

УДК: 7.038.14

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ТЕОРІЇ КОМПОЗИЦІЇ В АКАДЕМІЗМІ ТА АВАНГАРДІ

Карпенко О. В.

<http://orcid.org/0000-0002-9160-7267>

helga@caro.com.ua

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Україна,
Київ

У статті розглядаються теоретичні концепції художників-авангардистів (К. Малевича, О. Богомазова, О. Екстер) та проводиться порівняльний аналіз з теоріями композиції у класицизмі та академізмі. Предметом дослідження є теорія композиції. Мета роботи: виявити спільні та відмінні риси теоретичних концепцій в академізмі та авангарді. У дослідженні використано компаративний метод, а також метод екстраполяції. У результаті роботи виявлено основні теоретичні відмінності, котрі склали основу мистецького авангарду. Результати дослідження можна використати в курсі лекцій з теорії композиції, аналізі художніх стилів. Висновки: художники авангарду першої третини ХХ ст. висунули теоретичні концепції, які, з одного боку, носили характер рішучого розриву з традиційним реалістичним (академічним) мистецтвом, з іншого – успадкували класицистичну організацію картинної площини.

Ключові слова: супрематизм, безпредметне мистецтво, реалізм, передвижництво, класицизм, теоретичні концепції.

Карпенко О. В. Сравнительный анализ теории композиции в академизме и авангарде / Национальна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Україна, Київ.

В статье рассматриваются теоретические концепции художников авангардистов (К. Малевича, О. Богомазова, О. Экстер) и проводится сравнительный анализ с теориями композиции в классицизме и академизме. Предметом исследования является теория композиции. Цель работы: выявить общие и отличительные черты теоретических концепций в академизме и авангарде. В исследовании использован компаративный метод, а также метод экстраполяции. В результате работы выявлено основные теоретические отличия, которые составили основу художественного авангарда. Результаты исследования можно использовать в курсе лекций по теории композиции, анализе художественных стилей. Выводы: художники авангарда первой трети XX в. выдвинули теоретические концепции, которые, с одной стороны, носили характер решительного разрыва с традиционным реалистическим (академическим) искусством, с другой – унаследовали классицистическую организацию картинной плоскости.

Ключевые слова: супрематизм, беспредметное искусство, реализм, передвижничество, классицизм, теоретические концепции.

O. Karpenko Related analysis of the theory in the academic art and avangarde / National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine, Kyiv

The article examines the theoretical concepts of avant-garde artists (K. Malevich, O. Bogomazov, O. Exter) and conducts a comparative analysis with the theories of composition in classicism and academicism. The subject of the study is the theory of composition. The aim of the work is to identify the common and distinctive features of theoretical concepts in academicism and avant-garde. The study used a comparative method as

well as a method of extrapolation. As a result of the work, the main theoretical differences that formed the basis of the artistic avant-garde were revealed. The results of the study can be used in the course of lectures on composition theory, analysis of artistic styles. Conclusions: artists of the avant-garde of the first third of the 20th year put forward theoretical concepts, which, on the one hand, were a decisive break with traditional realistic (academic) art, on the other - inherited the classical organization of the art plane.

Keywords: suprematism, pointless art, realism, mobileism, classicism, theoretical concepts.

Вступ. Художній авангард початку ХХ ст. декларував рішучий розрив зі старим традиційним мистецтвом, головне завдання якого полягало у відтворенні реальної дійсності. Художники-практики ставали у той самий час і теоретиками, обґрунтовуючи власне мистецтво. Дослідити, у чому саме полягали теоретичні новації авангарду, яким чином вони відрізнялися від теоретичних засад академічного мистецтва є, на наш погляд, цікавою проблематикою. Теоретичні новації у композиційному формоутворенні від авангарду успадкував сучасний дизайн, мистецтво реклами, сучасне мистецтво. Проте в художніх закладах академічна система продовжує своє існування і сьогодні. Тобто фактично 100 років поспіль майже нічого не змінилося. Наші мистецькі заклади використовують метод, проти якого виступали найяскравіші представники українського авангарду.

Аналіз досліджень і публікацій. У 2019 році вийшла монографія російського дослідника Івана Руднева «Композиція в образотворчому мистецтві» [11], в якій він простежує розвиток композиційних прийомів з часів наскальних малюнків зі сценами полювання; мистецтво давніх цивілізацій, - Давнього Єгипту,

Вавілону, Асирії, Давньої Греції крізь мистецтво Візантії, Середньовіччя і Відродження, епоху Київської Русі до академізму 18-19 ст. Завершується дослідження аналізом композиційних прийомів радянського періоду і сучасності. Проте слід зазначити, що дослідження не торкнулося періоду авангарду і модернізму. У 2005 році була захищена докторська дисертація російської дослідниці Тамари Битачевської «Мистецтво художнього авангарду ХХ століття як фактор формотворення в дизайні» [2]. Об'єктом цього дослідження став вплив мистецтва авангарду ХХ ст. на процеси формотворення у дизайні. У 2004 році Оленою Соколовою було захищено дисертацію кандидата мистецтвознавства на тему «Домінанта як поняття теорії композиції (образотворче мистецтво)» [14]. Об'єктом цього дослідження постала теорія композиції в образотворчому мистецтві, а предметом дослідження стало поняття «домінанти». Також 2004 року було захищено докторську дисертацію з мистецтвознавства дослідником Олександром Свєшніковим на тему: «Композиційне мислення в образотворчому мистецтві» [13], де автор аналізує процес створення і сприйняття композиції в образотворчому мистецтві. У своєму дослідженні автором був застосований порівняльний аналіз теоретичних творів Альберті, Леонардо да Вінчі, Дюрера, Хогарта, Бахтіна, Алпатова. Вивчалися праці Арнхейма, Волкова, Гадамера, Даніеля, Кандинського, Кібріка, Фаворського, Раушенбаха та інших. Катерина Кудрявцева у статті «Форми предметів і простору як чинники композиційної цілісності станкової картини» [6] аналізує теоретичні роботи таких науковців, як Алпатов, Фаворський, Юон, Григор'єв, Волков, Свєшніков, Раушенбах, Даніель; а також висвітлює поняття композиції станкової картини.

Актуальність теми. Роль композиції у формуванні будь-якого виду і твору мистецтва є беззаперечною та головною. Для кожного

часу, епохи характерні певні канони композиційного формоутворення. Деякі епохи позначилися відходом від канонів, або й цілковитою руйнацією усталених норм. До такого періоду можна віднести мистецтво художнього авангарду першої третини ХХ ст. Митці і теоретики авангарду намагалися відійти від академічних прийомів композиції, розробляючи власний підхід до організації площини картини. На перший план було висунуто такі конструктивні елементи, як лінія, ритм, колір, площина. Хоча деякі мистці поверталися знову до вивчення класичних прийомів композиції, як це можна помітити у творчості Михайла Бойчука та Олександри Екстер. Протиставлення академізму і новітніх течій у мистецтві ми можемо спостерігати і сьогодні, на початку 21 століття. Боротьба художників-новаторів із застарілою академічною системою проявила себе ще під час «бунту чотирнадцяти» і творчості передвижників, потім знову заявила про себе на початку 20 ст. з появою модерну та авангарду. У наші часи ми також спостерігаємо мистецьке протистояння сталих академічних форм у мистецтві та появою сучасних тенденцій, які знайшли своє вираження у мистецтві контемпорарі-арт, або актуальному мистецтві. Дана стаття покликана проаналізувати теоретичний ґрунт академічного мистецтва та авангардних новацій у теорії композиції. Сучасні дослідження проблем композиції в образотворчому мистецтві здебільшого продовжують традиції академізму, а саме композиційної побудови реалістичної сюжетної картини. Проблеми формальної композиції здебільшого відходять у сферу дизайну, де досвід доби модернізму та авангарду ретельно вивчається і застосовується. Але важливо розуміти, що закони композиції спільні для всіх мистецьких стилів. Навіть абстрактне полотно має композиційний центр, колірну домінанту, ритм, динаміку, композиційну схему.

Метою даної статті є порівняльний аналіз теорії композиції в академізмі та авангарді з точки зору сучасного мистецтвознавства. **Завдання статті :** виявити теоретичні положення художнього авангарду; охарактеризувати академізм як мистецький стиль та педагогічний метод; проаналізувати теорію композиції в академізмі, класицизмі; узагальнити виявлені характеристики.

Виклад основного матеріалу. Першу спробу порівняльного аналізу академічного (реалістичного) мистецтва і здобутків нового авангардного зробив ще Казимир Малевич у статтях, надрукованих в часописі «Нова генерація» 1928 року. У статті «Аналіз нового і образотворчого мистецтва» за концепцією Малевича, під поняттям образотворче мистецтво він мав на увазі мистецтво, що відображає дійсність, тобто реалістичне. Різноманітну стилістичну картину мистецтва початку ХХ ст. Малевич поділяє на дві течії: «речову» і «безречову», або іншими словами, предметну і безпредметну. «Речову» течію, в свою чергу, він розподіляє на декілька стадій – «натурообразову», або можна сказати натуралістичну, котра відображає речі, предмети такими, якими вони є в реальному житті. У другій стадії відбувається вже відхід від природи. Тут «натура або річ є тільки привід для виявлення малярських відчужень» [7, 28]. Тобто в цій стадії митець пропускає природу крізь себе, забарвлює її власною манерою, емоціями, характером. У третій стадії вже відбувається «мальовнича деформація явищ», що стало помітним в кубізмі, де відбулося розкладання предмету на окремі елементи. На цій стадії річ існує як «сума неорганізованих мальовничих елементів». Д. Сарабьянов, наприклад, зазначає, що вже у творах Врубеля, особливо в графіці відбулося розкладання предмету. На зміну поняттю предмет виходить інша категорія – матерія, котра захоплює простір. Говорячи про супрематизм, Сарабьянов акцентує, що

безпредметність спростувала річ і ту матерію, з якої ця річ складається. «На зміну їй прийшла деяка іншоматерія, матерія іншого – супрематичного світу. Вона споріднена з абсолютним ніщо, хоча – на думку художника – і складає основу всього. Інше місце буття, інший склад світу, інша матерія все це невід’ємні одна від одної основи космогонічної утопії Малевича» [12, 61]. «Безречову» течію К. Малевич поділяє на дві форми малярського світовідчуження. В першій – спостерігаємо цілковите зникнення речі і «маємо твір чистого малярського світовідчуження». У другому типі «безречовості» окрім малярського світовідчуження включаються різноманітні елементи «динамічні, статичні, магнітні». До цієї форми світовідчуження К. Малевич і відносить супрематизм. Порівнюючи мистецтво, що відтворює дійсність (образотворче, за словами Малевича) і нове мистецтво, художник пише, що «в образотворчому мистецтві ми одразу побачимо, як домінує – сюжет, побут, ідею, тобто усвідомлення малярського відчуження метою, ідеєю, анекдотом, і це домінуватиме над тим, що набуло самостійної цінності, "як таковості" малярства в новому мистецтві» [7, 42]. Далі художник співставляє твори Шишкіна або Рєпіна з творами Пікассо і Сезанна і знаходить, що у творах митців новітнього спрямування «відчуження, зіткані з кольорової маси, впливають на нас в чистому вигляді, без жодних примішок іншого образотворчого відчуження (образів, уявлень, ідей)». І далі Малевич зазначає, що на перший план було висунуто ідею малярського відчуження, а «образ одійшов до ідейників» з їхньою «академічною образотворчістю, анатомічною та повітряно-лінійною правдою або чутливістю» [7, 44]. Аналіз творів мистецтва дає можливість Малевичу висунути теорію додаткового (або деформуючого) елемента, шляхом застосування якого відбувається процес перебудови живописної поверхні, наприклад, у кубізмі в

супрематичний твір: «...насамперед треба виробити один об'єктивний елемент форми, з допомогою якого можна було б, змінюючи його співвідношення одного до одного, виявляти якесь відчуття. Отже, в супрематизмі існує елемент, що має різні назви залежно від обставин. Наприклад: формуючий – незмінний; додатковий або деформуючий. Деформуючим називається в тому разі, коли одні відносини елементів кубізму перебудовуються щодо супрематизму. Кожен такий термін означає якусь дію» [7, 32]. Аналізуючи академічне мистецтво, К. Малевич зазначає, що для сучасної людини історичний або біблійний сюжет є лише ілюзією, як би майстерно він не був виконаний. Головна реальність таких творів полягає у живопису. Наприклад, у картині Тиціана «Святий Себастьян» не сюжет нас зворушує, а саме «фарбопис, майстерність, колорит, техніка, психологія» [7, 46]. Так само в «Блудному сині» Рембрандта хвилює не мораль, а саме «мальовнича сторона».

Термін «академізм» з одного боку, має історичну складову становлення академічного стилю у мистецтві, що бере свій початок від Болонської школи і перших академій, що виникли ще за часів Ренесансу, – скеровували свої погляди на вивчення античного мистецтва. «Академія тих, хто став на вірний шлях» (1585 р.) «Accademiadeg liIncamminati» братів Карраччі орієнтувалася на вивчення античної спадщини і мистецтва Високого Відродження, рисування з натури і історичний ретроспективізм. Творчість одного з найбільш видатних з родини Карраччі – Аннібале – вплинула на формування жанрів: історичного та міфологічного, а також ідеального пейзажу. З іншого боку, термін «академізм» з часом набув негативного забарвлення і став синонімом поняття консервативності і суворої регламентації, обмеженості мистецьких пошуків. Проти такого академізму виступили свого часу передвижники. Проти академізму не

як напрямку в мистецтві, а як педагогічного методу виступив Олександр Богомазов у доповіді на Всеукраїнському з'їзді художників у Києві 1918 року. Він зазначав, що потрібна реорганізація мистецьких шкіл, в яких панує дух академізму, «губить свідомість і молоді творчі сили, перетворює святе мистецтво у ремесло» [15, 83]. Богомазов доводив думку, що художні школи і академії повинні бути свого роду лабораторіями, де вивчають різні мистецькі стилі і напрямки. У своєму трактаті «Живопис і елементи» Богомазов писав, що «головне положення для всякого мистецтва складається з того, щоб «виражати художню ідею за допомогою елементів, визначених для кожного мистецтва <...> щоб відбувалося кожен раз перекладення естетичного хвилювання, переживання у певні визначені елементи будь якого мистецтва» [1, 12]. Так, для живопису цими первісними елементами є лінія, форма, наповнення форми живописною масою, середовище. «Таким чином: Первісний Елемент, рухаючись, створює Форму. Маса Первісного Елементу, рухаючись у Формі, дає Зміст і рух Форми, а усі разом – у Середовище Мистецтв» [1, 26]. Богомазов писав, що рухом «керує свідомість Художньої Особистості, створює Ритм, який і є зв'язком, свідомо проведеним між всіма елементами. Під поняттям про Ритм треба мати на увазі не стільки правильне ділення руху на проміжки у часі, скільки залежність і зв'язок між всіма рухами елементів» [1, 26].

Систему метроритмічної організації площини картини можна проаналізувати в мистецтві класицизму, а саме в творчості одного з найяскравіших його представників – Ніколи Пуссена, який орієнтувався у своїй творчості на античну теорію модусів, викладену у музичному трактаті Дж. Царліно «Встановлення гармонії». Дослідниця творчості Пуссена Олена Ровенко в статті «Нікола Пуссен і вчення про музичні модуси» акцентує увагу на тому, як теорія модусів

обумовлює внутрішню музичність полотен Пуссена. На її думку, модус розглядається Пуссеном як метод раціональної організації речі, як «міра», за допомогою якої слід будувати живописний твір. Втілення певного модусу дозволяє «інтерпретувати полотно як таке, що "звучить" в певному ладу» [10, 126]. Дослідниця підкреслює особливості організації творів Пуссена, що проявляються у візуальному темпі «чергування композиційних елементів; ступені регулярності ритмічної канви; метричної картини; бінарному або тернарному членування композиції; наявності і виді композиційної симетрії». Пуссен використовував у своїх творах «композиційну модель, побудовану на структурній сітці вертикалей і горизонталей». На відміну від представників барокової естетики, які усіяло намагалися досягти динаміки і руху, і, тим самим, вуалювали конструктивну сітку. У Пуссена ця структурна метрика свідчить про сталість і врівноваженість композиції. Улюблена композиційна схема, в яку вписує Пуссен свої твори – пірамідальна або трикутна, котра також свідчить про рівновагу і симетрію композиційної побудови твору. Наприклад, у творі «Рінальдо і Арміда». Також Пуссен застосовував принцип золотого перетину, розташовуючи в кожному сегменті золоті прогресії певні важливі композиційні елементи. О. Ровенко зазначає актуалізацію Пуссеном у своїй творчості принципу бінарних опозицій. Ця біполярна стилістична система, стрижнем якої став контраст двох манер: «м'якої» і «суворої», була втілена в творчій практиці майстра «поетикою антитези», іманентною мисленню епохи в цілому [10, 137]. До суворі манери належали твори з відповідною сюжетною канвою, які втілювалися шляхом темних кольорів, різких ліній, контрастів; тоді як «м'яка» манера, що більш підходила до легких сюжетів, проявляла себе у застосуванні світлих тонів і особливою мелодичністю округлених ліній і контурів. «Користуючись

принципом бінарних протиставлень, все розмаїття сюжетів Пуссен ділив на "героїчні" та "вакхічні". Застосовуючи поняття модусів, Пуссен, хоча і характеризує кожний модус, який слід використовувати для певних сюжетів: лідійський до сумних, гіполідійський – до тем «сладості» і «м'якості», які підходять до зображення божественних сюжетів, іонійський – для танців, вакханалій і святкувань; але фактично поділяв сюжети на ті, що більш відносяться до дорійського модусу або фрігійського. Так, дорійський лад символізував спокійну велич і героїзм, а фрігійський трактується у Пуссена амбівалентно: він називає його таким, що підходить до тем приємних і радісних, але також зазначає, що його слід використовувати для сюжетів жахливих війн. У більш пізніх сюжетах Пуссен застосовує якийсь елемент, який вносить у спокійну канву твору прихований драматизм і напругу [10, 145]. Для художнього втілення мистецького задуму Пуссен шукав різні композиційні підходи. Часто одну тему він вирішував в різних модусах, що відображалось на композиційній побудові, як у варіантах теми «Аркадські пастухи», або двох варіантах сюжету «Рінальдо і Арміда» [10, 147]. В одному сюжеті на тему «Аркадських пастухів» Пуссен вдається до більш барокових ритмів, динаміки і асиметрії, застосовується вертикальний формат; тоді як в іншому композиційному вирішенні сюжету присутня статичність, застосовується горизонтальний формат і спокійна велич дорійського модусу. Але при тривалому розгляданні картини спокій у сприйнятті твору змінюється на сумнів і тривогу. В цьому мистецтво Пуссена схоже з часовими мистецтвами, а саме музикою. Потрібно достатньо часу, щоб від першого враження від картини відбулася зміна у сприйнятті глядача. Пуссен, як і представники болонської школи, великого значення надавав вивченню античного і ренесансного мистецтва. Він аналізував пропорції античних скульптур, робив з них

замальовки. Це захоплення скульптурною пластикою проявиться у живописних творах митця, які за своєю композицією нагадуватимуть скульптурний барельєф [4, 67]. Постаць Пуссена потужна і багатогранна. Його важко вписати у вузькі межі класицизму, а тим більше академізму. Оскільки класицизм подає абсолютну перевагу раціонального начала над емоційним, у творчості Пуссена присутня і емоційна напруга, і пристрасті. Але також мав місце аналітичний підхід до зображення і композиції. Юрій Золотов, дослідник творчості Пуссена, пише, що мистецтво художника було «підігнане під академічну доктрину виправлення "недосконалої природи" відповідно до класичних художніх зразків». Невдовзі після смерті художника глава королівської Академії живопису і скульптури Шарль Ле Брен та офіційний теоретик Академії Феліб'єн виводили постаць Пуссена як провозвісника академічних доктрин. З цього часу тлумачення картин Пуссена увійшло до академічної традиції [4, 8]. Золотов наголошував на рішучій відмінності мистецтва Пуссена від догматичного академізму [4, 15].

Мистецтво класицизму передавало людські емоції через певне узагальнення і ідеалізацію образів. Створювався не реальний світ, а піднесений, правильний, де панує царство розуму, порядку над хаосом. З часом ці високі ідеали класицизму почали себе ізживати в академізмі, вироджуючись до такого явища, як салонний академізм. Академізм як стиль в мистецтві, виріс з класицизму 17-18 ст. з орієнтуванням на благородну велич мистецтва античності, культом розуму і логіки, що панує над чуттєвістю і хаосом. Класицизм прийшов на зміну мистецтву бароко і висунув чіткі нормативні вимоги, регламентацію художніх правил та ієрархію жанрів. Так було визначено «високі» жанри, до яких входили міфологічний, історичний, ідеальний пейзаж та парадний портрет. Хоча в історії мистецтва

важко зазначити, коли завершується один стиль і починається інший. Це достатньо умовний розподіл, оскільки великі представники епохи мали ознаки в своїй творчості одразу декількох стилів. «В творах, які ми звично відносимо до епохи Ренесансу, маньєризму, бароко і класицизму, насправді знаходиться не одна мова, не один-єдиний стиль епохи, а деяке стильове багатомов'я, стильовий синкретизм. Тому і можна назвати, наприклад, Пуссена класицистом, котрий іноді згадував про засоби виразності бароко, виріс з маньєристичних дослідів і дуже тяжів до класичного Відродження і класичної античності», так пише Олександр Якимович у вступній статті до трактату Генріха Вельфліна «Ренесанс і бароко». І далі Якимович зазначає, що саме стилістичний синтез призвів до появи справжніх шедеврів у мистецтві Пуссена в дусі «відродження античності» та «відродження Відродження» [3, 41]. В естетиці класицизму мистецтво відображає світ не таким, який він є, а таким, який він має бути. Тобто створюється ідеальна картина світу як «втілення бажаної гармонії буття». І якщо у мистецтві академізму ці живописні елементи були приховані, як писав Микола Мурашко, що фарба знаходилася у полоні рисунку, йому підпорядковувалася, то в мистецтві авангарду колір вийшов у розряд формотворчих елементів. Художники авангардисти початку ХХ ст. почали висловлюватися про звільнення живописних засобів виразності від нашарувань інших видів мистецтва, від вторинного місця по відношенню до рисунку, форми, від догм і будь яких обмежень. «А мистецтво – це вміння створити конструктивну висхідну не зі співвідношень форм і кольору і не на ґрунті естетичного смаку гарної композиційної побудови, а на підставі ваги, швидкості і напрямку руху» [8, 36]. Казимр Малевич 1915 р. у певній декларативній формі стверджував засади нового мистецтва, яке рішуче розривало багатовікову традицію наслідування природи та

максимального наближення до природних форм. «Я щасливий, що вирвався з інквізиторської в'язниці академізму...Ідеалізм є знаряддя тортур, вимога естетичного відчуття» [8, 56]. В емоційній формі Малевич пише про суть живопису у розумінні мистецтва Нового живописного реалізму: «Живопис – фарба, колір, він закладений в середині нашого організму. Його спалахи бувають великі і вимогливі. Моя нервова система забарвлена ними. Мозок мій горить від їхнього кольору. Але фарба знаходилася в пригніченні у здорового глузду, була у нього в рабстві. І дух фарби слабшав і згасав» [8, 47]. Унаведеній цитаті йдеться про те, що колір знаходився у полоні сюжету, форми, догм протягом тривалого часу. Тобто саме живописна суть твору не могла повноцінно розкритися. І лише завдяки новому мистецтву, яке зміщує акценти з поверхневих завдань художньої творчості до виокремлення безпосередньо живопису і його завдань. «Потреба в досягненні динаміки живописної пластики вказує на бажання виходу живописних мас з речі до самоцілі фарби, до панування суто живописних форм над змістом і речами, до безпредметного Супрематизму – до нового живописного реалізму, абсолютній творчості [8, 49]. «Я розв'язав вузли мудрості і звільнив свідомість фарби» [8,53-57]. Цікаво, що термін «живописність» уперше до аналізу художніх творів ввів Генріх Вельфлін у своїй книзі «Ренесанс і бароко», котра була видана у 1888 році. Вчений представив власний підхід до аналізу творів мистецтва, який став революційним на той час. Він відмежував філософський підхід у тлумаченні мистецьких творів і сконцентрувався на аналізі форми, ритму, кольору, пластики, динаміки, тобто на «формальному аналізі». Учення Вельфліна набуло широкого розголосу, його перекладали на різні мови. Російськомовний переклад вийшов 1913 року. Як пише у вступній статті до праці Вельфліна «Ренесанс і бароко» Олександр

Якимович, «... "формальна школа" ставала частиною того загального культурного руху, яке спостерігається в епоху предавангарду (1870-1900) і авангарду (1900-1930). Загальний вектор культурного розвитку був на той час рішуче редукаціоністським». Тобто «формальний підхід» у мистецтвознавстві збігався з мистецькими тенденціями того часу. Мистецтвознавство Вельфліна відсікало широкі зрізи культурологічної інформації і також орієнтувалося на безпосередньому мистецькому аналізі художнього твору. «Мистецтво цього часу послідовно відвертається від літературності і театральності, від нарративності і натуроподібності, від історичної ерудиції, психологізму і інших запасів культурної людини. Теоретики ж нового мистецтва (такі як Аполлінер, Леже, Малевич та інші) підбирають аргументи для цього процесу радикальної редукації, і в цьому міститься схоже пафос авангарду початку ХХ століття... якщо мати на увазі рішучий редукаціонізм Вельфліна, то він розташовувався в таблиці історії ідей в розділі раннього авангарду або дуже близько до нього» [3, 27]. Олександр Богомазов у своєму трактаті «Живопис і елементи» так розглядав основні засади живопису: «...всіляке літературне тлумачення предмета, що підмінює його живописні елементи, недопустиме у мистецтві Живопису» [1, 12]. Показово, що при гучно задекларованій боротьбі з класичним мистецтвом і академізмом представниками авангарду, мистецтво Пуссена не лише бралось до уваги, а і ретельно вивчалось. Наприклад, учениця Олександри Екстер Естер М.-Шимерова згадує, що на уроках з Екстер вони ретельно вивчали композиції Пуссена: «Ми повинні були щотижня відвідувати Лувр. Не просто так, а кожного разу з завданням, найретельнішим чином повинні були вивчати композиційні принципи класиків живопису. В першу чергу – Пуссена. Пуссенівські композиції – постійна тема, що ніколи не знімалася з занять в „Академії Модерн”. Ми верталися до

Пуссена завжди, коли мова заходила про діагоналі чи про глибинну побудову, про розвиток композиції або її енергії”. Також Естер М.-Шимерова наголошує на глибокій теоретичній базі, якою володіла О. Екстер: „Ще один важливий момент. Я, напевно, більше не зустрічала в своєму житті художника, настільки освіченого, якщо так можна сказати, *теоретично*, як Екстер. Теорією живопису вона володіла досконало, знала все – від класичних трактатів до останніх статей. У теорії Екстер вбачала свого роду „прискорювач”, „каталізатор” творчості – якщо, звичайно, теорія була вірною. Екстер цінувала теорію цілеспрямовану, що спирається на *класичні канони*” [5, 67].

Чітка регламентація тем, ієрархія жанрів, вивчення зразків античного мистецтва та Відродження, копіювання творів італійського мистецтва, – ці теоретичні засади увібрала в себе Паризька Королівська академія живопису і скульптури (1648 р), принципи якої наслідувала і Російська академія мистецтв, (заснована 1757 р., та перетворена 1764 на Імператорську академію мистецтв). Вони ж фактично продовжують жити і в наші часи в академічній освіті. Засновник київської рисувальної школи Микола Мурашко у своїх спогадах критикує «умовну академічну техніку», коли ставили за взірць ідеальні форми класичних статуй та завчений колорит замість вивчення реальних форм життя і досягнень пленерного живопису з відтворенням світло-повітряних ефектів [9, 85-86]. Перший розрив з академічними тенденціями відбувся за часів виникнення Артелі художників на чолі з Іваном Крамським та заснування Товариства пересувних художників. Приводом для «бунту чотирнадцяти» стало непогодження з регламентацією Ради Академії мистецтв сюжетів для конкурсних творів. Цей відхід групи талановитих художників, до яких згодом долучилися й інші, був прогресивним кроком від ідеалізованого мистецтва академізму до реального життя з його

бодем, драматизмом та недосконалістю у зовнішньому виявленні. Проте бунтарський і передовий на період свого виникнення, метод критичного реалізму, застосований більшою частиною представників Товариства, згодом почав здебільшого схилитися до дидактичного літературного твору, який виявляє суспільну нерівність. Натомість саме мистецькій якості твору приділяється менше уваги. Проти такої тенденції виступили митці художнього авангарду. Саме проти «літературності» в образотворчому мистецтві, та за виокремлення мистецьких засобів виразності, притаманних кожному виду мистецтва. О. Богомазов також висловлювався проти «літературності» у живопису: «...всіляке літературне тлумачення предмета, що підмінює його живописні елементи, недопустиме у мистецтві Живопису» [1, 12].

Висновки. На основі викладеного матеріалу можна побачити зацікавленість мистецтвознавчих кіл вивченням проблеми теорії композиції в образотворчому мистецтві. Багато дослідників притримуються класичного підходу до композиції, який відомий ще з часів Відродження. Активно досліджується реалістичне мистецтво радянських часів також. Проте значної уваги заслуговує доробок доби авангарду і модернізму з точки зору вивчення теорії композиції. Мистецтво авангарду звільнило живописні елементи, боролось за відокремлення нашарувань інших видів мистецтва (факт літературності в живописному творі, повчальності), виявило структуру живописного твору, на основі якого можна застосовувати той чи інший стиль, напрямок у мистецтві. У даній статті на основі дослідженої літератури було виявлено теорію додаткового (деформуючого) елемента К. Малевича, роль і взаємодію живописних елементів у теоретичному трактаті О. Богомазова, особливості педагогічної концепції О. Екстер. Охарактеризовано академізм як мистецький

стиль; розглянуто особливості теоретичної концепції найяскравішого представника мистецтва класицизму Н. Пуссена та теорію модусів, яку він впроваджував у своїй творчості. Прослідковано взаємозв'язок між строгою композиційною організацією творів класицизму, академізму і педагогічним методом у побудові композиції О. Екстер, знайдено спадковість традицій формальної організації картинної площини, яка є однаковою як для кубізму чи геометричного абстракціонізму, так і для реалістичної картини.

Література:

1. Богомазов О. (1996). Живопис та елементи. Київ, «Задумливий страус».
2. Бытачевская Т.Н. (2005). Искусство художественного авангарда XX века как фактор формообразования в дизайне (Теоретические концепции и проблемы интерпретации). Автореф. дис...доктора искусствовед. Москва.
3. Вельфлин Г. (2004). Ренессанс и барокко. Исследования сущности и становление стиля барокко в Италии. Санкт-Петербург. «Азбука-классика».
4. Золотов Ю. (1988). Пуссен. Москва, «Искусство».
5. Коваленко Г.Ф. (1993). Александра Экстер. Путь художника и время. – Москва, Галарт.
6. Кудрявцева К.П. (2015). Форми предметів і простору як чинники композиційної цілісності станкової картини. Вісник ХДАДМ, 9-10, 27-36.
7. Горбачов Д.О. (2006). «Він та я були українці». Малевич та Україна. Київ: «СІМ студія».
8. Малевич К. (2003). Черный квадрат. Санкт-Петербург., Азбука-классика.

9. Мурашко Н. (1907). Киевская Рисовальная школа 1875-1901. Воспоминания Старого Учителя. Киев, Типография С. В. Кульженко.
10. Ровенко Е.В. (2014). Никола Пуссен и учение о музыкальных модусах. Научный вестник Московской консерватории, 3, 126-167.
11. Руднев И.Ю. (2019). Композиция в изобразительном искусстве. Москва, Мир науки.
12. Сарабьянов Д.В. (1998). Русская живопись. Пробуждение памяти. Москва, Искусствознание.
13. Свешников А.В. (2004). Композиционное мышление в изобразительном искусстве. Автореф. дис... доктора искусствовед. Санкт-Петербург.
14. Соколова Е.Н. (2004). Доминанта как понятие теории композиции (изобразительное искусство). Автореф. дис... канд. искусств. Санкт-Петербург.
15. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. (2005). Упорядн. Д.Горбачов, О.Папета, С.Папета. Київ, Тріумф.

References:

1. Boghomazov O. (1996). Zhyvopys ta elementy. Kyiv, Zadumlyvyi straus. [in Ukrainian].
2. Bytachevskaja T.N. (2005). Iskusstvo hudozhestvennogo avangarda XX veka kak factor formoobrazovaniya v dizajne (Teoreticheskie koncepcii i problemy interpretacii). Avtoref. dis... doktora iskusstvoved. Moskva. [in Russian].
3. Velflin G. (2004). Renessans I barokko. Issledovanie sushhnosti ustanovlenie stilya barokko v Italii. Sankt-Peterburg: "Azbuka-klassika". [in Russian].
4. Zolotov J. (1988). Pussen. Moskva: Iskusstvo. [in Russian].
5. Kovalenko G. F. (1993). Alexandra Exster. Put' hudozhnika I vremya. Moskva: Galart. [in Russian].

6. Kudryavtseva K.P. (2012). Formy predmetiv I prostoru yak chynnyky kompozytsiynoyi tsilisnosti stankovoyi kartyny. Visnyk HDADM, 9-19, 27-36. [in Ukrainian].
7. Ghorbachov D.O. (2006). "Vin ta ya byly ukrayintsi". Malevuch ta Ukrayina. Kyiv: SIM studiya. [in Ukrainian].
8. Malevych K.S. (2003). Chyornyj kvadrat. Sankt-Peterburg, Азбука-классика, [in Russian].
9. Murashko N. (1907). Kievskaja Risoval'naja shkola 1875-1901. Vospominaniya Starago Uchitelya. Kiev, Tipografija S.V. Kul'zhenko. [in Russian].
10. Rovenko E.V. (2014). Nikola Pussen I uchenie o muzykal'nyh modusah. Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. Moskva, 3, 126-167. [in Russian].
11. Rudnev I.J. (2019). Kompozicija v izobrazitel'nom iskusstve. Moskva: Mir nauki. [in Russian].
12. Sarabjanov D.V. Russkaja zhyvopis'. Probuzhdenie pam'jati. Moskva: Iskusstvoznanie, 1998. 432 p. [in Russian].
13. Sveshnikov A.V. (2004). Kompozicionnoe myshlenie v izobrazitel'nom iskusstve. Avtoref. dis... doctora iskusstvoved. Sankt-Peterburg. [in Russian].
14. Sokolova E.N. (2004). Dominanta kak ponjatie teorii kompozicii (izobrasitel'noe iskusstvo). Avtoref. dis... kand. Iskusstvoved. Sankt-Peterburg. [in Russian].
15. Ukrayins'ki avanghardysty yak teoretyky i publitsysty. (2005). Uporyadn. Ghorbachov D., Papeta O., Papeta S. Kyiv: Triumf. [in Ukrainian].