

Наталя МАРЧУК
*аспірант,
Львівська національна академія мистецтв*

СТРУКТУРАЛІЗМ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

У сучасному мистецтвознавстві України є чимало актуальних теоретичних питань, які залишаються поза увагою дослідників. Зокрема те, що стосується структуралізму, характерного явища в образотворчому мистецтві ХХ століття. Як відомо, цей період відзначається активним утвердженням різних стилів і напрямків у мистецтві, розвитком науки і техніки. В руслі тих чи інших процесів знаходиться структуралізм, що розвинувся в різних сферах світової науки. Як напрямок у гуманітарному знанні сформувався в 1920-х рр. і пов'язаний з використанням структурного методу, моделювання, елементів семіотики, формалізації та математизації в лінгвістиці, літературознавстві, етнографії, історії тощо. Поняття структуралізм прижилося у культурології, французькій антропології, філософії, метафізиці та інших науках. Серед теоретиків структурного методу фігурують імена — Леві-Стросса, М.Фуко, Р.Барта, Ж.Дерріда, У.Еко, Л.Гольдмана, Ф.Соссюра, Р.Якобсона та багато інших.

Структуралізм — поняття, що широко використовується у західній філософії, культурології, методології, наукового знання другої половини ХХст., на означення теоретико-літературної критики («нова критика») у Франції. Структуралізм пов'язаний з семіотикою — наукою про знакові системи, використовує ідеї Ф.де Соссюра у мовознавстві та К.Леві-Стросса в етнології. В 1960-1970-х рр. ідеї семіотики і французького структуралізму потрапили в архітектурну теорію і визначили розуміння архітектури як мови (У.Еко, Ю.Йодікс, Ч.Дженкс, Дж.Бродбент, Х.Бонта, Р.де Фуско, М.Скальвіні, Ф.Шоай);

умовна назва архітектурної течії 1960-1970-х рр., що виокремилась з «сучасного руху» [8, 135].

«Структуралісти» акцентували на взаємозв'язку елементів, на структурний поділ форм і вияв комунікаційного синтезу для підсилення експресії, емоційності архітектурної форми.

Архітектурний структуралізм відомий у кількох версіях: голландський (П.Блом, А. ван Ейк, Х.Херцбергер), французький (Ш.Вудс, А.Йосич, Ж.Кандиліс), японський (К.Танче та ін.) Серед структуралістський будівель згадується і Шефїлдський Парк-гіл, і деякі твори А. і П.Смітсонів та Л.Кана. Власне, структуралізм в архітектурі не мав єдиної творчої платформи. Він «розрихлив» ґрунт архітектурної думки і виступив як особливий, самостійний напрям в архітектурі [8, 136].

Періодом розквіту структуралізму, зокрема в Франції, можна вважати 1960-ті роки. Через неможливість розв'язання деяких основних завдань структуралізму в 1970-80-х рр. виникає криза структуралізму як напрямку і перевтілення його в постструктуралізм. До постструктуралізму згодом прийшли і самі представники структуралізму — Р.Барт, Ж.Дерріда. Все ж, не підлягає сумніву факт значного впливу структуралізму на різні галузі інтелектуальної та творчої діяльності людини; на розвиток науки, образотворчого мистецтва, дизайну, теорію композиції тощо. Зацікавленість даною проблематикою з боку широкого кола науковців не зникає і сьогодні, що висвітлюється в окремих публікаціях зарубіжних вчених: А.Грякалов, Ю.Дорохов «От структурализма к деконструкции: западные эстетические теории 70-90-х гг.» [4], М.Регг «Кінець французького стилю: структуралізм і постструктуралізм в американському контексті» [7] Л.В.Стародубцева розглядає структуралізм у контексті архітектури постмодернізму [8], А.І.Азизян в праці «Теория композиции как поэтика архитектуры» [1] розглядає поняття структурності у теорії композиції архітектури, як одну з ознак поетики архітектури; співставляє його з поняттям конструктивності, а також висловлює думки щодо змісту споріднених понять — структура, структуралізм у теорії архітектури та містобудування.

На основі попередніх досліджень, можна зробити висновок, що в українському мистецтвознавстві немає праці, котра б розглядала структуралізм як характерне явище в графічних та живописних творах видатних українських і зарубіжних художників. Зустрічаються в літературі лише окремі відомості про художників та їхні твори. [1; 2; 3; 5; 9; 10; 11; 12] Структуралізм в образотворчому мистецтві ХХст. не був предметом дослідження в українському мистецтвознавстві, розглядався лише в окремих періодичних публікаціях зарубіжних та українських дослідників в контексті архітектурної ідеології. Дана проблема в мистецтвознавстві України в творчості таких видатних митців як В.Вазарелі, П.Мондріан, М.Ешер та ін. розглядається вперше.

Появі і розвиткові ідеї структуралізму в образотворчому мистецтві ХХ ст. передував ряд складних процесів щодо переосмислення структури внутрішнього змісту живописних творів. Зокрема, винахід фотографії у 1839 р. деякою мірою спричинився до трансформації системи мислення щодо ролі та завдань образотворчого мистецтва. Початкове прагнення досягнути все більшої реалістичності у живописі та натуралізм, ближче до кінця ХІХ ст. стають менш актуальними. Постає питання про те, чи вартує взагалі відображати оточуючий світ реалістично, якщо фотографія здатна ретельніше зафіксувати найменші подробиці візуальної дійсності. Те, що у живописі досягалось засобами віртуозної майстерності, стало легко здійснимим за допомогою технічного приладу.

У ХХ ст. поряд з великими науковими відкриттями співіснував інший, негативний бік об'єктивної реальності, — це війни і революції, що породжують кризу у суспільній свідомості. Внаслідок таких обставин зникає потреба відтворювати дійсність у її видимому вигляді. Так, зароджується безпредметне мистецтво.

Однозначне ослаблення ролі предметності в художній творчості, яке на перший погляд повинно б привести до занепаду мистецтва, насправді стало причиною неабиякого розквіту виразності. Багато художників, не ставлячи за мету

„копіювання” реального життя, мимоволі створили традицію нового відношення до лінії, кольору, композиції [1, 6].

Криза у професійній свідомості мистецького середовища кінця XIX – поч. XX ст., як не дивно, виявилась корисною, бо спонукала багатьох художників до активних творчих пошуків. Зароджуються нові стилістичні напрямки в образотворчому мистецтві. Ефективними стали експерименти у пошуках нової художньо виразної мови візуального мислення.

Образне мислення поступово відходить від класичного, традиційного уявлення про першочергову роль виразності та завдань живопису. Здійснюється пошук нових структурних засобів композиційної цілості. Ними стають геометричні та довільного характеру лінії, плями, чисті відкриті кольори тощо. Рафінується нова зображальна «палітра» виключно формального характеру. Живопис збагачується якісно новими засобами виразності.

Структуралізм спостерігаємо як одне із помітних явищ у новому образотворчому мистецтві XX століття. Його основною ознакою є структуризація зображення з метою підсилити формальну ефектність та художню виразність складових частин композиційної цілості. Структуралізм непомітно впливає на розширення концептуального, змістовно-тематичного діапазону художньої творчості, постає одним із шляхів абстрагування мистецтва.

В образотворчому мистецтві, зокрема в живописі та графіці, яскраві виразності структуралізм набуває завдяки активним творчим пошукам видатних митців того часу: В.Вазарелі, П.Мондріана, М.Ешера, Я.Гніздовського та багатьох інших.

Типовим представником структуралістського методу постає перед нами видатний нідерландський живописець, засновник так званого «геометричного абстракціонізму» Піт Мондріан (справжнє ім'я Пітер Корнеліс, 1872-1944). Свій творчий шлях розпочав з пейзажного живопису реалістичного плану, потім пройшов різні стадії схематизації об'єкта, до повного тріумфу абстрактної форми. В 1910-1911рр. ним створена серія рисунків, в яких цей процес наочно зображено згідно етапів,

наприклад: від реалістичних ескізів дерева до повного перетворення їх у геометричну схему [1, 201].

Він цінував яскраві декоративні полотна Матісса, та інші прояви імпульсивних, емоційних та бунтівних пристрастей. Але йому особисто найбільш за все були потрібними ті уроки, які можна почерпнути з конструктивних, архітектонічних побудов Сезана та геометричних композицій кубістів, а потім художників конструктивного стилю — Пікассо, Брака, Леже, Озанфана та інших.

Упродовж усього свого життя П.Мондріан експериментував з лініями та геометричними площинами, укладаючи їх у чітко регламентовану геометричну цілісність, простоту та довершеність. З роками чіткість та лаконічність геометричних «решіток» зростала, а вишуканість та оригінальність кольорових поєднань постійно вдосконалювались.

У П.Мондріана характерним є те, що в його роботах «Композиція з червоним, жовтим і блакитним» (1921); «Композиція» (1921); «Бродвей бугі-вугі», (1942-1943) та багато ін., лінії є домінантами по відношенню до прямокутників. При цьому невизначена кількість прямокутників і їх взаємодія між собою доволі складна, що попадає під визначення структури.

П.Мондріан будує своє мистецтво не тільки як практик, але і як теоретик нової творчості, навіть як його філософ. На його думку, завдання нового мистецтва полягає в тому, щоб звільнити всі життєві відношення від тягара, який лежить на них унаслідок заглибленості в природні форми. Вартує вивільнити їх від початкового безладу, дати їм новий образ і структуру. Цю процедуру Мондріан називає «денатуралізацією» мистецтва. Таким чином за декілька років він виробив жорстку систему. З 1915 р. жодних натяків на трьохмірність об'єктів та криволінійність «структурних решіток». Основні ідеї Мондріана викладені ним у ряді праць: книзі «Нове формотворення», чисельних публікаціях. З 1940р. Мондріан жив і працював у Нью-Йорку. Тут його твори дещо змінились: вони стали вибагливішими і яскравішими, відображали хвилюючі ритми сучасного життя [10, 201-203].

На відміну від площинних композиції Піта Мондріана, Віктор Вазарелі (справжнє ім'я — Дезе Ваш архей, 1908–1997) створює композиції із структур геометричного характеру, узгоджуючи їх між собою в такий спосіб, щоб викликати у глядача зорову ілюзію. Тим самим він руйнує традиційне уявлення про співвідношення першого і другого планів.

Як відомо, в основі виникнення оптичних ілюзій лежать деякі особливості та закономірності системи зорового сприйняття. Людина спроможна організовувати і бачити відповідні компоненти споглядального образу. Це не залежить від уміння формувати відомі, конфігурації. Інтерпретуючи зорову інформацію ми виділяємо як «одиниці» різноманітні групи, кожна з них має свої відмінності [5, 24–25].

Абстрактно-орнаментальна композиція В. Вазарелі «Тлінко» організована динамічно, структури міняються, міняється форма структур, переходячи одна в одну. Інші структури залишаються незмінними і групуються в фон. Це пояснюється особливою здатністю зорової системи. Зображення в оці безперервно рухається і не тому, що рухаються об'єкти спостереження, але і в результаті постійних дрібних рухів самого ока. При цьому інтерпретація зображення різними методами одночасно неможлива [5, 25–27]. Дослідження психологів показали, що око людини намагається організувати хаотично розкидані плями в просту систему (гештальт). В оптичному живописі, навпаки, прості однотипні елементи розміщуються так, щоб дезорієнтувати погляд, не допустити становлення цілісної структури. Так, у композиції В. Вазарелі «Тау-дзета» (1964) квадрати та ромби неодмінно перегруповуються по схемі грецьких літер, але так і не поєднуються в цілісну конфігурацію. В роботі художника «Наднові» (1959–1961) — дві однакові контрастні форми створюють відчуття спалаху, що переміщується. Сітка, яка заповнює поверхню через деякий час відділяється і зависає, а вписані квадрати в круги то зникають, то знову появляються. Динамічні поверхні «надсенсорних» картин заводять сприйняття в глухий кут.

В. Вазарелі був одним з лідерів оптичного мистецтва та його

засновником. Він постає перед нами як новатор та генератор ідей, що знайшли своє продовження до сьогоднішніх днів. Його орнаментальні композиції з графічних структур стали пластичними одиницями («unites plastiques»), їх можна продовжувати безкінечно комбінувати без участі автора.

Поряд з ім'ям Вазарелі, варто згадати Бріджіт Райлі, ім'я художниці, яка продовжила розвивати ідею структуралізму у своїй творчості. Про це свідчать її живописні твори, такі як: «Потік» (1964), «Катаракта III» (1967), «Сліпучий потік III» (1970-ті) та інші. У композиції «Сліпучий потік III» вона досягає оптичного ефекту мерехтіння шляхом ритмічного розміщення на площині пластичних ліній-хвиль та чергуванням кольорів, все укладається в чітко регламентовану геометричну схему. Таким чином, виникає ілюзія форми хвиль, що по діагоналі «перетікають» одна в одну. (Це нагадує принцип вияву об'єму за допомогою штрихування по формі на прикладі рисунків та гравюру А. Дюрера.)

На відміну від своїх попередників, які час від часу звертались до науково-дослідних результатів з психології та фізіології, Б. Райлі не пов'язує свою творчість з задачами математичних досліджень [10, 222-223].

Специфічною є ситуація, що склалася навколо графічної спадщини одного з найоригінальніших графіків ХХ ст., голландського художника Моріса Корнеліуса Ешера (1898-1972). Творчість цього художника викликала зацікавлення з боку широкого кола науковців: фізиків, математиків і багатьох інших. Справа в тому, що в основу його творчості закладені ідеї, які за своєю суттю мають глибоко математичний характер. Ці ідеї — принципи симетрії. Можливо тому, так мало мистецтвознавчої критики про творчість цього видатного художника.

Роботи М. Ешера безперечно вимагають додаткових пояснень. Все ж, і перш за все — його графічні твори мають естетичне значення і потребують належної художньо-критичної оцінки. В цьому плані звертає на себе увагу книга Б. Ернста «Чарівне дзеркало» [10]. Вона є ґрунтовним і змістовним джерелом інформації, що репрезентує і пояснює принципи

організації Ешером композиційної цілісності в геометричних кресленнях, які співвідносяться з його численними гравюрами. Наочно можна розглянути хід думок художника в процесі створення ним ескізів до гравюри «Картинна галерея». Автор книги звертає увагу на те, що математична структура «Картинної галереї» є дзеркальним відображенням конструктивної сітки, згідно якої збудована композиція «Риби і луска».

Роботи Ешера мають характер досліджень. Користуючись засобами технічної майстерності, досконало опанувавши такі графічні техніки, як мецотинто, дереворит, лінорит, літографію, апелював до постановки інтелектуальної проблемної ситуації (задачі) розв'язання якої в умовах розміщення об'єкту зображення (наприклад, архітектурної споруди) в реальному просторі було б неможливим. На площині аркуша паперу все виглядає правдоподібним завдяки ілюзії, що виникає внаслідок закономірного розташування автором домінуючих структурних елементів. Такі категорії, як праве і ліве, близько і далеко, верх і низ; співвідношення між лініями, крапками, площинами тощо в роботах Ешера є нестійкими і можуть міняти оптичні орієнтири в процесі сприйняття [12].

Для Ешера малювати — означало заперечувати або спростовувати закономірності розміщення трьохмірних об'єктів на площині. Він організовує структуру композиції у відповідності до ним продуманої задалегідь математичної схеми. На відміну від геометричних структур В.Вазарелі, М.Ешер використовує цілком реальні і конкретні мотиви — птахів, риб, ящірок, людей та інше.

Кожен із вище згадуваних авторів зробив свій вагомий внесок у розвиток діапазону художньої творчості. Серед українських художників-графіків причетних до розвитку ідеї структуралізму, варто відзначити Якова Гніздовського, гравюри якого є графічними взірцями і сьогодні [9].

Одне з багатьох актуальних досягнень того часу у розвитку графічно-виразної мови належить Піту Мондріану, який дійшов висновку, що в його мистецтві немає місця кривим лініям і діагоналям і створив чимало площинних композицій із різ-

нобарвних прямокутників та ліній. З виникненням інтернету, модель візуального уявлення веб-сторінки часто постає відображенням структури документу засобами прямокутних блоків. Винахід Мондріана знайшов підтримку в типографії та поліграфії.

Особистий стиль В.Вазарелі набуває масовості й тиражності. Слід зауважити, що структурні образи майстра вплинули на упаковку та дизайн загалом, на прикрашаючу «суперграфіку» нових будівель.

Таким чином, декларовані художниками-структуралістами пріоритети художньої виразності, формальної ефективності — стають базовими і фундаментальними взірцями потенціалу художньої творчості.

Ідея структуралізму знайшла свою підтримку в історичному процесі розвитку образотворчого мистецтва. Структуралізм вплинув на внутрішній зміст зображення розширив та видозмінив формальні його складові. Тим самим спричинився до характерної видозміни структури образної цілісності у живописі та становлення нової графічно виразної мови візуального мислення зокрема.

1. Азизян И.А. Теория композиции как поэтика архитектуры.— М., 2002.
2. Бранский В.П. Искусство и философия: Роль философии в формировании художественного произведения на примере истории живописи.— Калининград, 2000.
3. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество.— К., 2005.
4. Грякалов А., Дорохов Ю. От структурализма к деконструкции: западные эстетические теории 70–90-х гг. XX века // Русская литература.— 1990. — №1.
5. Линдсей П., Норман Д. Переработка информации у человека. Введение в психологию.— М., 1974.
6. Михайленко В.С., Яковлев М.І. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формотворення).— К., 2004.
7. Регг М. Кінець французького стилю: структуралізм і постструктуралізм в американському контексті // Слово і час.— 1996.— № 4-5.
8. Стародубцева Л. В. Архітектура постмодернізму: Історія. Теорія. Практика.— К., 1998.
9. Степовик Д. Яків Гніздовський. Життя і творчість.— К., 2003.
10. Энциклопедия. Искусство XX века / Авт.-сост. О.Б. Краснова.— М., 2003.
11. Bruno Ernst. The magic mirror of M.C. Escher. Random house.— New York, 1976.
12. Doris Schatschneider and Wallas Walker. M.K. Escher. Kaleidocycles. Ballantine Books.— New York, 1977.

Nataly Marchuk

Post-graduate,

Lviv National Academy of Arts

The structuralism in a fine art of the XXth century

Structuralism is considered as the characteristic phenomenon in the fine art of the XX-th century. A lot of artists have developed the idea of structuralism in their creation (Pieter Mondrian, Victor Vazareli, Maurits Escher and others). Using certain principles and methods abstracting they imparted to works of art new forms of artistic expressiveness. Some of their graphic and composition principles of structuralisation of representation became fundamental. These principles had their continuation and support in the historical process of the fine art development in graphic and Web. design.