

Юлія Майстренко-Вакулєнко

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри
сценографії та екранних мистецтв Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури

Yuliya Maystrenko-Vakulenko

PhD, Associate Professor, Head of the Department of
Scenography and Screen Arts, National Academy of Fine
Arts and Architecture

e-mail: [ymaystrenko-v@ukr.net](mailto:yamaystrenko-v@ukr.net) | orcid.org/0000-0002-9796-7781

Лінія в мистецтві авангарду

Line in Avant-Garde Art

Анотація. Кінець XIX — початок XX століття є унікальним періодом в історії світового мистецтва. Відкриття, здійснені у галузі математики та фізики, становлення нових філософських концепцій, соціально-політичні зрушення утворили умови для ґрунтовного переусвідомлення художньо-естетичних ідеалів, цілей і завдань мистецтва.

На основі вивчення теоретичних праць митців та філософів періоду авангарду — західноєвропейських футуристів та кубістів Умберто Боччоні, Карло Карра, Луїджі Руссола, Джакомо Балла, Джіно Северіні, Альбера Глеза та Жана Метценже, а також філософів Анрі Бергсона, Едмунда Гуссерля, Овальда Шпенглера; українських і російських авангардистів Олександра Богомазова, Казимира Малевича, Василя Кандинського, Олександра Родченка, Наума Габо й Натана Певзнера, Ільї Зданевича й Михайла Ларіонова, теоретиків мистецтва Павла Флорєнського та Олександра Габричевського — досліджено зміни, які відбулися в сутності мистецтва першої третини XX століття, зокрема, в царині нарисних мистецтв. Основну увагу в статті приділено ґрунтовному аналізу досліджень теоретиків українського та російського авангарду щодо розуміння лінії як одного з первинних формотворчих елементів мистецтва, трактування її виражальних можливостей та характеристик; виявлено роль, місце і значущість лінії у різних видах авангардного мистецтва. Також проаналізовано причини узагальненого тлумачення авангардистами сукупності творів мистецтв, виконаних на площині, зокрема, живопису та графіки. З'ясовано вплив теорій авангарду на розвиток рисунка як мистецтва лінії, окреслено основні напрями дослідження його подальшого розвитку у XX–XXI століттях.

Ключові слова: авангард, часопростір, рисунок, формальні елементи, лінія.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. У філософсько-естетичній думці кінця XIX — початку XX століття фізико-геометричне поняття простору набуває поглибленого усвідомлення. Розвиваючи та трансформуючи ідеї Іммануїла Канта щодо категорій простору й часу як форм споглядання, що не можуть бути відокремлені від чуттєвих даних, філософи і теоретики мистецтва починають аналізувати психофізіологічні, емоційні, перцептивні та інші можливі види просторів людської діяльності. Анрі Бергсон досліджує множинність просторів-станів внутрішньої свідомості, наповнюючи однорідність середовищ простору та часу класичної філософії поняттями тривалості та рухливості [2]. Простір первинної свідомості насичується у філософії Едмунда Гуссерля часовими розрізненнями — тривалістю, послідовністю, одночасністю, утворюючи цілісний континуум: постійна мінливість потоку пам'яті формується приєднанням ретенцій-спогадів та протенцій-очікувань до точки Тепер [12].

Філософ і теоретик мистецтва Павло Флорєнський стверджував, що «світорозуміння є просторорозумін-

ня» [39, с. 272], а, відповідно, і вся культура може бути трактована як діяльність із організації простору¹ [39, с. 112]. Розглядаючи послідовно різні види просторів (гносеологічний, фізичний, геометричний, психофізіологічний, культурологічний), він виділяв три основні види простору культури: простір техніки, простір науки й філософії, а також простір, що лежить між двома першими — простір мистецтва [39, с. 81–295]. Схожі ідеї висловлював Казимір Малевич, визначаючи три основні шляхи усвідомлення людиною світу: Релігія, Наука, Мистецтво [30].

Відповідно, принципівих змін зазнали також і цілі й призначення мистецтва як одного з основних просторів людської діяльності. Розмежовуючи «образотворче» і «нове мистецтво», теоретики авангарду висунули на протипагу образотворчості нові завдання «вираження

¹ «Незважаючи на докорінні, вочевидь, відмінності, всі мистецтва виростають з одного кореня, і варто почати вдивлятися в них, як єдність проявляється все більш переконаливо. Ця єдність є організацією простору, що досягається значною мірою прийомами однорідними» [39, с. 116].

відчуття сил, що розвиваються у психофізіологічних сферах людського існування» [28, с. 311], втілення динамічного відчуття [5], відмову від «єдності часу та місця» [16, с. 69]. Шляхом вираження цих ідей вони вважали дослідження конструкції «абсолютно оновлених пластичних елементів» [4, с. 35]. Ці елементи називали також «формуючими», «формотворчими» або «первинними».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичний спадок митців-авангардистів завжди привертав увагу науковців, як сучасників авангарду, так і дослідників наступних поколінь. Роль формуючих елементів у становленні мистецько-філософських концепцій авангарду розглядали (із різним ступенем заглиблення у проблематику) майже усі дослідники авангарду. Одними з найдетальніших звернень до цієї теми є роботи Лінди Гендерсон [45; 46], Селіма Хан-Магометова [40], Валерія Турчина [37], Ігоря Духана [13]. Теоретичному спадку українських митців присвячено збірник «Українські авангардисти як теоретики та публіцисти», впорядкований Дмитром Горбачовим, Оленою та Сергієм Папетою [38], а також низку ґрунтовних статей Олени Кашуби-Вольвач, у яких на основі архівних документів простежено роль формуючих елементів у педагогічних концепціях викладачів УАМ–КДХІ у 1917–1930 роках [17–21; 23–26]. Частково це питання висвітлено в супровідному каталозі виставки «Авангард. У пошуках четвертого виміру» [1] (переважно шляхом наведення цитат із теоретичного доробку митців-авангардистів). Теоретичні праці Казимира Малевича, зокрема його інтерпретацію поняття «четвертого виміру», проаналізовано у монографії Жана-Клода Маркаде [34]. Цікавим досвідом вивчення еволюції лінії як провідного формотворчого інструменту рисунку ХХ–ХХІ століття стала виставка «On Line» в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку (2010–2011) [7].

При всій увазі науковців до теоретичного спадку митців-авангардистів, до впливу системи формальних елементів мистецтва на формування часово-просторових характеристик авангарду, роль лінії як особливого елементу засобів виразності авангардного мистецтва залишається недостатньо виявленою. Також потребують уточнення відмінності характеристик лінії як початкового етапу будь-якого зображувального твору, як особливого засобу виразності авангардного живопису і як першооснови самостійного виду мистецтва — рисунка.

Мета статті: проаналізувати дослідження теоретиків авангарду щодо розуміння лінії як одного з первинних формуючих елементів мистецтва, виявити важливість лінії у різних видах авангардного мистецтва, з'ясувати вплив теорій авангарду на розвиток рисунка як мистецтва лінії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наукові відкриття математиків та фізиків, новітні філософські концепції кінця ХІХ — початку ХХ століття спонукали митців заглибитися у вивчення первинних формотворчих елементів різних видів мистецтв — музики, танцю, поезії, а також різновидів нарисних і пластичних мистецтв. При цьому художники-теоретики авангарду, засвоюючи та розвиваючи філософські й наукові ідеї, доходили схожих виснов-

ків щодо єдиної природи цих елементів, єдності принципів композиційної побудови творів різних мистецтв. Італійські футуристи розглядали мистецтво як неподільну цілісність, що включає усі види чуттєвих просторів¹: зоровий, тактильний, звуковий, запаховий тощо². «Немає ані живопису, ані скульптури, ані музики, ані поезії. Істинна лише творчість», стверджував італійський футурист Умберто Боччоні [4, с. 33].

Єдину природу елементів усіх мистецтв підкреслював також і український кубофутурист Олександр Богомазов, зазначаючи, що і зв'язок між елементами мистецтва має бути спільним для всіх мистецтв: «Елементи всіх Мистецтв мають одну природу — змінюється тільки той матеріал, яким користується мистецтво, але принцип ставлення до цього матеріалу цілком однаковий для всіх Мистецтв: з Первинного Елемента³ створити Форму і наповнити її Змістом» [3, с. 25].

Дослідження й пізнання кожним із видів мистецтв «власних сил та засобів» [15, с. 43] послідовно розглянув у працях «Про духовне в мистецтві» (1910) й «Точка і лінія на площині» (1926) Василь Кандинський: «Поступово у різних видів мистецтва зароджується прагнення якнайкращим чином втілити те, що кожен з них має сказати, і при тому засобами, цілком йому притаманними. Незважаючи на відокремленість кожного з них, або ж завдяки цій відокремленості, вони, як такі, ніколи ще не стояли ближче один до одного, ніж в ці останні часи духовного перевороту» [15, с. 41]. Василь Кандинський вважав, що результати систематичної праці над дослідженням елементів мистецтв вимагатимуть появи «словника елементів», що надалі призведе до вироблення композиційного вчення, «яке вийде за рамки окремих мистецтв і буде причетне до “мистецтва” в цілому» [15, с. 240–241]. «В кінцевому результаті, — зазначає теоретик, — ми приходимо до об'єднання сил різних видів мистецтва. З цього об'єднання з часом і виникає мистецтво, яке ми можемо вже зараз передчувати — справжнє *монументальне* мистецтво» [15, с. 43].

¹ Згодом особливу увагу вивченню психофізіологічних просторів приділив П. Флоренський, розглядаючи простори людського сприйняття залежно від величини їхнього поля: зоровий, м'язово-рухливий, слуховий, нюховий, термічний, вібраційний, смаковий тощо [39, с. 272–296].

² «Ми стверджуємо, що звуки, шуми та запахи з'єднуються у втілення ліній, об'ємів та барв, як лінії, об'єми та фарби з'єднуються в архітектурі музичного твору» [16, с. 70].

³ Богомазов робить висновок, що види мистецтва розрізняються лише за «Первісним Елементом», який лежить в основі побудови Форми, Змісту та Середовища: «Розвиток кожного мистецтва ґрунтується на розвитку його первісного, визначаючого виду мистецтва Елемента, тобто на розвитку маси: звука, слова, матерії і т. д. Цей елемент, розвиваючись далі, створює Форму і заповнює її Змістом. Це положення загальне для всіх Мистецтв, і змінюється тільки назва Первісного Елемента, Форми, Змісту. Крім того, розвиток Первісного Елемента завжди відбувається у певному Середовищі» [3, с. 22].

Спираючись на поняття мікро- та макрокосму, В. Кандинський проводив паралелі між елементами живопису та світобудови, передбачаючи у певному сенсі сучасну теорію фрактальності¹. На його думку, самостійні живописні елементи-комплекси будуть підпорядковуватися складнішим, при цьому «ці останні будуть лише частиною цілісної композиції — так само приблизно, як Сонячна система представляє собою лише точку в космічному цілому» [15, с. 253].

Базуючись на висновках про єдиний принцип формотворчих елементів всіх видів мистецтв, теоретики цілком логічно розглядали теорію формуючих елементів спільно і для різновидів площинних (живопис, графіка), і просторових (скульптура, архітектура, сценографія) мистецтв², декларуючи рух митця «від «літературного» забарвлення предмета до суто художніх (або живописних) цілей» [15, с. 56]; від сюжету — до чистої конструкції «абсолютно оновлених пластичних елементів» [4, с. 35].

Відштовхуючись від загальних положень геометрії³, митці й теоретики авангарду визначали точку, лінію та площину основними елементами зображувальних мистецтв, по-різному акцентуючи їхні характеристики, способи зв'язку й взаємодій. Олександр Богомазов виводить основні засади твору із руху Первісного елемента — точки, яка, рухаючись, утворює Перший елемент — лінію [3, с. 40]. Лінія ж, рухаючись, утворює площину, а площина — об'єм. Схожі етапи побудови просторовості у пошуках відтворення четвертого виміру згодом детально

¹ Детальніше щодо зв'язків авангарду та теорії фрактальності див.: Тарасенко В. Супрематизм и фрактальная геометрия: радикальный конструктивизм наблюдаемых форм // Малевич. Классический авангард. Витебск. Минск: Экономпресс, 2006. Т. 9. С. 221–224.

² Фактичну єдність мистецтва при всій його матеріальній й технічній різномірності обстоював також і український мистецтвознавець Федір Шміт [43, с. 6]. Ректор КХІ Іван Врона називав наукову розробку «психо-фізіологічних дослідів формальних елементів просторових мистецтв» проблемою величезної й актуально-практичної ваги, яка «чекає низки ґрунтовних розробок» [8, с. 41]. Важливість аналітичної праці представників нового мистецтва підкреслював також професор КХІ Андрій Таран, визначаючи сукупність їхніх пошуків як «окремі частини одного великого процесу встановлення основних законів форми, кольору та конструкції, що в синтезі дають сучасний малярський твір» [36, с. 48].

³ Вже у 1884 році британському математику Чарльзу Г. Гінтону (Charles Howard Hinton) вдалося обґрунтувати характеристики четвертого виміру простору (гіперпростору), розглядаючи рух точки як умову утворення лінії, лінії — як умову утворення площини, і площини — як умову утворення куба. Продовжуючи цей логічний ряд, Гінтон розглядає рух куба, вираховуючи необхідні умови задля утворення «четверо-куба», тобто тесеракта. «Подібно до того, як тривимірне тіло може бути представлено на папері в перспективі, так і тіла чотирьох вимірів можуть бути представлені в перспективі за допомогою кубічних тіл» [41, с. 30]. Його праці «Що таке четвертий вимір» (1884) та «Ера нової думки» (1888) були видані російською мовою у Петербурзі у 1915 році [41; 42].

аналізували Василь Кандинський та Казимір Малевич⁴. Богомазов трактував рух як силу, що зв'язувала елементи між собою, як внутрішню потенційність енергії, динамізм [3, с. 19–21]; Кандинський — як узагальнену назву двох складових — напруження та напрямку [15, с. 188, 213]. У «Трактаті з дробами» (1924) Казимір Малевич детальніше розглядає шлях, що народжує лінію з точки, а площину — з лінії, підкреслюючи, що цей рух вказує на поступовий розвиток елементів у часі [31, с. 42]. Складна природа основних елементів⁵ породжувала або доповнювалась вторинними елементами, серед яких авангардисти аналізували ритм, інтервал, форму, масу, зміст, колір, фактуру тощо.

Серед розглянутих основних елементів особливо значення у теорії та практиці авангарду набуває лінія, яку від енергетичної замкненості точки вирізняє спрямована енергія руху, «завдяки якому утворилася і сама лінія»⁶ [3, с. 50].

Порівнюючи кінетичний потенціал точки (плями) та лінії, Василь Кандинський акцентував увагу на тому, що енергія точки замкнена в собі⁷. І лише зовнішня енергія — сила⁸, яка виникає не в точці, а за її межами, вириває її з поверхні і рухає по площині у якомусь напрямку: «... на її місці виникає нова сутність, яка веде нове самостійне життя і підкорюється власним законам. Це лінія» [15, с. 211]. Цією зовнішньою силою Кандинський визначає інструмент художника: «Точка — це результат першого зіткнення художнього знаряддя з матеріальною площиною, з ґрунтом. <...> В цьому зіткненні основна площина запліднюється» [15, с. 183]. На енергетичній цінності зусилля художника робив акцент також і Олександр Габричевський, розглядаючи лінію як енергетичну похідну від стику творчого руху митця та поверхні: «первинне місце упору є точка; спротив відхиляє жест, і виникає лінія» [10, с. 244].

Прикметно, що авангардисти, які належали до різних мистецьких платформ, й, відповідно, досить різко обстоювали першочерговість різних «первісних імпульсів формотворення» [40, с. 97], сутність лінії розглядали досить

⁴ «Рух точки створює лінію, рух лінії — площину, площини — куб. Рух куба — кулю, точку; він також шестигранна точка» [32, с. 405].

⁵ Див. у В. Кандинського: «Проте необхідно підкреслити, що абсолютно чисті за звучанням, так би мовити, однотонно забарвлені елементи не існують в реальності, що навіть елементи, взяті за «основні», або «першоелементи», мають не примітивну, а складну природу» [15, с. 186].

⁶ Див. у О. Богомазова: «Він виражається у швидкості, легкості, вагомості, крихкості, кольорі, звучності, м'якості, світлі, тіні тощо, тобто у всій сумі наших сприймальних здібностей, так ці останні побудовані на відчутті руху більш чи менш прихованого» [3, с. 50].

⁷ Точка, за Кандинським, є енергетично замкненою, найстислішою формою часу [15, с. 190]. Натомість у лінії, яка «органічно виростає з точки» [15, с. 254], елемент часу відчувається значно більшою мірою, оскільки тривалість є категорією часу [15, с. 253].

⁸ За Кандинським, «перинне джерело кожної лінії незмінно одне — сила» [15, с. 248].

подібно. Більшість митців-теоретиків робили акцент на необхідності розмежування властивостей абстрактно-геометричної (статичної) та живописної (динамічної) лінії. Обумовлюючи необхідність позбутися геометричного розуміння лінії, Олександр Богомазов наголошував на ствердженні живописної лінії через якість та властивості своєї маси [3, с. 42]. Казимір Малевич наділяв лінію як формотворчий елемент композиції матеріальністю, числом¹. Також на цьому наголошував і Кандинський². Італійські футуристи проголошували своєю метою дати життя «мускульній статичній лінії, з'єднавши її із динамічною лінією — силою» [4, с. 33]. Конструктивісти Наум Габо і Натан Певзнер наполягали, насамперед, на вагомості енергетичного потенціалу лінії, здатності бути виразником «схованих в тілі статичних сил та їхніх ритмів» [9]. Нову сутність лінії стверджує також і конструктивіст Олександр Родченко: «Лінія є перше і останнє, як у живопису, так і у всякій конструкції взагалі. Лінія є путь проходження, руху, зіткнення, скріп, з'єднання, розріз» [35].

Таким чином, абстрактні геометричні положення в трактуванні митців-авангардистів сповнюються поняття енергії, руху, напрямку, напруження, динамічності та тривалості. Порожній, однорідний, гомогенний, ізотропний, безкінечний, як визначав евклідів простір Павло Флоренський [39, с. 91–95], авангардисти починають трансформувати у середовище: наповнювати різноманітними видами енергій; він набуває багатовимірності, об'єднуючись із часом.

Саме ці ідеї лягли в основу відомих футуристичних рисунків одного з найпопулярніших українських теоретиків³ та практиків авангарду Олександра Богомазова: «Перехожі. Ескіз» (1914), «Постать з мішком» (1914), «Хрещатик» (1914), «Боярка. Ріг дачі» (1915), «Монтер» (1915), «Кавказ. Герюси. Портрет В. Б.» (1916), «Пожежа» (1916) та кількох аркушів з робочого альбому 1913 року⁴. Дослідниця творчості Богомазова Олена Кашуба-Вольвач зауважила, що «Художник відкриває для себе низку технічних прийомів, що посилюють відчуття руху і передають динамічність стану зображуваного об'єкту» [22, с. 40]. Лінія стає «головним формоутворюючим елементом» рисунка художника [22,

с. 46]; її енергетичний потенціал (на дослідженні якого Богомазов детально зупиняється у відповідному розділі свого трактату [3, с. 43–51]) виявлено художником в рисунках шляхом використання низки композиційних прийомів, «що справляють могутній ефект руху»⁵ [22, с. 42].

Окрім розглянутих категорій, авангардисти звернули увагу на ще один важливий аспект виразності лінії. У програмному маніфесті «Про кубізм» (1912), який було перекладено російською у 1913 році, Альберт Глез та Жан Метценже зосереджуються на двох головних різновидах ліній — прямій та кривій: «Врешті, наука рисунка полягає у встановленні відношень між кривими та прямими» [11]. Особливе «серповидне» поєднання прямої та кривої — «граничний кут контрасту “прямої” і об'єму» — Казимір Малевич визначає як додатковий (формуючий) елемент кубізму, його формулу⁶. Василь Кандинський також відзначає, що «пряма та крива складають від початку протилежну пару ліній» [15, с. 237]. Розглядаючи можливості використання лінією часу, порівнюючи тривалість у часі прямої та кривої, а також характер плину часу у вертикалях та горизонталях, Кандинський підсумовує, що «елемент часу в суто лінійній композиції не можна недооцінювати, а композиційна наука повинна піддати його точним вимірюванням» [15, с. 254].

Отже, представники різних течій авангарду цілком подібно визначали значущість лінії як основного елементу сукупності творів мистецтва, виконаних на площині, по-різному формулюючи назву цієї сукупності. Олександр Габричевський узагальнював твори живопису, графіки й частково навіть плаского рельєфу як «нарисні» (начертательные) мистецтва [10]; Павло Флоренський — як художньо-зображувальні мистецтва⁷ [39]. Василь Кандинський наполягав на об'єднанні усіх видів мистецтв, що використовують простір площини, під загальною назвою «живопис», визначаючи графіку її різновидом, хоч і самостійним [15, с. 176], і полемізував з цього приводу із Павлом Флоренським⁸. Олександр Богомазов

⁵ Детально розглянуто О. Кашубою-Вольвач [22, с. 40–47].

⁶ «Тепер хочу зосередити вашу увагу на загальному характері побудовання кубістичних творів, а саме: все побудовання або композиція тяжить до серповидності. Серповата форма ліній ніби є той знаменник, до якого мусить бути приведений перший-ліпший твір кубіста або, інакше кажучи, серповата форма є формула кубізму» [33, с. 184].

⁷ Наразі переклад російського терміна «изобразительное» як «образотворче» є некоректним, оскільки йдеться також і про абстрактні, безпредметні мистецтва — тобто ті, які не містять у собі образу, отже, «зображувальне» в такому випадку є більш узагальнювальним терміном. Див. у К. Малевича: «Кожен твір нового мистецтва має якийсь зміст. Але нас страшить незвичайна безпредметна метода виразу цього змісту (негативне ставлення до образу, ідеї, він страшить образників своєю безобразністю)» [курсив — Ю. М.-В.] [27, с. 441].

⁸ Апелюючи, вочевидь, до теоретичних викладок Павла Флоренського (з яким Кандинський викладав разом у ВХУТЕМАСі) щодо різниці між графікою та живописом, Василь Кандинський

¹ «Якщо [думають, що] рух точки залишає після себе слід, лінію, то це не правильно, бо слід — це є лише порожнє місце, пройдене тіл[ом] точки, воно не може утворити лінії, бо під лінією я розумію тіло, утворене з самого тіла точки, що рухається. Таким чином, точка є відомим матеріальним числом простору, яке під час свого руху може залишити себе розгорнутим у просторі. <...> Відповідно, розпластана точка у фор[мі] лінії, починаючи рухатись, утворює таку площину, оскільки в ній є число» [32, с. 405].

² «Геометрична лінія — це невидимий об'єкт. Вона — слід рухомої точки, тобто її витвір. Вона виникла з руху — а саме внаслідок знищення вищого, замкнутого в собі спокою точки. Тут відбувся скачок зі статичної динаміку» [15, с. 212].

³ Теоретичний трактат «Живопис та елементи» написаний Олександром Богомазовим у 1914 році.

⁴ ЦДАЛМУ. Ф. 360. Оп. 1. Спр. 92.



1. Олександр Богомазов. Боярка. Потяг. 1913.
Пакувальний папір, олівець negro. НХМУ

розглядав графіку і як перший етап живопису, і як його самостійну частину [24, с. 154]; Казимір Малевич не порушував окремо цієї проблематики, вживаючи, як правило, сукупну назву «живопис».

Найпоследовніше до розгляду питання відмінності між живописом та графікою звернувся Павло Флоренський у роботі «Аналіз просторовості (та часу) у художньо-зображувальних творах» [39], обстоюючи як розмежувальну категорію між живописом та графікою різницю в енергетичній потенції точки та лінії. Заперечуючи чинну на той час класифікацію мистецтв за принципом використаного матеріалу та інструменту, Павло Флоренський пропонує за основу систематизації взяти цілі, які ставить перед собою певний вид мистецтва, і в досягненні яких бачить сенс свого існування. «Тоді, — зазначає теоретик, — твори мистецтва будуть розподілені

зазначав: «Оскільки ці теоретики взагалі визнають абстрактне мистецтво, вони вважають доцільним використання лінії в графіці, а в живописі — противним її натурі і тому неприпустимим. І цей випадок є дуже характерним як приклад плутанини в поняттях: все, що легко підкоряється розмежуванню й має бути розділене, нашарується одне на одне (мистецтво, природа), і навпаки — цілісне (в цьому випадку живопис і графіка) старанно розмежується. Лінія оцінюється тут лише як «графічний» елемент, який не може бути використаний з «живописними» намірами, хоча сутнісна різниця між «графікою» і «живописом» не знайдена і в тому числі не встановлена й згаданими теоретиками» [15, с. 270].

на окремі розряди за своєю мистецькою сутністю» [39, с. 121]. Принципова відмінність між живописом та графікою на думку П. Флоренського полягає у підході до способу організації простору цими видами мистецтв: тактильного — у живописі, та рушійного — у графіці¹ [39, с. 124]. Відповідно до його ідеї, точка та пляма за своєю енергетичною сутністю є формуючими елементами тактильного простору, простору відчуття й сприймання [39, с. 127]. Натомість лінія, сформована жестом художника, має енергетичний потенціал спрямованості, руху, динамічного активного опанування, формуючи дієвість рушійного простору, в якому художник «не бере від світу, а дає світові, — не діється світом, а діє на світ» [39, с. 126].

Споріднюючи живопис — із речовиною², а графіку — з рухом, П. Флоренський зазначав, що живопис переважно оперує речами, речовинністю, а графіка — сукупністю енергетичних силових полів, які впливають на формування простору [39, с. 143]. Якщо класичне мистецтво робило принциповий акцент на різниці між матеріальністю об'єктів (речей) і порожнечою простору між ними, то «нове мистецтво», починаючи від імпресіонізму, різницю між об'єктом і простором поступово нівелювало. Простір почав сприйматися як розріджений об'єкт, а об'єкт — як згущений простір. При цьому простір набував речовинності, а об'єкт — різноманітних викривлень, зумовлених енергетичними силовими полями різної природи, що пронизують простір сукупно із об'єктами, які, за Кантом, не можуть бути помислені поза простором.

Одним із перших проявів уречевлення простору в авангардному рисунку є спроба розімкнути «лінійну замкнену форму»³ [3, с. 26], сповнити лінію «дійовою кількістю маси» [3, с. 43], що знайшло переконливе втілення у розглянутих футуристичних аркушах Олександра Богомазова. Особливою знахідкою художника є використання композиційного прийому «променізму» — односпрямованого виходу-вибуху декількох ліній з одної просторової точки аркуша⁴. Вивільнення енергетичної замкненості точки за рахунок привнесеного зусилля художника (про що зазначали Кандинський, Габричевський та Флоренський) відбувається, таким чином, декількома подібно спрямованими променями одночасно, що суттєво посилює кінетичну насиченість й виразність лінії,

¹ Розглядаючи ці два підходи в опануванні простору, П. Флоренський перебуває в єдиному полі думки із А. Бергсоном та Е. Гуссерлем, які досліджували різні чуттєві форми опанування простору людиною.

² За Флоренським, «мистецтво чистої тактильності, яке претендує на те, щоб дати простір, насправді дає кашу, або рідину, або пару, або повітря, — все що завгодно, але сповнене речовиною, і при цьому саме як наповнене» [39, с. 143].

³ Богомазов, розглядаючи лінію як межу між формою та простором, зауважував, що «для форми зовсім не обов'язково повне замкнення ліній» [3, с. 40].

⁴ За словами дружини Олександра Богомазова, Ванди Монастирської, Богомазов умів знаходити «безсмертну точку руху» (цит. за: Оленою Кашубою-Вольвач [22, с. 42]).



2. Милиця (Майя) Симашкевич. Артистка Валентина Чистякова в ролі дочки мільярдера (вистава «Газ» Г. Кайзера, «Березіль»). 1923. Папір, туш, перо. МТМК



3. Марк Епштейн. Кубістична композиція. Родина. 1919. Папір, туш, перо, акварель. НХМУ

активізує втілення категорій руху, напруги й динамічності. Цей прийом надав виняткової композиційної виразності аркушам «Боярка. Потяг» (1913) (рис. 1), «Портрет художника Конопацького» (1914), «Портрет Пастухова Б. І. (Ескіз)» (1914–1915) та іншим.

Активна вихідна енергія векторно спрямованих променів наділяє динамізмом також і порожні частини простору аркушів, які набувають рис діючих елементів. Таке трактування порожніх, незайманих частин паперової площини отримало згодом розвиток у творчості сценографів, зокрема, в ескізах костюмів до «Ексцентричних танців» (1922) Анатолія Петрицького; в рисунках акторів у ролях (1920-ті) Милиці (Майї) Симашкевич (рис. 2); в ескізах костюмів Бориса Косарева до вистави «Марко у Пеклі» Івана Кочерги (1928).

З огляду на питання об'єктивізації простору, перенесення активності формуючого імпульсу на порожні частини тла, слід звернути увагу на використання художниками-авангардистами методу трансформації лінії у тон-площину. Різнострамованість енергії руху штрихів формує різне відчуття часопросторовості. Відштовхування штриха від контурної лінії, її розчинення в деякому абстрактному просторі-площині-об'єкті використано, зокрема, в аркушах Бориса Косарева «Диптих» та «25 червня 1918» (обидві — 1918), а також у циклі кубістичних рисунків Марка Епштейна 1919–1920 років «Віолончеліст», «Кубістична композиція (Родина)» (рис. 3) та інших. Цей прийом знищує третій просторовий вимір і сприяє

перевтіленню його енергії у відтворення четвертого виміру — часу.

Прийомом виведення-повтору контурної лінії у порожнечі чистого аркуша послуговується всесвітньовідомий авангардист Олександр Архипенко. Запровадивши у скульптуру увігнутість і отвір як протипагу об'єму, митець використовує схожий хід у деяких натурних рисунках, зокрема в аркуші «Акт» (1920-ті): пластичне дублювання рисуючої лінії форми в порожньому середовищі тла потрібне для стирання межі між об'єктом та простором, для надання просторові предметності.

Уречевлення простору мало відповідний вплив і на спосіб відтворення предметів.

Власне, саме усвідомлення невід'ємної належності об'єктів до часо-просторового континууму, розуміння предмета як місця певного викривлення часопростору [39, с. 81–114] призвело до поступової цілковитої відмови від предметного зображення¹. Адже втілити невидимі людському оку сили, що формують різноманітні

¹ Цей шлях поступової відмови мистецтва від предметності (речовості) вичерпно сформулював Олександр Родченко: «Використавши предмет у всякому трактуванні його, від реалізму й натуралізму до футуризму, живопис, перейшовши до кубізму, розклав його зі знанням майже анатомічним, поки нарешті не звільнився від цього оплоту абсолютно, вийдучи до безпредметності. Відкинувши предмет і сюжет, живопис зайнявся виключно своїми спеціальними задачами» [35].

викривлення простору, можна лише шляхом використання абстрактних формуючих елементів мистецтва.

Пошук насиченості простору різноманітними видами енергій особливо виразно простежується в рисунках Соломона Нікрітіна з серії «Космос» (1920-ті). Різноспрямоване, різнофактурне штрихування, тремтіння у просторі аркуша перехресних, хвилястих та спіралевидних штрихів, що переростають-трансформуються у масу чорної плями, наповнює простір додатковими вимірами, порушуючи звичну тривимірність. Відчуття третього виміру — глибини — пульсує залежно від зміщення акценту зорової уваги глядача: то з'являється, то зникає, штрихові плями наближаються до нас або провалюються в паралельний вимір¹. Схожі відчуття викликають олівцеві аркуші Казимира Малевича «Супрематичний рисунок» (1920-ті), «Проект космічної споруди» (1920-ті), «Етюд супрематизму 52 система А» (1920), а також олівцевий диптих Бориса Косарева «Супрематична композиція» (1929). Вібруюча абстрактність паралельних ліній-штрихувань, виконаних тушшю та пензлем по вологому паперу, сповнює незримую енергією косаревський аркуш «Харків» (1931).

Повертаючись до питання ролі лінії в авангардному живописі та рисунку, слід розглянути ще декілька аспектів її природи. Наголошуючи на протилежності вихідних властивостей елементів живопису та графіки — пасивності точки та активності лінії — Павло Флоренський досить категорично обстоює їхню незвідність одного до іншого й невиводимість одного з іншого. Але, при всій наявній протиставленню, Флоренський знаходить територію перетину цих начал: простором, який об'єднує в собі рушійний й тактильний простори, є зоровий простір. «Таким чином, — веде далі Флоренський, — кожне з цих основних мистецтв послуговується в дійсності не однією, а двома першоздатностями» [39, с. 136–137]. Погоджуючись із супротивністю цих двох елементів, теоретик виводить її з геометричного «принципу подвійності» [39, с. 137]. За цим принципом², лінія як елемент простору народжується двома шляхами: як від руху точки, так і від перетину площин³ [39, с. 142]. Відштовхуючись від таких міркувань, Кандинський ставив питання про існування межі

між лінією та площиною⁴: «Загальноприйняте розділення на лінію та площину виявляється неможливим — факт, обумовлений недостатньо розвинутим станом живопису <...>, а можливо, самою природою цього мистецтва» [15, с. 247].

Із неможливості принципового розділення лінії та площини, яку підкреслив Кандинський, впливає висновок щодо відмінності між живописом та рисунком як частиною графіки, яка так і не зникла протягом століття, що проминуло з часів маніфестованого об'єднання всіх видів мистецтв й прагнення до єдиного «нового монументального мистецтва» авангарду. Різниця полягає у способі використання живописом та рисунком лінії: в живописі лінія є належністю площини, породжена стиком площин⁵, і тому формує *середовище*⁶, а в рисунку — рухом точки, і тому формує *енергію руху*. Споріднюючи мистецькі категорії із філософськими, Флоренський зазначав: «Якщо чистий живопис веде до філософії еманации, то чиста графіка споріднена із філософією творення» [39, с. 136]. Отже, лінія в мистецтві авангарду виконує роль одночасно і творчого акту (становлення) і мистецького результату (посталого). Таким чином, утверджується різниця між простором та часом — між постаєм (завершеним, таким, що належить до простору) і тим, що постає (перебуває у тривалості часу) [44, с. 282]. Саме про це згодом писав Борис Віппер: «Рисунок дуже часто відтворює не готову, постійну дійсність, а її становлення» [6, с. 26], за своєю сутністю несучи в собі можливість для втілення часових категорій.

Практичне втілення різниці у народженні лінії — від стику площин і від енергії руху точки — виразно простежується у низці авангардних творів, зокрема, у рисункових ескізах Казимира Малевича. Аркуші, які є ескізами до живописних робіт — кубістичні рисунки до відповідних картин: «Дроворуб» (1912) (рис. 5), «Косар» (1912), «Селянка йде по воду» (1911–1912), «Кубізм. Ескіз до портрета будівельника» (кін. 1920-х) — трактують лінію саме як народжену, сформовану стиком нових площин, які отримують кольорове насичення у завершених живописних полотнах. Лінія як така не несе

⁴ «Коли помирає лінія як така і на світ з'являється площина?» [15, с. 245].

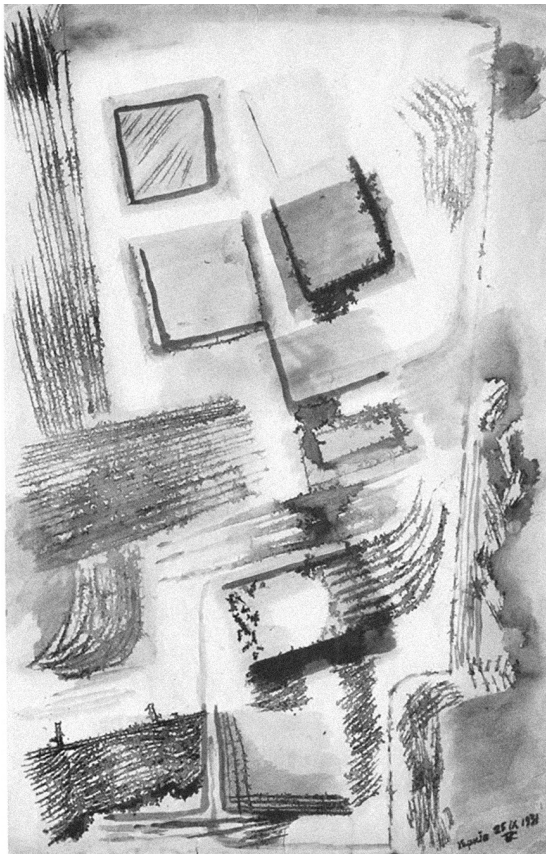
⁵ Зауважимо, що Флоренський розглядає умовою графіки також і лінію, «яка утворюється через перетин площин. Це є слід від деякого руху площин» [курсив — Ю. М.-В.] [39, с. 360]. У контексті цього дослідження важливо, що ідеться насамперед про рух, про тривалість дії, про процес становлення. Таким чином, у живописі лінія утворюється за рахунок стику площин; у графіці — руху площин або точки; у рисунку — руху точки.

⁶ На думку Флоренського, перехід простору у середовище відбувається шляхом заповнення простору речами: «Живопис поширює речовість на простір й тому схильний перетворювати простір на середовище. Натомість, графіка просторовість підводить до речі і тим тлумачить самі речі як деякі можливості рухів в них, але рухів у різних випадках різних. Іншими словами, вона перетлумачує речі як простір особливих кривизн, або як силові поля» [39, с. 145].

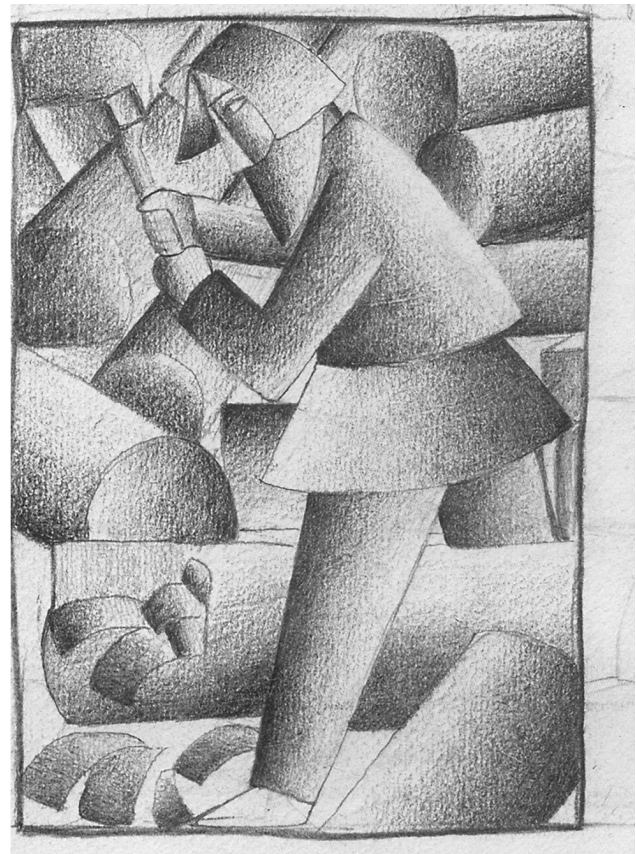
¹ Про це говорив Богомазов: «У відчуженні той предмет ближчий, котрий справляє більше враження, сильніше впливає на наше почуття, відчуження. Предмет, який нас не цікавить, відсувається у нашому відчутті настільки далеко, що іноді залишається зовсім непоміченим, тобто у своїй пам'яті ми не спроможні згадати даний предмет, хоч і не могли не бачити його серед інших предметів» [3, с. 34].

² Детально розглянуто у Ч. Г. Гінтона [41, с. 18–57].

³ Кандинський виводить таким чином і виникнення точки: «В пластичній і архітектурній точці є результатом перетину декількох площин: з одного боку, вона — завершення просторового кута, з другого — вихідний пункт виникнення цих площин. Площини спрямовуються до неї і розвиваються, відштовхуючись від неї» [15, с. 195–196].



4. Борис Косарев. Харків. 1931. Папір, туш, акварель. ХХМ



5. Казимір Малевич. Дроворуб. 1912. Папір, олівець. ДРМ

енергетичного напруження, вона належить площині, править за кордон, обмежує площину; навіть штрих, яким виконано тонову розтяжку, виконує роль відтворення фактурної поверхні майбутнього живописного твору; його енергетичний потенціал замкнено у межах площини. Натомість в таких рисункових аркушах Малевича, як «Кубофутуристична жниця» (1913–1914), літографічній ілюстрації «Смерть людини одночасно на аероплані й залізниці» (1913), лінія виступає провідником руху, енергетичних силових полів. Народжена із замкненої енергії точки рухом рисуючого матеріалу лінія вивільнила стрімкість, динамізм, які сповнили аркуш багатовимірністю часопростору: час «проектується у простір насамперед через посередництво руху» [2, с. 103–104].

Висновки. Узагальнене таумачення сукупності нарисних (площинних) або зображувальних мистецтв було притаманне багатьом художникам-практикам авангарду саме через те, що провідною ідеєю авангардного мистецтва стало вираження категорій руху, динамізму, сили, внутрішньої енергетичної потенційності, — категорій, закладених у самій природі лінії. Вона увійшла в інструментарій живописця як формотворчий, активний елемент зображення. Живописна лінія авангарду об'єднала, таким чином, риси двох начал: рисунка — активність, динамічність, дієвість, і живопису — враження, емоційність, сприйняття, вираження. При цьому конструктивісти були настільки захоплені виражальними можливостями лінії, що досить категорично пророкували загибель живопису: «Лінія перемогла все і знищила останні цитаделі

живопису — колір, тон, фактуру і площину. На живописі лінія поставила червоний хрест» [35].

Шляхом еволюції від «бездиханної протяжності» в евклідовому просторі античності, інтерпретована як «умоглядна ідея» у доробку Леонардо [7], лінія в мистецтві авангарду стала виразником питомо інших характеристик: руху, динамізму, енергії, ритму; часових категорій; унаочненням дієвої кількості маси [15, с. 43]. Лінія як базовий елемент рисунка суттєво позначилася на розвитку авангардного живопису; а рисунок, натомість, безсумнівно зазнав дії формуючих елементів інших видів мистецтв, зокрема, тривимірних. Особливий вплив на формування рисунка мали ідеї конструктивістів, для яких лінія стала провідним засобом виразності. За словами О. Родченка, «в лінії виявився новий світогляд — будувати по суті, а не зображувати» [35].

Відлік просторової інтерпретації лінії можна розпочати від 1905 року, коли Михаїл Ларіонов продовжив рисунок на тілі натурниці, що стояла на тлі килима [14, с. 116]. Лінія створювалася рухом танцівниць¹ та акторів², прокреслювалася променями освітлювальних приладів й рухом драпірувань у перформативному просторі сцени.

¹ Відомі «Танець серпантин» й «Танець вогню» Луї Фуллер, розвинуті у творчості Айседори Дункан.

² «Рисунок ролі» — одна зі складових дисципліни «Система виховання актора», яка входила до розкладу занять МОБу (Єрмакова, Н. Березильська культура: Історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012, с. 141).

Структурна вагомість лінії у тривимірному просторі проявилася у скульпто-малюнках Олександра Архипенка, у сценографічних конструкціях Вадима Меллера, Бориса Косарева, Олександра Хвостенка-Хвостова, у супрематичних архітектонах Казимира Малевича та проунах Ель Лисицького.

Засвоївши прагнення авангарду до конструювання реальності у часо-просторовій багатомірності, рисунок

протягом ХХ століття почав використовувати для втілення лінії будь-які матеріали, про які раніше навряд чи можна було навіть подумати [7]. Рух художнього інструменту (матеріалу) по поверхні, який завдяки енергії зусилля художника народжував з точки рисункову лінію, збагатився можливостями інших видів мистецтв. Лінія знайшла нове середовище існування — «в просторі, що змінив собою аркуш паперу» [7].

Література

1. Авангард. У пошуках четвертого виміру / Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension. Київ: HUSS, 2019. 192 с.
2. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Собрание сочинений: в 4 т. / пер. с французского. Москва: Московский клуб, 1992. Т. 1. 336 с.
3. Богомазов О. Живопись та елементи. [Б. м.]: Задумавий страус, 1996. 160 с.
4. Боччони У. Технический манифест футуристической скульптуры // Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти, Боччони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сень-Пуань / пер. Вадима Шершеневича. Москва: Типография русского товарищества, 1914. С. 28–35.
5. Боччони У., Карра К., Руссоло Л., Балла, Северини. Манифест художников-футуристов // Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов Маринетти, Боччони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сень-Пуань / пер. Вадима Шершеневича. Москва: Типография русского товарищества, 1914. С. 11–15.
6. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. Москва: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.
7. Войсунская Н. У линии в плену. От Казимира Малевича до Джули Мехрету // Третьяковская галерея. 2011. № 1. (30). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2011-30/u-linii-v-plenu-ot-kazimira-malevicha-do-dzhuli-mekhretu> (дата обращения: 23.04.2020).
8. Врона І. Назрілі питання ізо-мистецької освіти // Мистецько-технічний ВИШ: зб. Київ. Худож. Ін-ту. Київ: К.Х.І., 1928. № 1. С. 33–42.
9. Габо Н., Певзнер Н. Реалистический манифест. URL: <http://azbuka.gif.ru/critics/manifest/> (дата обращения: 23.04.2020).
10. Габричевский А. Морфология искусства. Москва: Аграф, 2002. 864 с.
11. Глезь А., Метценже Ж. О кубизме. Москва: Современныя проблемы, 1913. 126 с.
12. Гуссерль Эд. Собрание сочинений. Москва: Гнозис, 1994. Т. I. Феноменология внутреннего сознания времени / сост., вступ. статья, пер. В. И. Молчанова. 102 с.
13. Духан И. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре ХХ века. Минск: БГУ, 2010. 223 с.
14. Зданевич И., Ларионов М. Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // Аргус. 1913. № 12. С. 114–118. URL: http://gozanova.net/second_page.pl?id=386&catid=14 (дата обращения: 22.05.2020).
15. Кандинский В. Размышления об искусстве (сборник) / пер. с нем. Е. Козиной. Москва: АСТ, 2018. 336 с.
16. Карра К. Д. Живопись звуков, шумов и запахов. Футуристический манифест // Манифесты итальянского футуризма

References

1. Anon. (2019) *Avanhard. U poshukakh chetvertoho vymiru* [Avant-Garde. In Search of the Fourth Dimension]. Kyiv: Huss.
2. Bergson, A. (1992) *Opyt o neposredstvennykh dannyyh soznaniya* [Essai sur les données immédiates de la conscience]. In: *Sobranie sochinenii v 4 t.: T. 1* [Collected Works in Four Volumes. Vol. 1. Translated from French. Moscow: Moskovskij klub.
3. Bogomazov, O. (1996) *Zhyvopys ta elementy* [Painting and Elements]. Kyiv: Zadumlyvyi straus.
4. Boccioni, U. (1914) 'Texnicheskij manifest futuristicheskoy skulptury' [The Technical Manifesto of the Futurist Sculpture] in *Manifesty italyanskogo futurizma. Sbranie manifestov Marinetti, Bochchoni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan* [Manifestos of the Italian Futurism. Collected Manifestos of Marinetti, Boccioni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan]. Translated from Italian by Vadim Shershenovich. Moscow: Tipografiya russkago tovarishestva, pp. 28–35.
5. Boccioni U., Karra K., Russolo L., Balla, Severini. (1914) 'Manifest hudozhnikov-futuristov' [Manifesto dei Pittori futuristi] in: *Manifesty italyanskogo futurizma. Sbranie manifestov Marinetti, Bochchoni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan* [Manifestos of the Italian Futurism. Collected Manifestos of Marinetti, Bochchoni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Saint-Point]. Translated from Italian by Vadim Shershenovich. Moscow: Tipografiya russkago tovarishestva, pp. 11–15.
6. Vipper, B. (1985) *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo.
7. Vojskunskaia, N. (2011) 'U linii v plenu. Ot Kazimira Malevicha do Dzhuli Mehretu' [Captured by the Line. From the Kazimir Malevich to Julie Mehretu], *Tretyakovskaya galereya*, 1 (30) [online], Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2011-30/u-linii-v-plenu-ot-kazimira-malevicha-do-dzhuli-mekhretu> (Accessed: 14 June 2020).
8. Vrona, I. (1928) 'Nazrili pytannia izo-mystetskoj osvity' [Overdue Issues of Fine Art Education], *Mystetsko-tekhnichnyi VYSh: zb. Kyiv. Khudozh. In-tu*, 1, pp. 33–42.
9. Gabo, N., and Pevzner, N. (1993) 'Realisticheskij manifest' [Realistic Manifesto] in *Naum Gabo and the Competition for the Palace of Soviets. Moscow 1931–1933* [online]. Available at: <http://azbuka.gif.ru/critics/manifest/> (Accessed: 14 June 2020).
10. Gabrichevskij, A. (2002) *Morfologiya iskusstva* [Morphology of Art]. Moscow: Agraf.
11. Gleizes, A. and Metzinger, J. (1913) *O Cubizme* [On cubism]. Moscow: Sovremennyya problemi.
12. Husserl, E. (1994) *Sobranie sochinenij. Tom I. Fenomenologija vnutrennego soznaniya vremeni* [Collected Works. Vol. 1. Phenomenology of the Internal Consciousness of Time]. Moscow: Gnozis.
13. Dukhan, I. (2010) *Stanovleniye prostranstvenno-vremennoy konceptsii v iskusstve i proyektnoy kulture XX veka* [The Formation of the

- ма. Собрание манифестовъ Маринетти, Боччони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сень-Пуанъ / пер. Вадима Шершеневича. Москва: Типография русского товарищества, 1914. С. 67–71.
17. Кашуба О. Авангардні ідеї в Київському художньому інституті у 1920-х роках // VI Міжнародний конгрес українців. Донецьк; Київ, 2005. Кн. 2: Мистецтвознавство. 141–149.
18. Кашуба О. «Фортеж» у Київському художньому інституті 1920-х років // Студії мистецтвознавчі. 2005. № 1 (9). С. 49–61.
19. Кашуба-Вольвач О. Василь Овчинніков: Спогади про навчання у Київському художньому інституті. (Публікація документа Олени Кашуби-Вольвач) // Сучасне мистецтво. Київ: Фенікс, 2010. Вип. 7. С. 271–291.
20. Кашуба-Вольвач О. «Ми жили в одному ритмі, в одному пориві»: Микола Тряскін у Київському художньому інституті (1920-ті рр.) // Образотворче мистецтво. 2009. № 4; 2010, № 1. С. 34–37.
21. Кашуба-Вольвач О. Навчальні програми Михайла Бойчука у першоджерелах // Скрижалі. Декоративне мистецтва і дизайн: Наук.-мист. студії / Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука. Київ, 2010. С. 15–19.
22. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов. Автопортрет. Київ: Родовід, 2012. 108 с.
23. Кашуба-Вольвач О. Павло Голуб'ятников. 1925–1930 рр.: викладання у Київському художньому інституті // Образотворче мистецтво. 2010–2011. № 4–1 (Ч. 2). С. 64–67
24. Кашуба-Вольвач О. Педагогічні програми О. Богомазова 1922–1928 років // Міст: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Київ: ІПСМ АМУ; КЖД «Софія». 2009. Вип. 6. С. 152–165.
25. Кашуба-Вольвач О. Педагогічні програми з Фортежу. Огляд авторських концепцій та їх аналіз // Сучасне мистецтво. Харків: Акта, 2008. Вип. 5. С. 191–211.
26. Кашуба-Вольвач О. Українська Академія Мистецтва. Київ: Фенікс, 2014. Кн. 1: Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Документи. 224 с.
27. Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва (Поль Сезанн) // Нова генерація. 1928. № 6. С. 438–447.
28. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. Москва: Гилея, 1995. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. 393, [5] с.
29. Малевич К. Сочинения: в 5 т. Москва: Гилея, 1998. Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930. 372, [3] с.
30. Малевич К. Сочинения: в 5 т. Москва: Гилея, 2000. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой. С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918–1924). 389, [3] с.
31. Малевич К. Сочинения: в 5 т. Москва: Гилея, 2003. Т. 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. С приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925). 358, [2] с.
32. Малевич К. Сочинения: в 5 т. Москва: Гилея, 2004. Т. 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / Сост., публ., вступ. и закл. статьи, подготовка текста, комментарии и примечания А. С. Шатских. 619 с.
33. Малевич К. Нове мистецтво й мистецтво образотворче // Нова генерація. 1928. № 12. С. 177–185.
- Space-Time Concept in the Art and Design Culture of the Twentieth Century*]. Minsk: BГУ.
14. Zdanevich, I. and Larionov, M. (1913) 'Pochemu my raskrashivaemysya. Manifest futuristov' [Why are we painted. Futurist Manifesto] *Argus*, 12, pp. 114–118. [online]. Available at: http://rozanova.net/second_page.pl?id=386&catid=14 (Accessed: 14 June 2020).
15. Kandinskij, V. (2018) *Razmyshleniya ob iskusstve* [Reflections on Art]. Translated from German by Elena Kozina. Moscow: Izdatelstvo AST.
16. Carra, C. D. (1914) 'Zhivopis zvukov, shumov i zapahov. Futuristicheskij manifest' [Painting of Sounds, Noises and Smells. Futurist manifesto] in *Manifesty italyanskogo futurizma. Sbranie manifestov Marinetti, Bochchoni, Karra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Sen-Puan* [Manifestos of the Italian Futurism. Collected Manifestos of Marinetti, Bochchoni, Carra, Russolo, Balla, Severini, Pratella, Saint-Point]. Translated from Italian by Vadim Shershenevich. Moscow: Tipografiya russkogo tovarishstva, 67–71.
17. Kashuba, O. (2005) 'Avangardni ideyi v Kyivskomu hudozhnomu instytuti u 1920-h rokah' [Avant-garde ideas at the Kyiv Art Institute in the 1920s], *Mizhnarodnij kongres ukrayinistiv*, no. 6, vol. 2. *Mystectvoznnavstvo*, pp. 141–149.
18. Kashuba, O. (2005) "Forteh" u Kyivskomu hudozhnomu instituti 1920-h rokov' [Fortech at the Kyiv Art Institute in the 1920s] *Studiyi mistectvoznnavchi*, 1 (9), pp. 49–61.
19. Kashuba-Volvach, O. (2010) 'Vasil Ovchinnikov: Spogadi pro navchannya u Kyivskomu hudozhnomu instituti. (Publikaciya dokumenta Oleny Kashuby-Volvach)' [Vasyl Ovchinnikov: Memoirs of Studying at the Kyiv Art Institute. (Publication of the document by Olena Kashuba-Volvach)]. *Suchasne mystectvo*, 7 pp. 271–291.
20. Kashuba-Volvach, O. (2009–2010) "My zhyly v odnomu rytmi, v odnomu poryvi": Mikola Tryaskin u Kyivskomu hudozhnomu instituti (1920-ti rr.) ["We lived in one rhythm, in one impulse": Mykola Tryaskin at the Kyiv Art Institute (1920s)]. *Obrazotvorche mystectvo*, 4 (1), pp. 34–37.
21. Kashuba-Volvach, O. (2010) 'Navchalni programi Mihajla Bojchuka u pershodzherelah' [Mykhailo Boychuk's Curriculum in Primary Sources] in *Skrizhali. Dekorativne mystectva i dizajn*. Kyiv, pp. 15–19.
22. Kashuba-Volvach, O. (2012) *Oleksandr Bogomazov. Avtoportret* [Oleksandr Bogomazov. The Self-Portrait]. Kyiv: Rodovid.
23. Kashuba-Volvach, O. (2010–2011) 'Pavlo Golub'yatnikov. 1925–1930 rr.: vikladannya u Kyivskomu hudozhnomu instituti' [Pavel Golubyatnikov. 1925–1930: Teaching at the Kyiv Art Institute]. *Obrazotvorche mystectvo*, 4 (1), pp. 64–67.
24. Kashuba-Volvach, O. (2009) 'Pedagogichni programi O. Bogomazova 1922–1928 rokov' [Pedagogical Programs of O. Bogomazov in 1922–1928], *Mist*, 6, pp. 152–165.
25. Kashuba-Volvach, O. (2008) 'Pedagogichni programi z Fortehu. Oglyad avtorskih koncepcij ta yih analiz' [Pedagogical Programs of Fortech. Review of Author's Concepts and Their Analysis], *Suchasne mistectvo*, 5, pp. 191–211.
26. Kashuba-Volvach, O. (2014) *Ukrayinska Akademiya Mistectva. Kn. 1. Istoriya zasnuvannya (berezen-gruden 1917). Hronologiya podij. Dokumenti* [Ukrainian Academy of Arts. Book 1. History of the Foundation (March-December 1917). Chronology of Events. Documents.] Kyiv: Feniks.
27. Malevich, K. (1928) 'Analiza novogo ta obrazotvorchogo mystectva (Pol Sezann)' [Analysis of New and Fine Arts (Paul Cézanne)], *Nova Generaciya*, 6, pp. 438–447.

34. Родченко А. Линия. Rosdesign. URL: http://rosdesign.com/design_materials/design_rodchenko.htm (дата обращения: 20.05.2020).
35. Таран А. Образотворче мистецтво на Заході. З нотатків закордонної подорожі 1927 р. // Мистецько-технічний ВИШ: зб. Київ. Худож. Ін-ту. Київ: К.Х.І., 1928. № 1. С. 47–59.
36. Турчин В. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. Москва: Прогресс-традиция, 2003. 647 с.
37. Українські авангардисти як теоретики та публіцисти / упор. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ: Тріумф, 2005. 382 с.
38. Флоренский П. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / сост. игумена Андроника (А. С. Трубачев). Москва: Мысль, 2000. 446, [1] с.
39. Хан-Магомедов С. Взаимодействие архитектуры и левого изобразительного искусства // Архитектура советского авангарда: В 2 кн. Москва: Стройиздат, 1996. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. 709 с.
40. Хинтон Ч. Х. Воспитание воображения и Четвертое измерение / съ вст. статьей П. Д. Успенского. Петроградъ: Литературная книжная лавка, 1915. 58 с.
41. Хинтон С. Г. Четвертое измерение и Эра новой мысли. Петроградъ: Новый человек, 1915. 256 с.
42. Шмит Ф. И. Предмет и границы социологического искусствоведения. Ленинград: Academia, 1928. 146 [1] с.
43. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Москва: Мысль, 1998. Т. 1. Гештальт и действительность. 663 с.
44. Henderson L. D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Cambridge, MA: MIT Press, 2013. 729 p.
45. Henderson L. D. The Merging of Time and Space: The Fourth Dimension in Russia from Ouspensky to Malevich. The Structurist. № 15–16 (1975–1976). pp. 97–108.
46. Henderson, L. D. (1975–1976) 'The Merging of Time and Space: The Fourth Dimension in Russia from Ouspensky to Malevich'. The Structurist, no. 15–16, 97–108.
28. Malevich, K. (1995) *Sobranie sochinenij. V 5 t. T. 1. Stati, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913–1929* [Collected Works in Five Volumes. Vol. 1. Articles, Manifestos, Theoretical Works and Other Works. 1913–1929] Moscow: Gileya.
29. Malevich, K. (1998) *Sochineniya v 5 t.: T. 2. Stati i teoreticheskie sochineniya, opublikovannye v Germanii, Polshe i na Ukraine. 1924–1930* [Collected Works in Five Volumes. Vol. 2. Articles and Theoretical Works Published in Germany, Poland and Ukraine. 1924–1930]. Moscow: Gileya.
30. Malevich, K. (2000) *Sochineniya v 5 t.: T. 3. Suprematism. Mir kak bespredmetnost ili vechnyj pokoj. S prilozheniem pisem K. S. Malevicha k M. O. Gershenzonu (1918–1924)*. [Collected Works in Five Volumes. Vol. 3. Suprematism. The World as Objectlessness, or Eternal Peace. With the Attachment of Letters of K. S. Malevich to M. O. Gershenzon (1918–1924)]. Moscow: Gileya.
31. Malevich, K. (2003) *Sochineniya v 5 t.: T. 4. Traktaty i lekci pervoj poloviny 1920-h godov. S prilozheniem perepiski K. S. Malevicha i El Lisickogo (1922–1925)* [Collected Works in Five Volumes. V. 4. Treatises and Lectures of the First Half of the 1920s. With the Application of the Correspondence of K. S. Malevich and El Lisitzky (1922–1925)]. Moscow: Gileya.
32. Malevich, K. (2004) *Sochineniya v 5 t.: T. 5. Proizvedeniya raznyh let: Stati. Traktaty. Manifesty i deklaracii. Proekty. Lekcii. Zapisi i zametki. Poeziya* [Collected Works in Five Volumes. V. 5. Works of Different Years: Articles. Treatises. Manifests and Declarations. Projects Lectures. Notes]. Moscow: Gileya.
33. Malevich, K. (1928) 'Nove mystectvo j mystectvo obrazotvorche' [New Art and Fine Arts]. *Nova Generaciya*, 12, pp. 177–185.
34. Marcade, J.-C. (2013) *Malevich*. Kyiv: Rodovid.
35. Rodchenko, A. (1921) *Liniya. Rosdesign* [online]. Available at http://rosdesign.com/design_materials/design_rodchenko.htm (Accessed: 20 May 2020).
36. Taran, A. (1928) 'Obrazotvorche mistectvo na Zahodi. Z notatkiv zakordonoyi podorozhi 1927 r.' [Fine Arts in the West. From the Notes of a Foreign Trip in 1927], *Mystecko-tehnichniy VISH: zb. Kyiv. Hudozh. In-tu*. Kyiv: K.H.I., no. 1, 47–59.
37. Turchin, V. (2003) *Obraz dvadcatogo... v proshlom i nastoyashem: Hudozhniki i ih koncepcii, proizvedeniya i teorii* [The Image of the Twentieth... In Past and Present: Artists and Their Concepts, Works and Theories]. Moscow: Progress-tradiciya.
38. Gorbachov, D., Papeta, O., and Papeta, S. (eds.) (2005) *Ukrayinski avangardisti yak teoretiki ta publicisti* [Ukrainian Avant-Garde Artists as Theorists and Publicists]. Kyiv: Triumf.
39. Florenskij, P. (2000) *Stati i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arheologii* [Articles and Research on the History and Philosophy of Art and Archeology]. Moscow: Mysl.
40. Han-Magomedov, S. (1996) 'Vzaimodejstvie arhitektury i levogo izobrazitel'nogo iskusstva' [Interaction of Architecture and Left Fine Arts] in *Arhitektura sovet'skogo avangarda: V 2 kn. Kn. 1. Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya* [Architecture of the Soviet Avant-Garde: In 2 books. Book. 1. Problems of Formation. Masters and Movements]. Moscow: Strojizdat.
41. Hinton, Ch. H. (1915) *Vospitanie voobrazheniya i Chetvertoe izmerenie* [Imagination and the Fourth Dimension]. Petrograd: Literaturnaya knizhnaya lavka.
42. Hinton, Ch. H. (1915) *Chetvertoe izmerenie i Era novoj mysli* [The Fourth Dimension and the Era of New Thought]. Petrograd: Novyj chelovek.

43. Shmit, F. (1928) *Predmet i granicy sociologicheskogo iskusstvo-vedeniya* [The Subject and Boundaries of Sociological Art History]. Leningrad: Academia.
44. Shpengler, O. (1998) *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii. T. 1. Geshtalt i dejstvitel'nost* [The Decline of the West. Essays on the Morphology of World History. T. 1. Gestalt and Reality]. Translated from German by K. Svastyanov. Moscow: Mysl.
45. Henderson, L. D. (2013) *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
46. Henderson, L. D. (1975–1976) 'The Merging of Time and Space: The Fourth Dimension in Russia from Ouspensky to Malevich', *The Structurist*, 15–16, pp. 97–108.

Maystrenko-Vakulenko Yu.

Line in Avant-Garde Art

Abstract. The late 19th and early 20th century was unique time in art history. Discoveries made in mathematics and physics, development of new philosophical concepts, and social and political disturbances laid the foundation for a fundamental shift in artistic ideals and objectives of art.

Changes brought to the perception of art, and two-dimensional art in particular, during the early 20th century were explored based on the theoretical works by the artists and philosophers of the avant-garde era — including Western Europe's Futurists and Cubists Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, Albert Gleizes, and Jean Metzinger, philosophers Henri Bergson, Edmund Husserl, Oswald Spengler; Ukrainian and Russian avant-garde artists Oleksandr Bohomazov, Kazimir Malevich, Vasyi Kandinsky, Oleksandr Rodchenko, Naum Gabo, and Natan Pevsner, Ilia Zdanevich, and Mykhailo Lariionov, art theorists Pavel Florensky and Alexander Gabrichesky.

The article focuses on analyzing the works by the theorists of Ukrainian and Russian avant-garde covering the perception of a line as one of the primary forming elements of art, its expressive potential and features. The article defines the role and importance of line in different kinds of avant-garde art. It explores the background of a generalized understanding of dimensional works of art, painting and graphics in particular, by avant-garde artists, defines the influence the theory of avant-garde had on the development of drawing as the art of line, and describes the major areas of researching the further development of drawing during the 20th and 21st centuries.

Keywords: avant-garde, space-time, drawing, primary forming elements, line.

Майстренко-Вакуленко Ю.

Линия в искусстве авангарда

Аннотация. Конец XIX — начало XX века является уникальным периодом в истории европейского искусства. Открытия, совершенные в области математики и физики, становление новых философских концепций, социально-политические перемены создали условия для основательной переоценки целей и задач искусства и художественно-эстетических идеалов.

На основе изучения теоретических работ художников и философов периода авангарда — западноевропейских футуристов и кубистов Умберто Боччони, Карло Карра, Луиджи Руссоло, Джакомо Балла, Джино Северини, Альбера Глеза и Жана Метценже, а также философов Анри Бергсона, Эдмунда Гуссерля, Освальда Шпенглера; украинских и российских авангардистов Александра Богомазова, Казимира Малевича, Василия Кандинского, Александра Родченко, Наума Габо и Натана Певзнера, Ильи Зданевича и Михаила Ларионова, теоретиков искусства Павла Флоренского и Александра Габричевского — исследованы изменения, которые произошли в сущности искусства первой трети XX столетия, в частности, в области начертательных искусств.

Основное внимание в статье уделено обстоятельному анализу исследований теоретиков украинского и российского авангарда относительно понимания линии как одного из основных формальных элементов искусства, интерпретация ее выразительных возможностей и характеристик; выявлены роль, место и значение линии в различных видах авангардного искусства. Также проанализированы причины обобщенной трактовки авангардистами совокупности произведений, выполненных на плоскости, в частности живописи и графики. Выявлено влияние теорий авангарда на развитие рисунка как искусства линии, очерчены основные направления исследования его дальнейшего развития в XX–XXI столетиях.

Ключевые слова: авангард, пространство-время, рисунок, формальные элементы, линия.

Стаття надійшла до редакції 6.07.2020