняного нефігуративного живопису, для творців якого цей **метод** (за визначенням О.Петрової) “*не має на меті передати щось, він не відображає нічого, крім самого живопису. Це ніби істина живопису, його самопредставлення, де митець – лише провідник. Ненаративність – не відбиток реальності, а сама реальність*” [12, с.67]. Слід підкреслити, що із загалу нефігуративного малярства 90-х одним із перших виокремився саме ненаративний живопис, поставши як “передчуття чогось зовсім нового, мрії, марення “новими гармоніями” [22, с.132], породивши новий дискурс у полі нефігуративного малярства, подібно до того, як майже сто років тому це сталося із супрематизмом, який К.Малевич означив як завершальну стадію абстрактної творчості й живопису взагалі (чи не вперше в історії мистецтва проголосивши його “смерть”).

У невеликому маніфестарному тексті названого вище проекту [8] Т.Сільваші, знаходячись у межах кращих традицій абстрактної творчості, декларує, що “*ненаративність – есенція живопису, царица праколюру*”. Безперечно, що ця аксіома тотожна міркуванням апологетів вітчизняної абстракції, які були переконані, що **колір і фактура** є основоположною живописною сутністю. Аналіз представлених у згаданому проєкті композицій унаочнює, що для їхніх

¹ Концепція ранньосередньовічного філософа Іоанна Скота Еріугени, викладена в трактаті “Про поділ природи”.

творців живопису, насамперед, мислиться тим простором, де колір панує як *предмет* живопису, а живописець є медіумом, який через повне підкорення природі кольору переводить його з онтологічної стадії в екзистенціальну [20, с.8–9]. Зазвичай колір у живопису, де він завжди був одним з основних засобів художньої виразності, діє у своїй фізичній, оптичній, естетичній, психолого-фізіологічній і символіко-культурологічній якості. У мистецтві Нового часу, і особливо у XX ст., тлумачення субстанції кольору набуло особливого значення. Від засобу “забарвлення” форми в живописі класицизму й пізніше в академічній практиці він стає носієм сенсу й метамови живописця¹. К.Моне, В.Ван-Гог, П.Гоген, А.Матіс, О.Богомазов, В.Пальмов, Д.Бурлюк, а особливо В.Кандинський і К.Малевич шукали нового відчуття кольору; у їхній творчості колір постав у своїй мінливості та набув принципово нового значення. Ці художники, яких, у першу чергу, вабили онтологічні якості кольору, впевнилися, що колористична цінність живопису досягається через його метафізику, оскільки сам колір є фізичним виявленням духовної еманції світла та має сильний сакральний-енергетичний вплив на свідомість людини. Саме на цих досягненнях мистецтва початку XX ст. базують своє розуміння кольору як найважливішого формального засобу виразності живопису, головного концепту його поетики українські нефігуративісти 90-х. Приміром, О.Петрова засвідчує, що для неї колір – “храм духовності, в якому я не самотня – з глядачем... Колір обдаровує спогадами снів, у яких сріблястою рибиною або легким птахом пірнаєш у червоногаряче, синє або біло-рожеве розмаїття палітри. Випромінювання кольору – знак присутності Бога, явленого в сяйні кожному, хто налаштований на щасливе спілкування”². У наведеній фразі мисткині колір осмислюється як комунікативна структура, як головуючий чинник метамови сучасного нефігуративного живопису. Не менш відчутним у наведеній цитаті є й близьке до платонівського “божественне” розуміння кольору, за яким закони кольорової гармонії логічно ніким не пізнані й відомі лише Богу. У розумінні О.Петрової, колір – не лише семантичний засіб бачення світу, а й носій уміщеної у свідомості живописця Істини, яку можна привідкрити, але не досягнути остаточно.

У численних інтерв'ю та публікаціях Т.Сільваші маніфестує, що “тіло живопису є *дискурс таємниці*. І найбільша з них це *колір*” [14, с.30]. Колір, який у матеріальному світі вважається засобом позначення чи прикрашання тіла, предмета або події, уже не сприймається у своєму первородному смислі. Сповнений не залежною від усього оточуючого світу внутрішньою значимістю, він містить у собі особливу сакральну енергію [16], яка знаходиться поза межами баченого спектра (у галузі феноменального) й здатна відображати стан душі, її психологічний настрій, навіть впливати на фізичний стан людини. Колір як “креативний червень” метафізики Живопису поєднує в собі есенційність (розуміння кольору як “відчуття”, а не бачення його лише як матеріальної фарби) й енергійність (вплив кольорових хвиль на емоційний стан людини). Живописець спочатку есенційно вживається в колір, а потім екзистенційно застосовує його. Таким чином, метод/концепція ненаративності презентує колір як одну з головних для живописця особистісних речей, яка в онтології творчості існує серед інших концептів на рівні інтимних “мовчазних знаків”. Колір свідчить про приховане в таємничих глибинах внутрішньої змістовності знання, яке не вміщується у слові, і є “ментальним оператором” внутрішнього світу живописця, тією епістемологічною метафорою, що визначає специфіку салієнтності ненаративних творів (та нефігуративного живопису в цілому), що дозволило Т.Сільваші проголосити ненаративність “*есенцією животису*”, яка змальовує *чисте*, незалежне від матеріального буття духовне життя.

Наголосимо, що змістовність таких композицій базується на самодостатній виражальній цінності кольору як сенсопростору. Чистий колір, на думку О. Раппапорта, “не має місця існування іншого, ніж як “умозрение” (російська. – Н.М.), тобто чисто інтелектуальне буття. І ось тому та нова предметність, яка створюється абстрактними кольоровими композиціями, має переносити нас до суто інтелектуального буття та “умозрения” (російська. – Н.М.)” [17, с.153].

¹ Проблему впливу кольору на емоційний стан людини чи не вперше в історії розвитку філософії мистецтва порушив І.-В.Гете в праці “Нарис вчення про колір”. Там само він підняв питання про закономірності колірних сполучень, світла тощо. Пізніше його знахідки стали ґрунтом для пошуків імпресіоністів, постімпресіоністів та авангардистів.

² Цит. наведена за матеріалами персональної виставки О.Петрової “Іспанія твоя і моя”, що відбулася в березні 2003 року в Державному музеї зарубіжного образотворчого мистецтва.

І якщо поодинокий чистий колір позбавлений динамічних можливостей, то гармонійність сполучень різних кольорів долає цю статичність, створюючи активний живописний простір із своїми вимірами часу. Таке розуміння сутності кольору надало О.Титаренку привід порівняти нефігуративну картину-предмет із “рікою кольору десь там, над несталосями, мінливостями землі” [23, с.8], із “живописними крилами”, які опираються на колір і світло.

Категорія “живописець” також є не менш важливою для осмислення змін у просторі нефігуративної творчості. Підкреслюючи своє ставлення до Живопису, художники схильні ідентифікувати себе зі “справжніми живописцями”. Для них художник, що пише фарбами, є професіоналом, але не обов’язково живописцем, здатним відчувати найтонші вібрації кольорового світла, бути в контакті саме з живописним явищем. Таке визначення вказаної дефініції, безперечно, вужче від схожих за значенням термінів “художник” чи “мистець”, бо дар художника-живописця більшою мірою пов’язаний із загостреним відчуттям кольору та метафізикою кольорового світла. **Колір** – головна з необхідних якостей справжнього живописця, який здатен побачити, відчути і, “як труба”, “пропустити” через себе колір, дати йому можливість проявитися на полотнищі¹. Через це Живопис сприймається як реальний особистісно-ціннісний діалог художника й кольору. “Живописець – транслятор кольору, що відмовляє в момент творчості особистому. Лише через забуття власного “Я” можна досягнути онтологічну сутність кольору”, – засвідчив Т.Сільваші [1].

Для живописця важливою є й наявність розвиненого відчуття колористичного світла, яке надає Живопису загадки, що відрізняє його від живопису-як-ремесла. Філософські енциклопедичні словники тлумачать колір як безпосередню *властивість світла* викликати в людини зорові відчуття відповідно до спектрального складу світла, що відбивається чи випромінюється. Від довжини світлових хвиль залежить фізичне відчуття людиною кольору, бачення забарвлення предмета чи форми. У свою чергу світло – це частина “оптичного випромінювання в інтервалі частот, що сприймаються людським оком” [9, с.34]. Проблема світла в живопису завжди була актуальною в теорії мистецтва. Так, О.Раппопорт визначає світлове тло картини як важливу “субстанцію картинного простору” [17, с.44]. Воно створює особливу атмосферу субстанціональних якостей, що містить у собі символіку особливого “закартинного світу” (термін О.Раппопорта), яка виникає в умовно-реальних універсалиях обмеженого рамою простору². На думку німецького теоретика другої половини ХХ ст. Г.Бьома, світло забезпечує фактичний внутрішній зв’язок цього “закартинного світу”. Європейські живописці другої половини ХХ ст. (зокрема, Дж.Верхейсен, І.Клайн, Л.Фонтана) визнавали, що, з “одного боку, позбавлене вимірів світло картини несе в собі її сутність, а з іншого, – викликає в кожному, хто здатен **бачити** (виділено мною. – Н.М.), певне відчуття: світло сприймається не як таке, що “нічого не значить”, а знаходить відгук у глибинах особистості та вписується в її досвід” [3, с. 57]. Так, “живописне світло” в деяких творах постає як основний виражальний засіб, здатний відображати сутність, сакральність живописної композиції, породжувати відчуття втраченої гармонії. Крім того, живописне світло “сповнене особливої здатності розмивати кордони поміж зовнішньою реальністю (тим, що ми бачимо перед собою) та нашим внутрішнім досвідом, який мислиться як відокремлене від цієї реальності явище” [17, с.57].

У візантійському та давньоруському іконописах світло, перш за все, мало онтологічні якості, які втілювалися через символіку кольору. Із часом, від ХVІІ ст., світло в живопису розумілося як щось цілком реальне – вологість повітря чи струмені світла – тобто як один із засобів “бачення середовища” [25, с.187]. Перед художниками постала необхідність пошуку методів зображення такого зматеріалізованого світла. У результаті цього процесу, як стверджує В.Хофман, “барвна матерія все більше проникає до свідомості мистця й постає фактором, що бере участь у творчому процесі, фактором, який певним чином впливає на художника” [24, с. 325]. Так, уже в імпресіоністів збагачується не лише колористична багатобарвність полотен, але й фактура картинної поверхні, яка відтоді вже не є “пласкою”. Властивий колишньому

¹ Цит. наведена за матеріалами інтерв’ю автора з Т.Сільваші з власного архіву автора.

² Під умовно-реальними універсалиями О.Раппопорт розуміє світло та “повітря” картинного простору. Див.: Раппопорт А. “Веревки” Ильи Кабакова: опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа / А. Раппопорт // Советское искусствознание: сб. ст. / ред. В.Полевой и др. – М. : Советский художник, 1990. – Вып. 26. – С. 44–45.

малярству переважно гладенький живописний шар поступається практично “барельєфній” поверхні сучасного живопису, яка в реальному освітленні починає жити власним життям, де з’являються реальні тіні, “грають” вібрації живописного світла тощо.

Особливе значення для осмислення важливості феномену світла в абстрактному живописі в другій половині XX ст. мала творчість Дж.Верхейєна, який увійшов до історії мистецтва як містик світлоколюру, що своїми “пан-хромами” прагнув викликати відчуття справжнього світла. У теоретичній і практичній діяльності мистець порушує питання на кшталт: *як змінюється якість кольору, коли зростає чи зменшується кількість світла, що на нього падає; як світло виникає зсередини кольору* тощо. “Надреальність” світла він розумів як зведені в одне ціле простір і час, глибину та близькість, предмет й освітлення. Завдяки своїй енергетиці, він здатний створити єдине силове поле картини, що не є тотожним її матеріальній живописній поверхні. У більшості нефігуративних творів відчуття цього метафізичного світла, яке властиве роботам Я.Вермеєра, Дж.Верхейєна, М.Ротка, є очевидним. У ненаративних полотнах світло, що виникає над живописними шарами, заглиблює дискурс живописної “таїни”. “Фізичний спектр кольорів, – як підкреслює О.Петрова, – виявляє ідеальне за принципами, близькими до Візантійської системи колоризму (фотодосії. – Н.М.) – колір втілює Бога у випромінюванні світла. Нефігуратив – шлях до такого бачення “духовним зором”¹.

Підсумовуючи викладене вище, ствердимо, що властиве живописцям “кольоромислення” в сучасному живописі посіло місце нової “*еніфанії*”, що значно відчутно в ненаративних творах. Живописці ретельно та послідовно вибудовують багат шарову колористичну масу, яка створює світлоносу ауру полотна. Хроматичні категорії, які для традиційного репрезентативного живопису не є такими, що визначають його головну сутність (змістовність), у ненаративності стають основною семіотичною цінністю.

Проте, говорячи про особливості стилістики, варто обумовити й інші, не менш важливі елементи картинної площини нефігуративних творів. Колір, що постає основним структурним елементом поетики ненаративності, перш за все є *об’єктивною*, а не пластичною категорією. Будучи нематеріальним речником, він “народжується” з фарб різних за структурою, продиктованою фактурою чистих барвникових пігментів. З матеріальних фарб, незалежно ні від предмета зображення, ні від стану, який той виражає, формується живописне середовище твору, “складається” живописна поверхня картини – фактура полотна.

Фактура, що з другої половини XX ст. постає одним із визначних чинників новітнього живопису, є важливим засобом виразності, притаманним формальній мові ненаративних творів, який багато в чому визначає сутнісне навантаження полотна. Зазначимо, що те, що “фактура – це зміст живописних поверхонь”, Л.Попова сформулювала ще в 1919 р. [21, с.112], підкреслюючи єдність об’єктивної (сенсової) та пластичної якостей фактури в безпредметному живопису. У ненаративних творах фактура – як продиктований манерою художника принцип матеріального розташування маси фарб на полотні, органічний взаємозв’язок зовнішньої та внутрішньої структури живописної поверхні – є однією з основних стилістичних ознак. Для кожного з художників, що експериментували в межах методу/концепції ненаративності, характерні різні, відмінні від інших художні манери. Однак особливе ставлення до фактурного вирішення живописної поверхні притаманне всім без винятку. У значній частині полотен фактура набуває самодостатності, що дозволяє прочитувати твір як “*матеріально-уречевлений згусток*” оточуючого космосу. Таке ставлення до фактури сформувалося наприкінці XIX ст. Відтоді сучасні живописці доволі уважно ставляться до пластичних відносин. Нефігуративістів, зокрема, вирізняє дбайливе ставлення до динаміки кольорових мас, яка є основою створення колористичних композицій, характеру та напрямку мазка.

Пригадаємо, що чи не першими культивувати мазок як вагомий, значимий елемент картинної площини почали ще венеціанці. Відтоді цей важливий конструктивний елемент картини розвивається в незалежному від зображеного предмета напрямі – чи як складова індивідуальної манери живописця, чи як певна ознака стилю. Опанування пастозним мазком відкрило живописцям нові можливості, поставило перед ними нові проблеми. Соковитий, сповнений динаміки пастозний мазок спровокував конфлікт поміж міметичністю живописного наративу та жи-

¹ Цит. за вид.: Петрова Ольга. Виставки : каталог / Ольга Петрова. – К. : Бліц-принт. 2002. – С. 9.

вописом, спрямованим до спонтанних, першородних вражень. Наслідком подібних змін і став розвиток картини як певної суверенної реальності. У живописному творі поступово зменшується значення того предметного змісту полотна, яке визначало його інформативність, що, безперечно, призвело до “розпредметнення” живопису [24, с.325] та зумовило виникнення безпредметного живопису. З того часу для кожного з мистців-нефігуративістів, крім власне колористичних характеристик живопису, важливими чинниками постають динаміка мазка, густота, тактильні характеристики фарб як носії самостійності пластичної якості. Сповнена своєю природною фактурою, в’язкістю, щільністю, фарба виступає “стихійним початком” творчості. Мистець мислить поверхню полотна як ціннісну, коштовну. Свого часу К.Малевич запевняв, що “будь-яка живописна площа, будучи перевтілена в живописний рельєф, є штучна фарбна скульптура, а будь-який рельєф, перевтілений у площину, є живопис” [7, с.52]. Якість живопису-ремесла розуміється як “готовність”, закінченість поверхні, її зернистість, текстура, навіть можлива скульптурна виразність і тектонічність. Від того, яким матеріалом наповнюється живописна поверхня, залежить насиченість картини певними ілюзорними, оптичними ефектами.

Фактура ненаративних творів – від барельєфного “імпасто” до гри прозорих шарів у межах одного тону – розуміється як упорядкований через креативні поклики мистця хаос, виражений через “живописне тіло”. Відтак можна зробити висновок, що на відміну від живопису як вербальної комунікації (живопис–1) ненаративний метод/концепція – як живописна творчість (живопис–2) – полягає, користуючись висловом О.Раппопорта, “у створенні живописного тіла з його органікою та енергетикою, і це тіло ніяк не може бути просто знаком, що відповідає чомусь у цьому світі” [17, с.161]. Живописна творчість – не наслідок “мовної редукції” чи символічної комунікації, а своєрідне розширення світу, оскільки впевнено вводить до образотворчості те, що раніше вважалося таким, що існує лише в уяві поза тілесним світом.

Зазначимо, що основними **композиційними принципами** в ненаративних творах виступають принципи “монтування” кольорових поверхонь і “накладання” живописних просторів, завдяки яким твори збагачуються смисловою змістовністю. У переважній більшості ненаративні композиції є великоформатними. Цікаво згадати, що О.Федорук доволі влучно підмітив свого роду невідповідність поміж великим форматом полотен і “камерністю” їх виконання. Дослідимо цю думку більш докладно (з огляду на проблеми монументального й станкового в образотворчому мистецтві).

Перш за все підкреслимо, що великоформатна нефігуративна картина не створюється як звичайний монументальний твір задля того, щоб “співвіднести людину з такими масштабними одиницями, як людський колектив”. Проте її автор прагне залучити глядача до цілісного бачення оточуючого світу (в кінцевому підсумку – до Космосу). Будучи зверненим до імперсонального у внутрішньому світі особи, ненаративний твір не стільки надає відчуття власної масштабності, як, користуючись спостереженням В.Прокоф’єва, “цілий світ готовий принести людині, зробити предметом його особистого, окремого, навіть миттєвого відчуття... Він крокує від універсального до індивідуального, від великого до малого, щоб у цьому малому відкрити власні глибини, які були б здатні суперничати з глибинами космосу” [15, с.255]. В ідеалі такий твір має максимально співвідноситися з внутрішнім камерним укладом глядача, його душевною організацією. Така синкретичність закладених у ненаративному творі завдань і диктує свого роду злиття монументального формату з камерністю виконання. Крім того, ненаративні полотна не створюються для розміщення в суспільних архітектурних спорудах “парадного” типу. Вони спрямовані до індивідуального, а не до масового світогляду, оскільки є зверненими до особистісного через усезагальне. Таким чином, вибір великого формату, з одного боку, зумовлюється тяжінням орієнтованого на умоглядний “космічний” аспект простору полотен до нескінченності, позачасовості. Звернення до свідомості окремої людини, з іншого боку, пояснює вибір мистцем “камерної” манери виконання. На наш погляд, подібне сполучення монументальних і камерних рис викликає віддалені асоціації з творчістю таких різних майстрів минулого, як П.Брейгель чи П.Філонов. Для їхніх творів характерне поєднання масштабності нескінченного вселенського простору з калейдоскопічним макрокосмом буття в його найдрібніших деталях, унаслідок чого живописні полотна являють дивовижне сплетіння зовнішніх побутових подробиць і сили внутрішнього духовного змісту. Сучасні нефігуративісти через

усвідомлення того, що на означеній частині полотнища вони вибудовують відбиток частки космосу, здебільшого тяжіють до великих форматів. Однак, переслідуючи ідею відтворення на полотні відчутих імперсональних світів, живописці, усупереч властивій великоформатним творам лаконічній манері вислову, прагнуть до урізноманітнення інтонацій, точності в передачі складних нюансів тощо. Саме так сучасними мистцями досягаються властиві абстрактному живопису ефекти “зменшення, як здається, розмірів глядача й, відповідно, ... “розтягнення” часу споглядання” [17, с.95], спрямовані на співвіднесення хронотопів автора та глядача.

Опираючись на вищенаведені доводи, зробимо висновок, що **змістовність** ненаративних композицій має розумітися як *матеріалізація у фарбах миті пізнання внутрішньої сутності світу* – свого роду зафіксованою “об’єктивацією волі” суб’єкта, що пізнає (А.Шопенгауер). Подібне смислове навантаження нефігуративного живопису стало свого роду традицією у вітчизняній абстракції ще із часів класичного авангарду, коли полотна авангардистів-безпредметників, сповнені образами “вторинної”, ідеальної реальності, відтворювали новий світ, що не мав точок перетину з реально існуючим [19, с.104]. Безпредметна творчість 10–20-х рр. XX ст. відкрила двері до незвіданого, безсвідомого, іншого, що пізнається інтуїтивно, зростивши, за К.Малевичем, “ступінь нової свідомості й сенсу живописного побудження” [21, с.121]. Безпредметники прагнули створювати картини-сміслоформули, запевняючи, що “картина – думка; можна позбавити людину життя, але примусити її перестати мислити не можна” [21, с.120]. До речі, Г.-Г.Гадамер у праці “Онiмiння картини” констатує, що в грецькій мові слово, яке означає *картину*, має значення “*жива істота*” [5, с.179]. Важко не погодитися, що створена руками матеріальна, жива картина “самою своєю нерухомістю в мирській суєті, самим фактом належності до іншого світу, самою своєю тілесністю ... отримує право бути джерелом вічного смислу” [17, с.31].

“Текстам” ненаративних творів, які порушують вічні питання людства, притаманна властива живопису всіх часів духовна спадковість і “сміслова генетика”, яка змушує глядача вдивлятися в картину задля відшукування очікуваної “благої звістки”. З приводу творчості А.Криволапа дослідниця О.Петрова висловила: “Кропiткe вoрoжiння мaйcтpa пo cтвopенню нaдмaтepiaльнoї cубcтaнцiї дocягae пoвнoгo eфeктy, кoли випpoмiнювaння, щo ллeтьcя нa глядaчa з кoмпoзицiї, пiднocить нac y вicокi дyxoвнi, мaйжe acтpaльнi вимiри” [13, с.180]. Отже, художник, що насичує полотна таким змістом, постає не просто спеціалістом, який ставить до живопису як до професії, а творцем, який бачить у Живописі одну з можливих форм втілення свого Дару. Його художня діяльність є не стільки втіленням загальноприйнятих естетичних чи соціальних ідеалів, як постійною креацією смислів, здатних пробуджувати множинні інтерпретації, актом фіксації унікальності авторського бачення. Живописець, користуючись словами О.Раппопорта, “попри волю стає пророком, хоч і не здатен зрозуміти смисл свого пророкування” [17, с. 31]. Картини ненаративістів – це констатація перегляду мистцем, для якого креативність є визначальним життєвим принципом, усталених принципів мистецтвотворення. Оточена аурую одкровення та містичного пророцтва, діяльність автора покликана до створення неминучих “повідомлень”, походження яких художник приписує своїй здатності розкриття відчутих космічних законів, “духу часу” тощо.

Текстуальність ненаративних творів, при повній відсутності елементів предметно-логічної реальності, зумовлюється особливостями ідіостилів, що складаються з існуючих у нефігуративному просторі ідіолектів. Для О.Бабака – це інтроспекція українського духу в межах нефігуративної царини, для М.Кривенка – ремінісценції Дао в інтроспекції вітчизняної культури, для А.Криволапа – реальність відчуття “кольорових модулів” чистої фарби, для Т.Сільваші – співбуття з онтологічним кольором тощо. Ці ідіолекти текстуально закріплюють те, що раніше не було визначальним змістовним фактом, і разом із вищевказаними структурними конституантами ідіостилю ненаративності складають ієрархічно організовану систему з органічно впорядкованими елементами.

Стисло стилістичні особливості ненаративних творів можна сформулювати так: 1) розуміння кольору як предмета Живопису; 2) обов’язкова наявність присутності в картинному просторі породженого кольором живописного світла; 3) акцентування уваги на фактурному вирішенні живописної поверхні, підкресленні текстури фарби й полотна, що робить акцент на перевазі існуючого в поезії ненаративності перцептивного початку. У той самий час слід

вказати на притаманні творчості кожного з мистців, які працювали в межах даної концепції, відмінності, що зумовлені ідіолемами мови кожного з них.

1. Артова В. Живописные откровения / В. Артова // Зеркало недели. – 2000. – № 26. – С. 16.
2. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. Бахтин ; [сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979.
3. Бём Г. В круге действительности: об основах абстрактного искусства после 1945 года / Г. Бём // Собрание Л. Шёнберг : каталог выставки. – Мюнхен, 1989.
4. Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991.
5. Гадамер Г.-Г. Онеменение картины / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991.
6. Личковах В. Авангард–постмодернізм–універсалізм: зміна парадигм неklasичної естетики / В. Личковах // Філософська і соціологічна думка. – 1996. – № 7.
7. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму / К. Малевич // Черный квадрат / К. Малевич. – С.Пб. : Азбука-классика, 2003.
8. Мархайчук Н. В. Концепція ненаративності в контексті розвитку вітчизняного нефігуративного живопису : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Н. В. Мархайчук ; Харківська державна академія дизайну і мистецтв. – Х., 2006. – 225 с.
9. Матвеева Л. Абстракціонізм як предмет естетичного аналізу : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Л. Матвеева ; Київ. ун-т ім. Шевченка. – К., 1998.
10. Петрова О. Виставки : каталог / О. Петрова. – К. : Бліц-принт, 2002.
11. Ортега-и-Гассет. Дегуманізація мистецтва / Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991.
12. Петрова О. Метафізика українського нефігуративу на межі XX та XXI ст. / О. Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії : історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX ст.– поч. XXI ст. : зб. ст. / О. Петрова. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2004.
13. Петрова О. Музика “важкого метала” в нефігуративі Анатолія Криволапа / О. Петрова // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К.: ІМФЕ ім. Рильського, 2002.
14. Петрова О. Проект “ПЕРЕХРЕСТЯ” – полілог дискурсів / О. Петрова // Мистецтвознавчі рефлексії... / О. Петрова. – С. 336. Також див.: З розмови Т. Сільваші та Єжи (Юрія) Онуха // Малярство. Л. Тарасевич / Т. Сільваші : каталог. – К. : ЦСМ, 2000.
15. Прокофьев В. Монументальное и станковое : к вопросу о содержательной основе понятий / В. Прокофьев // Об искусстве и искусствознании : сб. ст. – М. : Советский художник, 1985.
16. Протас М. Сакральна енергія кольору як статус свідомості мистця / М. Протас // Образотворче мистецтво. – 1998. – № 1. – С. 2–5 ; № 2. – С. 73–75.
17. Раппопорт А. Десяносто девять писем о живописи / А. Раппопорт. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.
18. Раппопорт А. “Веревки” Ильи Кабакова : опыт интерпретации концептуалистского ассамбляжа / А. Раппопорт // Советское искусствознание : сб. ст. / [ред. В. Полевой и др.]. – М. : Советский художник, 1990. – Вып. 26.
19. Сарабьянов Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века / Д. Сарабьянов // Советское искусствознание : сб. ст. / [ред. В. Полевой и др.]. – М. : Советский художник, 1989. – Вып. 25 : Искусство XX века.
20. Сільваші Т. Живописець / Т. Сільваші // Живопис : каталог виставки / Т. Сільваші . – К. : PC world Ukraine, 1997. – С. 8–9.
21. Советское искусство за 15 лет / [ред. И. Маца]. – М.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933.
22. Титаренко О. Марення / О. Титаренко // Міжнародний ART-фестиваль Український класичний авангард і сучасне мистецтво : каталог. – К. ; Одессе : Асоціація Галерей України, 1996.
23. Титаренко О. Тиберій Сільваші // О. Титаренко / Галерея. – 2000. – № 3–4. – С. 8.
24. Хофман В. Основы современного искусства : введение в его символические формы / В. Хофман ; пер. с нем. А. Белобратова. – С. Пб. : Академический проект, 2004.
25. Шило О. Невербальні та вербальні засоби в образотворчій діяльності : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.01 / О. Шило ; ХДАК. – Х., 1998. – С. 187.
26. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // Собр. соч. в пяти томах / А. Шопенгауэр ; пер. Ю. Айхенвальда. – М. : Московский Клуб, 1992. – Т. I, § 36.
27. Якобсон Р. Язык и бессознательное / Р. Якобсон ; пер. с англ., фр.; ред. пер. Ф. Успенский. – М. : Гнозис, 1996.

Публикация посвящена исследованию особенностей художественного языка ненарративных произведений в пределах нефигуративной живописи. Освещены стилистические особенности ненарративных произведений, указано на присущие творчеству художников, работавших в рамках данной концепции, отличия, обусловленные идиолектами языка каждого из художников.

Ключевые слова: нефигуративная живопись, концепция ненарративности, современная живопись.

The publication is devoted to study of the artistic language non-narratives works within non-figurative painting. Elucidated non-narrative stylistic features of works shown on the inherent creativity of artists working in the framework of this concept, the differences due Idiolect language of each artist.

Key words: non-figurative painting, concept of non-narratives, modern painting.

УДК 75.01

ББК 85.100.0

Олег Коваль

ПЕРЕКОДУВАННЯ ЖИВОПИСНИХ І ВІЗУАЛЬНИХ СМИСЛІВ У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ: ДО ТЕОРІЇ ВЕРБАЛЬНО-ІКОНІЧНОГО СИНТЕЗУ В МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається співвідношення вербального й іконічного кодів культури в теорії та практиці візуального мистецтва ХХ–ХХІ ст. з точки зору перифрастичних та інтерсеміотичних трансляційних стратегій і культурних практик, а також як досвід метамовної рефлексії та лінгвістичного самоаналізу мистця.

Ключові слова: синтез вербального та візуального, візуальне мистецтво ХХ–ХХІ ст., мінімалізація, дискурсивний синтез, мова та семіотика мистецтва, інтерсеміотичний переклад, перефраз, інтермедіальність, культурні смисли, простір культури, живописний центон, семіосфера.

Сучасні мистецтвознавство та культурологія як міждисциплінарні галузі гуманітаристики об'єднані не лише спільністю свого спрямування на вивчення перш за все семантики одиниць, які досліджуються, але і єдиним методологічним підходом, який можна визначити як семіотичний та концептуальний. Цей підхід спрямовано на дослідження з позицій семіотичних характеристик “мовних” одиниць тієї чи іншої знакової системи (мови, мистецтва, культури) та форм репрезентації знань про світ, культуру й антропні складові образотворення.

Вивчення відмінних між собою, однак автопоетичних за технікою морфогенезу та диференційно розбіжних за своїм складом естетичних, мистецьких висловлювань, що проходять “різні ступені знаковості” (Ю.Степанов), складає й самостійну дослідницьку задачу, проте в межах теорії спільності (“синтезу”) вербального й іконічного кодів культури, що проявляють себе в різноманітних практиках сучасного візуального мистецтва, представляє ще не вивчену й не досліджувану проблему. Вона поглиблюється з боку кризи методологічного апарату сучасного мистецтвознавства, яке, опираючись на застарілі формальні й описові парадигми аналізу, уже не може вдало й адекватно описати явища “нової фігуративності” та нефігуративності, принаймні доказово виявити й проаналізувати нові для мистецтвознавчої думки явища сучасного мистецтва. Тому звернення до семіотико-культурологічного підходу, у межах якого розглядається вищепойменований синтез, виявляється доречним й актуальним.

Метою запропонованого дослідження є спроба виявити та продемонструвати в межах семіотико-культурологічного підходу явище синтезу мовного й образотворчого, візуального кодів у сучасному дискурсі візуальності, який позначається як дискурс “злету над фігуративним” і трансгресивним дискурсом, тобто таким, що виходить за межі міметичної образотворчості. *Головна теза роботи:* мистецький твір є формою ущільнення певних аспектів мовлення, які прориваються у світ (візуальна форма переносить мовне висловлювання у світ) за допомогою візуальної форми сучасного мистецького твору. Витвір мистецтва оголює лінгвістичні механізми репрезентації та категоризації світу й відкриває такі властивості мовлення, які при звичайному мистецтвознавчому аналізі залишаються “невидимими та неприступними для дослідження” [7, с.35]. *Предметом*, який допоможе розкрити цей механізм ущільнення мовного та візуального в єдиній формі, є явище інтерсеміотичного перекладу культурних смислів у ме-