

7. Fabryka-Protska O.R. Narodna muzychna kul'tura lemків i rusyniv Karpat's'koho rehionu: tradytsiya, transformatsiya, identyfikatsiya. Monohrafiya; DVNZ «Prykarp. nats. un-t imeni V. Stefanyka». Ivano-Frankiv's'k: Suprun V. P., 2020. 496 s., 24 il.

8. Halereya im. Dezideriya Mylloho Muzeyu ukrayins'koyi kul'tury u Svydnyku. Uporyadnyk M. Sopolyha. Svydnyk, 1989.

9. Ilechko S. Dezider Milly. Bratislava : Tatran (Edicia Profilu). 1987. S. 25.

PRESERVATION OF DEZYDER MYLLYI ARTISTIC WORKS IN THE STRUCTURE OF THE MUSEUM OF UKRAINIAN CULTURE IN SVIDNÍK (SLOVAKIA)

Fabryka-Protska Olga – Doktor of Study of Art, Professor,
Professor of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental
Art of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

The article comprehensively outlines the history of the establishment and functioning of the Museum of Ukrainian Culture in Svidník (Slovak Republic). The purpose of the institution is to purposefully concentrate, protect, research and publish museum collections documenting the historical and cultural development of autochthonous ethnic Ukrainians in the Slovak Republic. It is noted that the Museum of Ukrainian Culture in Svidník is one of the largest museums of national minorities in Europe and is currently one of the ten largest museums in Slovakia. The specifics of preserving samples of the artistic heritage of the artist D. Myllyi in the structure of the museum are highlighted. The biography and directions of the artist's work as one of the founders of modern fine arts in Slovakia are briefly described.

Key words: identification, museum, artistic heritage, Ukrainian culture, western borderland, ethnoscapes, artist, Slovakia.

UDC 7.071.1Д.Миллий:069:008(=161.2)(497.4)

PRESERVATION OF DEZYDER MYLLYI ARTISTIC WORKS IN THE STRUCTURE OF THE MUSEUM OF UKRAINIAN CULTURE IN SVIDNÍK (SLOVAKIA)

Fabryka-Protska Olga – Doktor of Study of Art, Professor,
Professor of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental
Art of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Formulation of the problem. The author tries to disclose information about the important stages of creation and functioning of the Museum of Ukrainian Culture in Svidník (Slovakia), the structure, idea and tasks of this institution, the activities of its employees, and focuses on the preservation of the creative heritage of the artist D. Myllyi and his work. *The purpose of the study* is to comprehensively reveal the specifics of the functioning of the Museum of Ukrainian Culture in Svidník (Slovakia) and how the samples of the artistic heritage of the artist D. Myllyi are preserved and popularized in the structure of the institution.

The research methodology necessitates the use of an interdisciplinary approach that takes into account the specifics of various fields of modern humanitarian knowledge. The research prioritizes the principles based on history, integrity, and objectivity, aimed at revealing the functioning of the museum and preserving the creative work of the artist D. Myllyi in its buildings.

The scientific novelty of the study is determined by an attempt to generalize the trends in the preservation of the spiritual and material culture of Ukrainians, namely the paintings of the artist D. Myllyi on the example of the Museum of Ukrainian Culture in Svidník (Slovakia).

Results. It should be emphasized that the spiritual and material culture of any ethnic group is based on the collective experience of the people, their traditions, knowledge, and skills. By preserving the monuments of the past, the Museum of Ukrainian Culture in Svidník has gained an honorable place among the museums of Eastern Slovakia and beyond, and the creative work of D. Myllyi holds a special place in the history of art in Slovakia and the visual culture of the western borderland of the Ukrainian ethnic group. The proposed study is relevant and timely today, as it contains information little known in Ukraine and will find its place in lecture courses on art history, ethnology, art, culture and art of the Ukrainian diaspora. *Prospects for further research.* It is the functioning of museums in Ukraine and abroad that does not allow young people to forget about their origins, their roots, the history of the past and the difficult realities of the present, which encourages further research in this area.

Надійшла до редакції 21.10.2023 р.

УДК 75. (477)

ПРОСТОРОВІ ІДЕЇ СУПРЕМАТИЗМУ: ВІД ПЛОЩИН ДО ОБ'ЄМУ

Прокопчук Інна Юхимівна – кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри дизайну, Національний лісотехнічний університет України,
<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.699>
inna.prokopchuk@ukr.net

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні концепції супрематизму, актуалізації його змісту як стилетворчого художнього напрямку в історії мистецтва ХХ ст. *Методологічною основою* дослідження є системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження в контексті тих явищ і процесів, які мали найбільший вплив на його розвиток. Використано сукупність традиційних дослідницьких методів і підходів (індукції, історизму, синтезу, комплексний міждисциплінарний та системний підходи), що дають змогу з більшою мірою повноти й вірогідності висвітлити неоднозначну картину існування комплексного об'єкта. *Наукова новизна* полягає в аналізі процесів розвитку творчої концепції супрематизму, у визначенні місця і ролі художнього напрямку в історії мистецтва ХХ ст. Дослідницька увага зосереджується на вивченні питань мистецьких процесів 1910-1920-х рр. у період становлення основних стилетворюючих напрямів, пов'язаних із виходом у безпредметність, а саме: формування концептуальних проблем мистецтва супрематизму та конструктивізму. Не претендуючи на всеосяжність, авторка статті прагне висвітлити питання процесу вироблення стильового компоненту в межах супрематизму, а саме: в якій послідовності включалися до цього компоненту такі елементи як колір, геометричні фігури, об'єм, простір, в якій ієрархії перебували ці елементи, та які з них становили ядро супрематизму. Для розкриття теми проаналізовано основні періоди розвитку супрематизму К. Малевича від зображення площинних геометричних фігур у ілюзорному просторі до об'ємних абстрактних композицій, що виходили в процесі художніх експериментів з формою у реальний простір. *Висновки.* Супрематизм, як один із стилетворчих мистецьких напрямів розвивався на зламі новітніх деструктивних формальних експериментів, що творили лабораторію «чистих» форм, кольорів, площин, простору, готуючи підґрунтя до нового етапу в історії мистецтва ХХ ст. Супрематизм відірваний від реального світу, підкреслено філософічний у своїх проявах був вбудований в безпредметність і спадково пов'язаний з кубізмом, футуризмом і кубофутуризмом. При значущій ролі кольору та об'єму, вирішальним для формування стильового компонента супрематизму було поєднання простих геометричних площин з простором (або з білим тлом як його символ). Поєднання саме цих елементів стилетворюючого стрижня супрематизму виявилось найбільш загальною стильовою ознакою. Ранній, площинний супрематизм від початку був орієнтований на вихід у простір. Це визначило вплив супрематизму і на стилістику предметного середовища, і на його вихід в об'ємну структуру предмета. Творець нової художньої концепції дивився на світ не як на об'єкт зображення, а як об'єкт художнього перетворення, що проявило себе як системний напрям у царині творення художньо-естетичних теорій і творчої практики.

Ключові слова: живопис, композиція, образ, форма, колір, простір, об'єм, живописні елементи, пластично-колірна побудова, мистецтво авангарду.

Постановка наукової проблеми. Думка, що «кожному часові – своє мистецтво» була однією з найважливіших для авангардної свідомості. Спрямованість на нове мистецтво, «абсолютну, чисту творчість», поставала як установка на пошук нових форм, що б відповідали сучасному життю.

Однією з точок пошуків нового було мистецтво минулого, певним чином трактоване. Художники авангарду трактували творчість своїх попередників як копіювання, пасивну імітацію, а тому стверджували іншу модель відносин із довколишнім світом. Д. Бурлюк, О. Екстер, К. Малевич та інші художники-новатори заявили у мистецтві, що зміст живописного твору, цінний для людини обізнаної, залишається і у творі, вільному від звичних предметно-образотворчих форм. Цій ідеї було призначено стати головним мотивом розгортання різноманітних форм і відгалужень безпредметної творчості, якою була захоплена значна кількість художників абсолютно різних спрямувань.

Наукова новизна обраної теми характеризується проблематикою дослідження. Пропоноване дослідження асимілює у собі як культурно-історичні, так і художньо-естетичні питання, аналіз яких дозволяє визначити місце і роль творчої концепції супрематизму в історії мистецтва ХХ ст.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні концепції супрематизму, актуалізації його змісту як стилетворчого художнього напрямку в історії мистецтва ХХ століття.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана згідно з перспективним тематичним планом наукових досліджень НЛТУ України в межах комплексної теми наукової роботи кафедри дизайну «Дослідження з теорії і практики дизайну, мистецтва, культури та розвитку дизайн-освіти в Україні» (zareestrovana в УкрІНТІ, № 0121U110772 від 23.04.2021 р.).

Методологічна основа має комплексний характер і спирається на системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження в контексті тих явищ і процесів, які мали найбільший вплив на його розвиток. Використано сукупність традиційних дослідницьких методів і підходів (індукції, історизму, синтезу, комплексний міждисциплінарний та системний підходи), що дають змогу з більшою мірою повноти й вірогідності висвітлити неоднозначну картину існування комплексного об'єкта.

Аналіз останніх досліджень. За останні роки спостерігається своєрідне піднесення у дослідженні творчості К. Малевича. Опубліковано чимало його текстів (передрукованих із малотиражних та рідкісних видань), виходять праці про творця супрематизму (монографії, збірки, каталоги). Завдяки виставковим експозиціям з усього світу розширилося і коло його художніх творів, уведених до наукового обігу. Хоча принципово нових, раніше невідомих художніх творів не з'явилося, візуальний ряд залишився тим самим. Можна лише відзначити, що зросла естетична цінність, власне, супрематичних творів.

На сучасному етапі в теоретичному осмисленні окресленої проблематики виникла необхідність вивчення предмета дослідження у комплексному теоретичному контексті гуманітаристики: мистецтвознавчі, культурологічні, філософські, театральні студії мистецтва авангарду (Д. Горбачов, Т. Кара-Васильєва, О. Лагутенко, Л. Лозова, І. Мелешкіна, І. Несен, О. Петрова, Т. Павлова, Г. Складенко, О. Тарасенко, О. Федорук); праці закордонних учених присвячені питанням становлення та теоретичного підґрунтя супрематизму з різних аспектів (Саймон Баєр [1], Джейн Голдман [3], Мехмет Акіф Каплан [6], Еллісон Лі [7], Павел Мосціцкі [8], Анджей Туrowsкі [9], Жан-Клод Маркаде [18]); аналіз мистецтва модернізму крізь призму природничо-наукових концепцій, точних наук, а також містичних та окультичних традицій міститься у працях Тессель М. Бодуен [2], Лінди Хендерсон [4;5]. У працях цих науковців певною мірою висвітлюються питання підвалин мистецької теорії авангарду, вони є актуальними й науково цінними. Вагомим матеріалом із теорії мистецтва модернізму залишаються теоретичні праці й представників авангарду, таких як О. Екстер [21], К. Малевича [15–17]. Утім аналіз друкованих та електронних джерел засвідчив недостатню кількість наукових розвідок українських дослідників, присвячених процесам розвитку творчої концепції супрематизму, актуалізації його змісту як стилетворчого художнього напрямку в історії мистецтва ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Кардинальний крок до «звільнення живопису» зроблено в період визрівання у В. Татліна ідеї створення контррельєфів, у К. Малевича – ідей супрематизму живопису. Такий «новий живописний реалізм», за висловом К. Малевича, був представлений у грудні 1915 р. на II останній футуристичній виставці картин під назвою «Нуль-десять», де й були експоновані «рельєфи», «кутові контррельєфи» або так звані «підбори підвищеного типу» В. Татліна та серія супрематичних робіт К. Малевича. Відтоді розгорнулася боротьба за лідерство двох основних безпредметних напрямів авангардного мистецтва – супрематизму та конструктивізму.

Насправді лінія безпредметного мистецтва, яку формував В. Татлін, почала складатися ще за рік-півтора до виставки «Нуль-десять». Свої перші протоконструктивістські – абстрактні тривимірні роботи, що стали своєрідним синтезом живопису та скульптури, скомпоновані з різних матеріалів (деревина різних порід, метал, скло, картон, шпалери, фольга і т.п.) і по-різному оброблених – механічно та живописно (пензлем, розприскуванням, поліруванням, припорошуванням товченим склом), що вийшли з картинної площини, художник експонував на виставках «Перша виставка живописних рельєфів» (Москва, 1913–1914 рр.), «Трамвай В» (Перша футуристична виставка, Петроград, березень 1915 р.) і «1915 рік» (Москва, березень 1915 р.).

Відразу після цих виставок у творчості багатьох художників з'явилися різноманітні варіанти так званої живописної скульптури, що пришвидшило рух до абстрактного мистецтва в переході від живопису до тривимірних об'єктів із використанням абсолютно нетрадиційних для живопису матеріалів. Це була новітня оригінальна концепція формотворення шлях якої був дотичним із тенденціями неопримітивізму, кубізму, кубофутуризму в живописі.

Така тенденція продовжувалася до виставки «Нуль-десять», на якій В. Татлін не лише експонував свої «рельєфи» і «контррельєфи», а й підготував буклет, очікуючи приголомшливого успіху від представлених безпредметних рельєфів. В. Татлін не знав, що К. Малевич на цій виставці презентуватиме живописний супрематизм, а також спеціально написаний маніфест «Від кубізму до супрематизму». Сенсацією на виставці став показ серії безпредметних живописних полотен К. Малевича і запропонований для усього нового періоду мистецтва авангарду термін «супрематизм» – на зміну «футуризму». Власне, у такому новому слововжитку віддзеркалилась принципово важлива обставина: різні напрями авангарду розвивались в активному взаємозв'язку.

Отже, перші класичні періоди двох основних безпредметних напрямів авангарду (супрематизму та конструктивізму), двох полярних варіантів розуміння характерних ціннісних вимог часу та відповідей на них майже збігаються в часі: супрематизм К. Малевича – це 1915–1919 рр., конструктивізм В. Татліна – 1914–1917 рр., твори яких вже тоді через виставки та публікації вводилися у творчий і науковий обіг.

К. Малевич стверджував, що його живопис перетворився «у нуль форм», його крок до супрематизму, повний розрив з усім минулим мистецтва. Однак і його живопис, і тексти свідчать, що йдеться про пошук шляху, який опирається на аналіз мистецтва та ідею розвитку. Ідея створення форми з нічого, «ніщо» як точка відліку, має відбиток «чистої негативності». Спробуємо зрозуміти логіку твердження «творчість з нічого», адже здоровий глузд говорить: так не буває. Що ж тут малося на увазі?

Звертаючись до текстів художників, декларацій та творчих кредо новітніх мистецьких напрямів, не треба забувати, що їхнє мислення образне, метафоричне. Навіть тоді, коли художники претендують на теоретичні судження. При цьому вони можуть бути (і навіть, як правило) неточні в тому розумінні, що називається, власне, науковим. Тут може стверджуватися «самоцілісність» слова

в поезії, кольору та фактури в живописі й т.п. Але їхня правдивість в іншому – у відображенні цінностей і образів, на яких фокусується свідомість художника [3]. К. Малевич у своєму філософському маніфесті «Супрематичне дзеркало» зводив світ і людське розмаїття до нуля. Посилаючись на правила розуміння логічного, він стверджував, що якщо творення то шлях до Бога, а «його шляхи є непізнаними», то і він, і той шлях також дорівнює нулю. У релігійно-філософському значенні, особливо в латинській культурі, зазначає А. Туровскі, значення супремації понятійно належить до вищих сфер і найвищого Бога, як до кінцевості, смертності, матеріального неіснування, кінця, небуття [10; 271].

«Чиста творчість», у розумінні К. Малевича, це та творчість, яка бере початок нібито «з нуля»: не з готових, кимось створених або природних форм, не з того, що вже було і є, а – з початку. Оскільки, на думку апологета такої ідеї, майстер створює річ: із того, що ще не має форми – з матеріалу, з речовини, яка не містить відбитків попередньої творчості. З такої точки зору «ніщо», «нуль-форм» і матеріал, речовина – синоніми, те, що було до форми і до творчості. Художник у такому випадку і спрямовувався до «первинної», нібито «нульового» стану творчості. Творчість, що виходить із «нуля форм», а не з готової сходинки, яку вже створила природа або людина, і бачилася отут як «абсолютна творчість». Оскільки мова велася про світ видимого й зображуваного, «ніщо», елемент, матеріал мислилися відносно конкретики предметних форм реальності. «Ніщо» виявлялося площиною, кольором, найпростішими геометричними фігурами [8; 90–92].

Колір, лінія, форма, фактура осмислювалися в мистецтві як «елементи живопису». Тож коли свідомість спрямовується до «первинності», у ній актуалізується, за логікою речей, низка знань і значущих «первнів». У числі таких первнів є матеріал (матерія) і елемент.

Різноманіття первинності свідчить, що в межах розглянутого погляду на мистецтво могли бути розвинені різні художні концепції, залежно від того, що з цієї первинності або її сполучень обиралося або підкреслювалося. Наступний крок до концептуальної визначеності полягав, зокрема, у конкретизації трактування «матеріалу», «елементу» або «нуля форм». Безпредметництво своїми трьома головними фундаторами В. Кандинським, К. Малевичем і В. Татліним – запропонувало зовсім різні художні концепції, які трактували ідею «першоелементів» цілком по-різному.

Супрематизм на першому етапі не виходив за межі живопису, трактувався як крок до його першооснови, першоелемента кольору. Колір тут – і матеріал і елемент. Супрематизм спочатку і задумувався як «верховенство» кольору, фактично ж у ньому не одна первинна, початкова ідея, а сукупність ідей, що склалися в концепцію [9; 37–38].

1915 р., коли зароджується супрематизм і паралельно – «робота з матеріалами» В. Татліна, окреслилося протиставлення композиції свідомій побудові, конструкції картини. Конструктивізм поставив цю опозицію в центр своєї концепції.

Концепція безпредметного мистецтва – явище ціннісного перегляду не лише творів, а позицій мистецтва. У фокусі безпредметної творчості перебували життя, мистецтво (суб'єкт творчості), їхні відносини. Утверджувався власний погляд на проблему «мистецтво і життя». Супрематизм не був запереченням зображальності в живописі, він заперечував зображальність тому, що хотів бачити художника в іншій якості, ніж колись. Бажав бачити художника, який не зображає щось, що вже має свою форму і живе своїм життям, а – суб'єктом «абсолютної творчості». Завдання полягало в тім, щоб, залишаючись художником-живописцем, стати в позицію, характерну для предметної творчості.

На протосупрематичному етапі в живописі найактивнішими були не кубізм і футуризм, а такі напрями, як кубофутуризм, алогізм, що виокремився від нього, і неопримітивізм. Звичайно, названі напрями не стали основними в системі авангардного мистецтва, але були важливими у формуванні загального художнього тла, стали необхідним каталізатором у створенні складного стильового поля з різних художніх напрямів.

Супрематизм, у формально-естетичному плані найвищою мірою, самодостатній, унікальний стилетворчий художній напрям авангарду XX ст., що не піддається логічному поясненню. Але можемо проаналізувати зовнішні фактори, сполучення яких було характерним для творчості К. Малевича, що дозволить зрозуміти причини та імпульси, що впливали на формування супрематизму. Важливим є дослідження його формальної специфіки, його могутнього відриву 1915 р. від інших напрямів авангардного мистецтва [7; 312].

Серед сучасних дослідників немає повної згоди про час появи супрематизму як терміна та художньо-композиційної системи, утім, усі схильні датувати його у межах 1915 р.

К. Малевич, як і багато інших художників, на початку 1910-х років опановував уже сформовані системи мистецтва кубізму і футуризму. Але вже в 1912–1914 рр., позначені найактивнішим мистецьким проривом кубофутуризму, К. Малевич прагнув відійти від його класичних прийомів і намагався на

їхньому синтезі створити щось принципово нове, що відрізняло б його від творів інших художників, які також працювали в цьому напрямку. Тут можемо говорити про деструктивні елементи, які додали кубофутуризму рис алогізму. Кубофутуризм і алогізм виявилися запасним виходом з еволюційного процесу зміни творчих концепцій, у першу чергу, для безпредметного мистецтва [20].

1915 р. К. Малевич у серії супрематичних полотен, враховуючи і відомий «Чорний квадрат» до виставки «Нуль-десять», вийшов до межі безпредметництва з живописними композиціями, елементи яких були очищені від зайвих деталей і зарясніли геометричною новизною на білому тлі. Супрематизм стилістично рішуче відмежувався від усіх попередніх авангардних напрямів і яскраво виділявся серед безпредметних течій, які щойно формувалися.

Упровадження супрематизму в структуру авангардного живопису було дещо ускладнено тим, що це був перший художній напрям новітнього живопису, композиції якого були вкрай простими та легко відтворюваними. Такої легкості тиражування формальних композицій до супрематизму не було. Будь-що в супрематизмі, особливо в його початковому періоді, могло бути легко запозичене, відтворене або скопійоване. К. Малевич усвідомлював, що вельми скупий набір художньо-композиційних засобів і прийомів супрематизму є надто простим і може бути швидко освоєним. Кубізму, кубофутуризму треба було вчитися, а супрематизм потрібно лише один раз побачити, адже весь набір раннього супрематизму складався зі сполучень геометричних за формою, одноколових, як правило, ортогонально розташованих геометричних фігур, які доволі часто не перетиналися і розташовувалися на білому тлі в межах картинної площини. К. Малевич відразу виділив основний характер першофігур – трьох найпростіших геометричних фігур (символів) – квадрат, коло, хрест, а також чорний колір [6]. Так, у максимально концентрованому вигляді супрематичний живопис поставав перед глядачем у чорному квадраті на білому тлі та інших супрематичних першофігурах, що мало зміст виходу до «нуля форм». Саме на рівні такої формальної безстрашності К. Малевич і здійснив переворот у стилетворчих процесах першої третини ХХ ст.

До виставки «Нуль-десять» К. Малевич планував видати брошуру, у якій бажав оприлюднити назву нововинайденого творчого напрямку, який в теорії мав означати «примат» (тобто першість). У листі К. Малевича до М. Матюшина 1915 р. художник писав: «Вважаю, супрематизм є найбільш вдалим, оскільки означає панування» [10; 271]. Мистецтвознавець А. Туровські вважають, що значення терміна «супрематизм» передає зверхність, панування, вищість, керівництво, перевагу над кимсь або чимсь. Натомість, Л. Жадова вважала, що К. Малевич намагався підкреслити вищість характеру супрематизму «у ставленні до всіх пошуків лівої творчості» [10; 271]. На перший погляд зрозуміло: головне в супрематизмі – колір, про що неодноразово однозначно стверджував сам К. Малевич. У численних статтях і брошурах творець супрематизму неодноразово протиставляв колір зображенню об'єкта.

Утім К. Малевич, саме як художник, а не теоретик, розумів, що колір без форми не має жодних можливостей претендувати на створення нового стилю. Стиль – це проблема форми, це добре розумів художник, оскільки серед інших безпредметних напрямів живопису саме супрематизм мав ретельно розроблену формально-композиційну систему засобів і прийомів художньої виразності.

К. Малевич протиставляв колір не формі, а зображенню об'єкта. Безпредметну форму та прийоми сполучення форм він уважно розробляв. Особливого значення художник надавав збереженню ортогональності геометричних елементів у живописних супрематичних композиціях, будував ці композиції, розкладаючи кольорові площини за певними правилами для отримання необхідної завершеної комбінації, не дозволяючи кольору домінувати. Власне так і виник супрематизм, який на рівних формували і колір, і форма [1].

Виставка «Нуль-десять» була важливим рубіконом у творчій біографії К. Малевича, утім, як і для мистецтва авангарду загалом. Для художника з презентацією першої серії супрематичних творів пов'язані неабиякі переживання з приводу можливої втрати пріоритету, несприйняття нового терміна, оскільки на виставці йому заборонили використовувати новий термін і в підписах під картинами, і в каталозі, а першою опоненткою стала О. Екстер.

Протягом першого п'ятиліття (1915–1919 рр.) формування супрематизму К. Малевич жорстко та безкомпромісно окреслював нову стильову художньо-композиційну систему, включаючи в неї такі формотворчі засоби та прийоми, які привертати його увагу ще до появи безпредметності. Однією з таких стильових знахідок, безумовно, був білий простір картини (білий супрематизм з'явився 1918 р.), у якому ніби «витають» паралельно передній площині, майже не торкаючись і перетинаючись, одноколірні площинні геометричні фігури. Художник ніби випускав у небо дитячих «повітряних зміїв». Уроки, що засвоїв К. Малевич із засад кубізму та футуризму, були двома найважливішими елементами супрематичного живопису: це сила тяжіння і невагомості (статика і динаміка), що наочно

демонструються у роботах «Супрематизм (жовте і чорне)» (1916 р.), «Супрематизм (Живописні об'єми в русі)» (1916 р.), «Супрематична композиція» (1917 р.).

Біле тло як глибокий (безмежно глибокий, майже космічний) простір – це відкриття К. Малевича, його візуальна візитівка раннього супрематизму, оскільки ранній супрематизм – це площинний кольоровий безрапортний геометричний орнамент на білому тлі. К. Малевич з дитинства дивився на білі площини стін і грубок українських хат, які селяни розписували кольоровими малюнками. У свій час він писав: «Колір – творець простору! Простір – ось ключове слово» [19; 56].

Важливим є спостереження французького мистецтвознавця Ж.-К. Маркаде про простір у живописі К. Малевича. Дослідник стверджує, що одна із суттєвих рис живопису Малевича ... – це наближення заднього плану картини до переднього, який зайнятий головними або другорядними персонажами. Немає жодного бажання створити ілюзію, оману простору. І що відрізняє малевичівський неопримітивізм 1910–1913 років від його неопримітивізму кінця 1920-х років, так це такий постсупрематичний прийом, завдяки якому художник створює декілька просторових планів за центральним або центральними персонажами. Задній план проявляється, у той час як на початку 1910-х років у художника не спостерігається навіть прагнення створити ілюзорну глибину [18; 205].

Із висновків Ж.-К. Маркаде випливає, що К. Малевич вийшов у супрематизм, не маючи до цього у творах глибинного простору. Геометричні фігури в композиціях були ніби спресовані на першому плані, незважаючи на просвіти по боках. Ще до створення перших супрематичних полотен у художника була тенденція до створення тла в окремих роботах 1913–1914 рр. майже безпредметним, нейтральним простором. Майстер звільнив більшу частину простору за першим планом від деталей і лінії горизонту, далі він прибрав з цього тла будь-які предметні зображення, зробив його білим і розташував там ортогональні площини, надавши ілюзії безмежної, космічної глибини. Саме на такій ранній стадії розвитку супрематизму К. Малевич ніби розтягнув спресовані доти геометричні фігури, розташувавши їх на тлі білого безпредметного простору і на першому плані, і в глибині.

Отже, перша характерна риса ранньої супрематичної стилістики – це білий простір тла картини, друга характерна риса – одноколірні геометричні фігури, що з добре продуманим розрахунком розташовані на полотні.

У момент виходу в безпредметність, абстракцію були певні моменти, що зближували пошуки К. Малевича і В. Кандинського. І це те, що В. Кандинський і особливо К. Малевич рішуче повернули концепцію форми в абстрактному живописі. Вони не зображали абстракцію, вони зробили предметом мистецтва самі виражальні засоби – колір, форму, лінію. У перші роки виходу до безпредметності К. Малевич ретельно сортував увесь арсенал художньої виразності, відбираючи те, що мало увійти в художньо-композиційну систему супрематизму. І особливо ретельно він досліджував простір і геометрію безпредметного живопису.

Кубізм позначився розкладенням живописних форм, футуризму справедливо належить тематичний динамізм з часового простору, який у результаті руйнував предмети задля створення візуального руху на полотні. Кубофутуризм, на думку К. Малевича, був занадто скромний, нагромаджував купу рухомих предметів, розкладених на окремі деталі. У супрематизмі художник замінив нагромадження дрібних гострих елементів кубофутуризму, що стискали простір, на кольорові геометричні фігури, які вільно «плавали» у білому просторі, як наприклад, у роботі «Супремус № 56» (1916 р.). Відчинивши цим вікно в білий космос, з якого і почав формувати новий напрям, відбираючи до нової художньо-композиційної системи елементи, що вирують ніби в невагомості – так з'явилися перші «космічні супреми» 1916–1918 рр.

На відміну від перших супрематичних композицій 1915–1916 рр., де геометричні елементи окремо існували в білому просторі, у космічних супремах різноманітні геометричні фігури, по-перше, перебувають у русі, а по-друге, вони становлять щось на зразок абстрактних будівель, утворених із кількох елементів, часто зв'язаних між собою прямою або вигнутою лінією.

Серед космічних супрем існує велика кількість ескізів, які розробляв художник попередньо олівцем із пояснювальними написами. У цій серії ескізів зберігається один із найважливіших постулатів раннього супрематизму – геометричні елементи, які є в ортогональному розташуванні щодо площини картини. Аксонометрії тут не побачимо, але вони можуть домислюватися, оскільки зображене на ескізах коло може означати і круглу площину, і кулю, відповідно квадрат може бути кубом.

Презентовані на виставках нові твори К. Малевича справляли настільки яскраве враження, що в 1916–1918 рр. утворилось об'єднання його послідовників «Супремус», до якого увійшли прогресивно налаштовані, відомі на той час так звані «амазонки авангарду» – Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова, К. Богуславська, Н. Генке, О. Екстер та інші [14; 113].

Проте, живописні твори супрематичної групи послідовників К. Малевича (за винятком, зрозуміло, самого митця), наприкінці 1917–1918 рр. відходили від художньо-композиційної системи супрематизму й ставали частиною широкого творчого напрямку – безпредметного кубізму. Так в абстрактних композиціях О. Екстер, яка «з перших рук» отримувала уроки кубізму в П. Пікассо і Ж. Брака доволі часто проступали навички цього художнього напрямку. Це твердження простежується у безпредметних живописних композиціях художниці «Динамічна композиція» (1916 р.), «Безпредметна композиція» (друга пол. 1910-х), «Кольоровий динамізм» (1916–1917 рр.), «Рух площин» (1916–1917 рр.), «Безпредметна композиція» (1917 р.), «Безпредметне» (1917–1918 р.) спостерігаємо нашарування великих геометричних площин, чистих за кольором, але ці площини не взаємодіють із простором, що їх оточує, як це було в роботах К. Малевича.

О. Екстер у наочних постулатах кубізму бачила можливості знайти відповіді на запитання, які завжди зачіпала першочергово: співвідношення і зв'язок об'єму і площини, фактури і форми, композиції і ритму. Живопис художниці характеризує підвищена увага до динаміки і кольору. У низці абстрактних робіт О. Екстер – «Конструктивний натюрморт» (1917 р.), «Абстракція» (1917 р.) художниця відмовляється від супрематичних стандартів. У них немає білого класичного тла, кольорові площини врізаються одна в одну, заповнюють усю поверхню картини й втрачають якості однотонності, що свідчить про формування власного варіанту безпредметності. У двох роботах з однією назвою «Кольорові ритми» (1917; 1918) О. Екстер розтинає статичну композицію, складену з нашарованих кількох кіл, іншою геометричною формою – гострим трикутником, ілюструючи теоретичну засаду кубофутуризму щодо динаміки однієї форми, яка руйнує загальну статику.

Мистецтвознавчий аналіз безпредметних робіт О. Екстер безперечно говорить про захоплення кубофутуристичною стилістикою і не дозволяє побачити формальну спорідненість їх із супрематичними роботами К. Малевича.

О. Екстер концентрувала увагу на дослідженні руху кольору по конструкції, що наочно простежується у низці різноманітних «Кольорових конструкцій» 1920-х років – «Супрематизм» (1921 р.), «Конструкція планів (Ритми кольору)» (1921 р.), «Кольорова конструкція» (1921 р.), «Конструктивна динаміка» (1921 р.), «Кольорова конструкція» (1922 р.), «Конструкція» (1922–1923 рр.), «Лінійна конструкція» (1923 р.). Для цієї серії оригінальних безпредметних робіт характерне загострення кольорових площин, що дрібніють, з'являються різної товщини смуги, які художниця активно використовуватиме у театральних декораціях.

Безпосередній чи опосередкований вплив супрематизму К. Малевича спостерігаємо в роботах інших митців, які працювали в Україні та надихалися ідеями новітньої живописної системи. Наприклад, у роботах К. Редька «Аналітичний ескіз» (1922 р.), «Світло й тінь у симетрії» (1922 р.); Б. Косарева «Супрематичний натюрморт» (1920-ті), «Супрематичний пейзаж» (1920-ті), «Ейфелева вежа» (1920-ті), «Супрематизм» (1920-ті); Д. Штеренберга «Цукерки» (1919 р.), «Натюрморт із тарілкою та серветкою» (1920-ті).

Наступний період еволюції супрематизму К. Малевича проявився у використанні живописних супрематичних композицій у якості орнаментального декору на побутових речах. Наслідком реалізації орнаментально-декоративних потенцій супрематизму в побутових речах (подушки, скатертини, ширми, парасольки, аксесуари для одягу) стала плідна співпраця художників авангарду та народних майстринь у майстерні с. Вербівка Кам'янського повіту Полтавської губернії (нині – Кам'янський р-н Черкаської обл.).

«Вербівка»¹ була не лише одним з українських кустарних центрів, а й унікальною лабораторією авангардного мистецтва [14; 112]. Активними співробітниками цієї артілі кустарного мистецтва стали члени художнього об'єднання «Супремус», які реалізовували свої новітні концепції, створюючи шкідки для подальшого виконання в середовищі народних майстринь-вишивальниць.

Як пише Т. Кара-Васильєва: «У 1915 році Н. Давидова спільно з Є. Прибильською та О. Екстер організувала «Виставку сучасного декоративного мистецтва. «Вишивки та килими за ескізами художників» у московській галереї Лемерсьє [14; 113].

У своєму життєписі Є. Прибильська (машинопис зберігається у приватному архіві м. Києва) згадує: «До 1915 року накопичується матеріал для виставки. І ця виставка відбулася в Москві в грудні 1915 та січні 1916, у листопаді 1917 року в Галереї Лемерсьє...» [10, с. 389]¹.

На виставці експонувалися малюнки народних майстрів, розроблені спеціально для вишивки, і водночас демонстрували свої роботи художники-супрематисти: Н. Генке, К. Богуславська, Н. Давидова, К. Малевич (ескізи для шарфа, подушка), Л. Попова (скатертина, сукня, подушка), І. Пуні (стрічка, подушка, ескізи для вишивок), Г. Якулов (шарф, панно, скатертина, подушка). На виставці представлено чимало яскравих декоративних творів для декору інтер'єру та одягу. Загалом 280 робіт. Лідером за чисельністю експонованих шкідків (46), на виставці була О. Екстер [10; 385–386].

1915–1917 рр. стали найактивнішими в роботі артілі «Вербівка», асортимент виробів, прикрашених вишивками, щоразу зростав – жіночі сукні, театральні сумочки, шалики, стрічки, віяла, паски, обкладинки для книг і багато інших речей, у яких декоративні потенції супрематизму, його художній лексикон якнайкраще проявлялися. Художники підійшли до вишивки як виду мистецтва, що вирішує суто живописні проблеми – співвідношення кольору, фактури, певних об'ємів, підкреслення чіткого контуру та кольорової площини.

На «Другій виставці сучасного декоративного мистецтва. Вишивки за ескізами художників, виконаними селянами Вербівки» (6 грудня 1917 р.) експонувалося понад 400 зразків вишивок із використанням супрематичних композицій у вигляді безрапортного орнаменту, про що свідчать світлини з виставки 1917 р.

При дослідженні викладеного матеріалу окреслюються певні дискусійні моменти – історики мистецтва традиційно вважають, що К. Малевич уперше виставив свою серію супрематичних робіт на виставці «Нуль-десять» у грудні 1915 р., а перша «Виставка сучасного декоративного мистецтва. Вишивки та килими за ескізами художників» у листопаді 1915 р. (у каталог виставки внесено його ескізи для двох шарфів і подушки – на місяць швидше. Виникає логічне запитання: коли ж уперше К. Малевич представив свої супрематичні композиції?

Уперше таке запитання поставила американська дослідниця Ш. Дуглас. У одній із своїх статей вона запитує: «... чи не була дебютом супрематизму не виставка «Нуль-десять», а виставка декоративного мистецтва, або навіть – чи не виявилось захоплення прикладним мистецтвом одним із стимулів розвитку спрощеної абстракції супрематизму?» [12; 103]. Далі дослідниця припускає: «У нас немає відомостей про зацікавленість К. Малевича прикладними мистецтвами до супрематизму, і ми завжди вважали, що така зацікавленість виникла у нього в зв'язку з безпредметними формами супрематизму.

Можливо також, і це найголовніше, – він міг думати, що новий стиль просто залишиться непоміченим на шарфах і подушках, і, що також є можливим, він був правий, оскільки безпредметний орнамент на тканині вже був загальноприйнятим, і його не помічали» [12; 103].

Отже, запитання так і залишається відкритим і контроверсійним, але з упевненістю можемо говорити про унікальний досвід творчої спільки професійних художників і народних мисткинь в Україні. Декоративно-орнаментальне використання новітньої стилістики у виробках, у вигляді вишивки та аплікації, уможливило еволюцію супрематизму до реального простору. Співпраця з майстрами «Вербівки» дала можливість, не трансформуючи живопис супрематизму, перенести композицію картини з живопису в декор. Утім, таке завершення розвитку супрематизму К. Малевича не задовольняло, він аналізував інші варіанти еволюції.

Важливо відзначити і той факт, що ще за рік до появи супрематизму К. Малевича та його відомого «Чорного квадрата» О. Богомазов у теоретичному трактаті «Живопис та елементи» (1914 р.) торкається концептуальних питань теорії живопису та впливу абстрактних елементів на психіку глядача, систематично викладаючи основні принципи супрематизму. Так, у розділі «Форма» О. Богомазов описував значення мінімалістської форми квадрата як первинної спрощеної форми, і це стосувалося не лише форми, а й первинного контрасту між поєднанням білого та чорного з основними тонами [11; 140–145].

Виявляється, що наукове есе О. Богомазова, де художник обґрунтовує геометрично площинну форму в якості основного прикладу, випереджає створення першої серії супрематичних робіт К. Малевича. Однак, незважаючи на незбагненну схожість ідей, не було встановлено наявності особистих контактів К. Малевича з О. Богомазовим упродовж 1913–1915 рр., окрім контакту через посередництво О. Екстер.

Наступним еволюційним кроком супрематизму К. Малевича стало спрощення засобів виразності, де художник вводив нові обмеження, які призводили до рамок, де ще була можлива художня формально-стилістична система, а далі вже йшла геометрія та спектроскопія. К. Малевич обмежував застосування кривих, гострих кутів, кольору, кольорового тла тощо – це вилилося у «5 вимір» (економію супрематизму) [1].

До 1919 р. у формально-стилістичному плані супрематизм становив систему гранично простих (5-й вимір) площинних елементів (у 2-х вимірах), що плавають (4-й вимір) у безкінечному просторі. Був 1-й, 2-й, 4-й і навіть 5-й виміри, а 3-го (глибини та об'єму) майже не було. У цьому й полягала дивна оригінальність супрематизму, що починав виходити в предметне середовище без об'ємних елементів.

Від 1918 р. починається розвиток об'ємного супрематизму. У творчості К. Малевича майже одночасно з'являються архітектони й планіти, але логіка їх появи була різною. Архітектони – це «сліпа» архітектура (за термінологією К. Малевича, архітектоніка). Це не утилітарні та безмасштабні об'ємні композиції. А планіти – це вже об'ємні композиції з функцією, це масштаб (поверхи, тераси і навіть люди на них). Архітектони – реальні об'єми, вони не супроводжуються текстами, оскільки вони «сліпі» і «німі».

У 1923–1926 рр., усього за три роки, К. Малевич створює серію класичних архітектонів. Серед класичних архітектонів митця чотири головних: два горизонтальні – «Альфа» (1923 р.) й «Бета» (1923 р.) два вертикальні – «Гота» (існує два варіанти) (1923 р.) і «Зета» (1923 р.). Названі архітектони найвідоміші, їх публікували в багатьох видання 1920-х років. Часопис «Нова генерація» не залишився осторонь і познайомив українських шанувальників мистецтва, з 5-ма архітектонами К. Малевича [17; 116-124]. Критики уважно стежили за експонуванням саме архітектонів, бо їхня поява перевела увагу із супрематичного живопису на супрематичну архітектуру.

Архітектони склалися з гіпсових паралелепіпедів різноманітної конфігурації. За розмірами гіпсові елементи можна розподілити на три групи – великі, середні, малі (останню групу можна умовно вважати співрозмірною людині. У контексті з великими елементами власне малі елементи надають цим гіпсовим моделям якості архітектурних об'ємів, тут маємо справу з прецедентом художнього відкриття – стильового символу супрематизму, його формально-композиційний вихід до архітектури.

Характерним є відгук тогочасного художнього критика С. Єфимовича про виставку К. Малевича у київській картинній галереї 1930 р.: «Художня діяльність Малевича, творця напрямку супрематизму і т. зв. архітектони, широко відома не лише в нашому Союзі, а й закордоном, де К. С. брав участь у декількох виставках Берліну, Парижу, та Америки. Його роботами в плані супрематизму і архітектонами тепер цікавиться і художня думка Заходу...»² [13; 3]. І. Жданко згадувала про київську виставку творів К. Малевича: «На відкритті не було жодних промов, взагалі, атмосфера на ній не скидалася на офіційний захід. Відвідували її, переважно, студенти, художники, молодь. Запамятала велика кількість архітектонів (17), переважали білі, розфарбованих я не пам'ятаю...» [10; 414].

Супрематичні твори Малевича багатоваріантні, є низки варіацій на одну й ту ж тему, де геометричні елементи витають на білому тлі, ніби це колажі з кольорових наклейок. Особливо наочно така варіантність проявилася в архітектонах, де композиції видозмінювалися шляхом перебудови окремих елементів. Ба більше, такі варіанти були не проміжковими пошуками форми, а усі вони були самостійними творами.

Отже, класичні архітектони К. Малевича (1923–1927 рр.) можемо розглядати як період у формально-естетичній еволюції супрематизму (від живопису до архітектури). Незважаючи на всі складнощі, процес розвитку супрематизму у класичних періодах і формах (1915–1919 рр., 1923–1917 рр.) відігравав значну роль у формуванні художніх концепцій ХХ ст.

Висновки. Супрематизм, як один із стилетворчих мистецьких напрямів розвивався на зламі новітніх деструктивних формальних експериментів, які творили лабораторію «чистих» форм, кольору, площин, простору, готуючи підґрунтя до нового етапу в історії мистецтва ХХ ст. Супрематизм відірваний від реального світу, підкреслено філософічний у своїх проявах був вбудований в безпредметництво й спадково пов'язаний з кубізмом, футуризмом і кубофутуризмом.

При значущій ролі кольору та об'єму, вирішальним для формування стильового компонента супрематизму було поєднання простих геометричних площин з простором (або з білим тлом як його символ). Поєднання саме цих елементів стилетворюючого стрижня супрематизму виявилось найбільш загальною стильовою ознакою. Рання, площинний супрематизм від початку, від нульового рівня формотворення був орієнтований на вихід у простір. Це визначило вплив супрематизму і на стилістику предметного середовища, і на його вихід у об'ємну структуру предмета.

Творець нової художньої концепції дивився на світ не як на об'єкт зображення, а як на об'єкт художнього перетворення, що проявило себе як системний напрям у царині творення художньо-естетичних теорій і творчої практики.

Перспективи подальшого дослідження. Матеріали статті дають підставу для того, щоб вести подальші культурологічні, мистецтвознавчі розвідки, присвячені вивченню супрематизму щодо кольорових, пластичних та ритмічних чинників які становлять складне і досі ще недостатньо вивчене явище в художньо-естетичній системі модернізму.

Примітки

¹ Вербівка – майстерня декоративно-прикладного мистецтва, яку організувала 1912 р. Н. Давидова, перша голова Київського кустарного товариства, що сприяло організації в Київській, Полтавській, Чернігівській та Волинській губерніях спеціальних шкіл, майстерень, музеїв, кустарних складів, виставок народних майстрів [14; 113].

² У вказаному життєпису Є. Прибильської, очевидно помилково, вказано дати відкриття виставок. Відповідно до збережених каталогів цих виставок, має бути листопад 1915 р. і відповідно грудень 1917 р. Про виставку в січні 1916 р. відомостей немає.

³ У березні 1926 р. К. Малевич представив 4 планіти на міжнародній виставці сучасної архітектури у Варшаві, і 1927 р. на персональній виставці, де експонувалися 73 живописні роботи, майже 25 рисунків, кілька архітектонів. 1927 р. К. Малевич також експонував власні архітектони на виставці в Дессау («Архітектон «Гота 2-А»).

Список використаної літератури:

1. Baier Simon. *Economy and Excess. Malevich and the Survival of Painting*. In: Kazimir Malevich. *The World as Objectlessness*. Ostfildern, 2014. S. 63–79. URL: <http://edoc.unibas.ch/44735/>
2. Bauduin T. M. Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century. *Journal of Religion in Europe*, 2012. 5 (1), 23–55. URL: <https://doi.org/10.1163/187489211X583797>
3. Goldman Jane. *Modernism, 1910–1945. Image to Apocalypse*. N.Y. Palgrave Macmillan, 2004. 312 p. <https://doi:10.1007/978-1-4039-3839-8> URL: https://www.academia.edu/82965554/Modernism_1910_1945
4. Henderson Linda Dalrymple. (2004). Editor's Introduction: I. Writing Modern Art and Science – An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century. *Science in Context*, 2004. 17 (4). Cambridge University Press, 423–466. DOI:10.1017/S0269889704000225
5. Henderson Linda Dalrymple. Rethinking Modern Art, Science, and Occultism in Light of the Ether of Space: Wassily Kandinsky, Umberto Boccioni, and Kazimir Malevich. *In The History of Art and 'Rejected Knowledge': From the Hermetic Tradition to the 21st Century*, ed. Anna Korndorf. Moscow: The State Institute of Art Studies, 2018. 218–237. URL: https://www.academia.edu/38163739/Rethinking_Modern_Art_Science_and_Occultism_in_Light_of_the_Ether_of_Space_Wassily_Kandinsky_Umberto_Boccioni_and_Kazimir_Malevich
6. Kaplan Akif. Paradox in Kasimir Malevich: The Revolutionary Supreme Traditional Stance. *Gazi University J Sci, Part B*, 10 (3). Istanbul University, 2022. S. 247–257. URL: https://www.academia.edu/95724360/Paradox_in_Kasimir_Malevich_The_Revolutionary_Supreme_Traditional_Stance
7. Leigh Allison. Between Communism and Abstraction: Kazimir Malevich's. *White on White in America, American Communist History*, 2019. 18 (3-4), 310–324. DOI: 10.1080/14743892.2018.1464844
8. Moscicki Pawel. The White History of Our Canvases: Malevich and the Experience of Colour. *Konstelacje. Sztuka i doświadczenie nowoczesności*: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014. 87–115.
9. Turowski, Andrzej. *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*. Kraków, 2004. 541 s.
10. «Він та я були українці». *Малевич та Україна*. Антологія [укл. Д. О. Горбачов., упоряд. С. Папета, О. Папета]. Київ: Сім-Студія, 2006. 456 с.
11. Богомазов О. Картина – глядач: [Фрагменти з трактату «Живопис та елементи»]. *Хроніка–2000*. № 1. Київ, 1992. С. 140–154.
12. Дуглас Ш. Беспредметность і декоративность. *Вопросы искусствознания*, 1993. № 2–3. С. 96–106.
13. Єфимович С. Виставка творів художника Малевича. *Радянське мистецтво*. 1930. № 14. С. 3–7.
14. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні Художниками Авангарду. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття*: [зб. ст. / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; за гол. ред. М.І. Яковлева; редкол.: В.Д. Сидоренко та ін.]. Київ: Фенікс, 2012. С. 111–121.
15. Малевич К. Архітектура, станкове малярство та скульптура. *Авангард-Альманах*. Київ, 1920. № 6 (квіт.). С. 91–94.
16. Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва, Поль Сезанн. *Нова генерація*. Харків. 1928. № 6. С. 438–446.
17. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури. *Нова генерація*. 1928. Харків. № 2. С. 116–124.
18. Маркаде Ж.-К. *Малевич*. Київ: Родовід. 2013. 304 с.
19. Нерс Ж. Казимир Малевич (1878–1935) и супрематизм. Москва: Taschen. 2003. 96 с.
20. Прокопчук І. Мистецтво українського авангарду 1910-початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення: автореф. дис... канд. миств. спец. 17.00.05 / ЛНАМ. Львів, 2015. 20 с.
21. Экстер А. Виставка декоративных рисунков Евгении Прибыльской и Ганны Собачко. *Театральная жизнь*. Киев, 1918. № 9. С. 10–11.

References

1. Baier, Simon. (2014). *Economy and Excess. Malevich and the Survival of Painting*. In: Kazimir Malevich. *The World as Objectlessness*. Ostfildern, 63–79. URL: <http://edoc.unibas.ch/44735/> [in English].
2. Bauduin, T. M. (2012). Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century. *Journal of Religion in Europe*, 5 (1), 23–55. URL: <https://doi.org/10.1163/187489211X583797> [in English].
3. Goldman, Jane. (2004). *Modernism, 1910–1945. Image to Apocalypse*. N.Y. Palgrave Macmillan. 312 p. <https://doi:10.1007/978-1-4039-3839-8> URL: https://www.academia.edu/82965554/Modernism_1910_1945 [in English].
4. Henderson, Linda Dalrymple. (2004). Editor's Introduction: I. Writing Modern Art and Science – An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century. *Science in Context* 17 (4). Cambridge University Press, 423–466. DOI:10.1017/S0269889704000225 [in English].
5. Henderson, Linda Dalrymple. (2018). Rethinking Modern Art, Science, and Occultism in Light of the Ether of Space: Wassily Kandinsky, Umberto Boccioni, and Kazimir Malevich. *In The History of Art and 'Rejected Knowledge: From the Hermetic Tradition to the 21st Century*, ed. Anna Korndorf. Moscow: The State Institute of Art Studies, 218–237. URL: https://www.academia.edu/38163739/Rethinking_Modern_Art_Science_and_Occultism_in_Light_of_the_Ether_of_Space_Wassily_Kandinsky_Umberto_Boccioni_and_Kazimir_Malevich [in English].
6. Kaplan, Akif. (2022). Paradox in Kasimir Malevich: The Revolutionary Supreme Traditional Stance. *Gazi University J Sci, Part B*, 10 (3). Istanbul University, 247–257. URL: https://www.academia.edu/95724360/Paradox_in_Kasimir_Malevich_The_Revolutionary_Supreme_Traditional_Stance [in English].

7. Leigh, Allison. (2019). Between Communism and Abstraction: Kazimir Malevich's. *White on White in America, American Communist History*, 18 (3-4), 310–324. DOI: 10.1080/14743892.2018.1464844 [in English].
8. Moscicki, Paweł. (2014). The White History of Our Canvases: Malevich and the Experience of Colour. *Konstelacje. Sztuka i doświadczenie nowoczesności*: Muzeum Sztuki w Łodzi, 87–115. [in English].
9. Turowski, Andrzej. (2004). *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*. Kraków. 541 s. [in Polish].
10. «Vin ta ya buli ukrainsi». Malevych ta Ukraina (2006). Antolohiia [ukl. D. O. Horbachov., uporiad. S. Papeta, O. Papeta]. K. : Sim-Studiia, 456 s. [in Ukrainian].
11. Bohomazov O. (1992). Kartyna – hliadach : [Frahmenty z traktatu «Zhyvopys ta elementy»]. *Khronika–2000*. № 1. S. 140–154 [in Ukrainian].
12. Duglas Sh. (1993). Bespredmetnost I dekorativnost. *Voprosy iskusstvoznaniya*, № 2–3. S. 96–106.
13. Iefymovych S. (1930). Vystavka tvoriv khudozhnyka Malevycha. *Radianske mystetstvo*. № 14. S. 3–7. [in Ukrainian].
14. Kara-Vasyleva T. (2012). Formuvannia dyzainu v Ukraini Khudozhnykamy Avanhardu. *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia* : [zb. statei / In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy ; za hol. red. M.I. Yakovleva ; redkol. : V.D. Sydorenko ta in.]. K. : Feniks. S. 111–121. [in Ukrainian].
15. Malevych K. (1920). Arkhitektura, stankove maliarstvo ta skulptura. *Avanhard-Almanakh*. Kyiv. № 6 (kviten). S. 91–94. [in Ukrainian].
16. Malevych K. (1928). Analiza novoho ta obrazotvorchoho mystetstva, Pol Sezann. *Nova heneratsiia*. Kharkiv. № 6. S. 438–446. [in Ukrainian].
17. Malevych K. (1928). Maliarstvo v problemi arkhitektury. *Nova heneratsiia*. Kharkiv. № 2. S. 116–124. [in Ukrainian].
18. Markade Zh.-K. (2013). *Malevych*. Kyiv: Rodovid. 304 s. [in Ukrainian].
19. Nere, Zhil. (2003). *Kazimir Malevich (1878–1935) i suprematizm*. M.: Taschen. 96 s. [in Russian].
20. Prokopchuk I. (2015). Mystetstvo ukrainskoho avangardu 1910-kh — pochatku 1930-kh rokiv: obrazotvorchi idei kubofuturyzmu ta yikhniy vplyv na protses mystetskoho formotvorennia: avtoref. Dys. Na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva. nauk: spets. 17.00.05. LNAM. Lviv. 20 s. [in Ukrainian].
21. Ekster A. (1918). Vyistavka dekorativnykh risunkov Evgenii Pribil'skoy i Ganyi Sobachko. *Teatralnaya zhizn*. Kiev. № 9. S. 10–11 [in Russian].

SPATIAL IDEAS OF SUPREMATISM: FROM PLANE TO VOLUME

Prokopchuk Inna – PhD of Arts, Associate Professor
Department of Design, National Forestry University of Ukraine,

The purpose of the article is to theoretically substantiate the concept of Suprematism, to actualize its content as a stylistic artistic movement in the history of twentieth-century art. *The methodological* basis of the study is a systematic and historical approach to the study of the subject of research in the context of those phenomena and processes that had the greatest influence on its development. A combination of traditional research methods and approaches (induction, historicism, synthesis, integrated interdisciplinary and systemic approaches) was used, that allowed for a more complete and reliable coverage of the ambiguous picture of the existence of a complex object. *The scientific novelty* lies in the analysis of the processes of development of the creative concept of Suprematism, in determining the place and role of the artistic movement in the history of twentieth-century art. The research focuses on the study of the artistic processes of the 1910 s and 1920 s during the formation of the main style-forming trends associated with the exit into non-objectivity, namely, the formation of conceptual problems of Suprematism and Constructivism. Without pretending to be comprehensive, the author of the article seeks to highlight the process of developing a stylistic component within Suprematism, namely: in what sequence such elements as color, geometric shapes, volume, space were included in this component, in what hierarchy these elements were located, and which of them formed the core of Suprematism. To reveal the topic, the main periods of the development of K. Malevich's Suprematism are analyzed, from the depiction of planar geometric shapes in illusory space to voluminous abstract compositions that were created in the process of artistic experiments with form in real space. *Conclusions*. Suprematism, as one of the artistic styles, developed at the turn of the newest destructive formal experiments that created a laboratory of «pure» forms, colors, planes, and space, preparing the ground for a new stage in the history of twentieth-century art. Detached from the real world, emphatically philosophical in its manifestations, Suprematism was embedded in non-objectivity and hereditarily associated with to Cubism, Futurism, and Cubo-Futurism. Given the significant role of color and volume, the combination of simple geometric planes with space (or with a white background as its symbol) was crucial for the formation of the style component of Suprematism. The combination of these elements of the stylistic core of Suprematism turned out to be the most common stylistic feature. From the very beginning, from the zero level of forming, early, planar Suprematism was oriented towards entering space. This determined the influence of Suprematism on the stylistics of the subject environment and its entry into the three-dimensional structure of the object. The creator of the new artistic concept looked at the world not as an object of image, but as an object of artistic transformation, which manifested itself as a systematic direction in the field of artistic and aesthetic theories and creative practice.

Key words: painting, composition, image, form, color, space, volume, pictorial elements, plastic and color construction, avant-garde art.

Надійшла до редакції 1.11.2023 р.