

Список использованных источников:

1. 何晓兵,郭振元.音乐电视导论.北京:中国广播电视出版社,2001年,第148页(共414页)= Хэ, Сяобин Введение в музыкальное телевидение / Сяобин Хэ, Чжэньюаня Го. – Пекин: Изд-во китайского радио и телевидения, 2001. – 148 с.
2. 朱文 中国戏曲学概论.北京:艺术文化出版社,2004年,第115页(共632页)= Чжу, Вэн. Обзор китайской оперы / Вэн Чжу. – Пекин: Художественное издательство, 2004. – 632 с.

Шеменьова Ю.В.*студентка,**Науковий керівник: Кузьменко Г.В.**кандидат педагогічних наук, доцент,**Київський університет імені Бориса Грінченка***ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОСТОРУ В ЖИВОПИСІ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.**

Кожна епоха мала свої особливості відображення уявного простору на полотні, причиною чого були не лише власні погляди чи індивідуальна манера художника, але й соціальні та політичні проблеми.

З кінця ХІХ ст. простір поступово починає трактуватися не просто як середовище, в якому знаходиться певна група предметів, він стає особливим та невід'ємним елементом художнього образу, створеного живописцем на картині, який містить в собі значущий та глибокий внутрішній сенс.

Першою течією, що гучно заявила про себе у мистецтві живопису кінця ХІХ – початку ХХ століття, став «фовізм» в якому реалізувались основні положення французької естетики. Картини представників цього напрямку А. Матісса («Танок» 1910; «Гармонія в червоному» 1908), О. Фрієза («Гора Кудон» 1924) вирізнялись надзвичайно яскравим колоритом, динамічністю мазків, інтенсивністю чистих, контрастних кольорів, що поглинали природні обриси предметів. М'які, «співучі» лінії у творчості фовістів змінилися грубими, але сповненими пристрасті та енергії обрисами узагальнених форм. Стихійність ритму, суб'єктивність кольору, відмова від перспективи надавали творчості фовістів риси живописної абстракції.

Відгуком на найгостріші суперечності епохи, глибокі розчарування, викликані розпадом духовності, дегуманізацією суспільства та знеособлення в ньому людини стала поява експресіонізму – абстракціоністської течії в європейському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття. Назва «експресіонізм» (від лат. Expressio – «вираження») була надана не учасниками, а критикою, що охарактеризувала цю течію за домінантною ознакою – підвищеною, напруженою емоційністю, експресивністю. В експресіонізмі мистецтво нібито відходить від зображення об'єктивної реальності, переважає зацікавленість художника глибинними психічними процесами, прагненням виразити себе, свій внутрішній світ з максимальною гостротою.

Часто внутрішній світ експресіоніста постає в його творах як хворобливо суперечливий, такий, що протистоїть об'єктивній дійсності, яку відтворено в різко деформованому вигляді. Художники-експресіоністи вже не зображали прекрасні жіночі образи, не прагнули до написання чудових «повітряних» просторових пейзажів. Зацікавленість громадянською тематикою (протест проти війни, жорстокості та кровопролиття, тощо) викликала суттєві зміни в світобаченні експресіоністів, звернення до формально-стилістичних засобів відтворення навколишньої дійсності. Умовні й напружені, з порушеними пропорціями образи, «агресивні» кольори, відсутність перспективи – усе в полотнах підкреслювало уявлення художників-експресіоністів про світ як про хаотичну систему, сповнену таємничими, незбагненими силами. З полотен Е.Мунка («Крик» 1893; «Смерть у кімнаті для хворих» 1895), Е. Шіле («Смерть і дівчина» 1915; «Будинки і сосни, Модлінг» 1915), О. Кокошки («Наречена вітру» 1913–14; «Червоне яйце» 1940–41) у фантастичному ракурсі на глядача дивляться незрозумілі образи, а символічні фігуральні композиції виражають еротичну пристрасть, власну самотність, моменти підглядання, боязнь хвороб і смерті.

В результаті кризи фовізму в 1907 р. художники-експериментатори зацікавились проблемами простору та комбінації кольору, відходячи від «драми кольорів», яка здійснила вибух в традиційному мистецькому світі. Ритм, структура та конструкція стають основними критеріями у відтворенні простору митцями, що найяскравіше простежується у роботах П. Пікассо («Авіньйонські дівчата» 1907; «Портрет Канвайлера» 1910) та Ж. Брака («Гавань» 1908–09; «Дорога поруч з L'Estaque» 1908).

Загальний прогрес цивілізації, народження нового авангардного мислення, підштовхувало художників до пошуків нетрадиційних способів та шляхів впливу на глядача, формувало складну для сприйняття образотворчу й пластичну мову, часто без псевдопластичних метафор з їх оповідальною ілюзорністю і літературним вимислом, де головним елементом композицій ставала абстрактна форма. Одним з найскладніших напрямків розвитку мистецтва став абстракціонізм, який отримав характеристику безпредметного, конфігуративного мистецтва. Найяскравішими представниками абстракціонізму стали В. Кандинський («Композиція VII» 1913; «Композиція VIII» 1923), О. Екстер («Три жіночі фігури» 1910), К. Малевич («Супрематизм» 1916; «Супрематична композиція 1» 1916), в творчості яких простежується відхід від предметного зображення, відтворення конкретних матеріальних об'єктів, що призвело до самовираження художника шляхом геометризації форм, створення безпредметних образів.

З появою нових технічних досягнень, розвитком інженерної думки, технологій, інфраструктури заявляє про себе новий стиль – «футуризм». Головними художніми принципами, критерієм якості виступають рух, швидкість, енергія. Прагнення до оновлення мистецтва у творчості футуристів виявлялося у прославленні технічного прогресу, індустриального та урбаністичного майбутнього шляхом створення «динамічних», сповнених енергії композицій, на яких форма завжди переважала над змістом.

Представникам футуризму У. Боччоні («Місто, відродження легенди» 1910), Дж. Балла («Лінії в русі + динамічні послідовності. Політ ластівок» 1913; «Швидкість та звук» 1914) притаманні спроби зобразити на полотні не самі об'єкти, а зовнішні ознаки технічної цивілізації, звуки, шуми, магнітні чи енергетичні поля. З метою демонстрації динаміки та різних рухів, які поглинали глядача у світ хаосу, художники-футуристи проводили експерименти з виділення окремих художніх елементів зі звичного контексту твору, зіштовхували об'єкти один з одним, подрібнювали те, що люди звикли бачити цілісним – вулиці, громадський транспорт, людські обличчя.

Відгуком мистецтва на Першу світову війну стало народження в Швейцарії нового авангардистського літературно-художнього напрямку «дадаїзм», представникам якого також були притаманні свої життєві орієнтири, а відтак – трактування простору на картинній площині. Дадаїзм виник як заперечення традиційних цінностей гуманізму та людської гідності в суспільстві, цінностей академічного живопису та скульптури – в образотворчому мистецтві, як епатуюча антитворчість, антимистецтво, в якому відсутні логіка, традиції, мораль. Провідними ідеями дадаїзму стали тотальний нігілізм, звернення до соціальної тематики та відносин у суспільстві, яке втягнуто у військові дії. Основною формою вираження простору стає колаж – технічний прийом створення твору шляхом використання скомпонованих і наклеєних на плоску основу (картон, полотно, папір) шматочків різноманітних матеріалів: паперу, тканини тощо. За твердженням художників-представників напрямку «дадаїзм» Ханса Арпа («Форма зеленого лісу» 1917; «Початок пейзажу» 1926), Георга Гросса («The Burial. Поховання» 1918; «The White Slave Trader. Білий работоргівець» 1918) їхнє мистецтво не спрямовує світ до абсурду, оскільки він вже «загруз» в цьому абсурді, художники своєю творчістю лише розкривають його людству.

У 20-ті – 30-ті рр. ХХ ст. з'являється напрям, з яким пов'язували надії на побудову нової художньої реальності. Реальність надреального, достовірність таємничого, неймовірність буденного стають провідними темами полотен сюрреалістів. Виростаючи з абсурдизованого видовища й войовничої антихудожності дадаїстів, творча активність сюрреалістів мала інший характер: з позиції ведучих майстрів сюрреалізму творча енергія виходить зі сфери підсвідомого, що проявляє себе під час сну, гіпнозу, хворобливого марення, раптових осяянь, тощо. Зміна мислення призвела й до трансформації зображення простору в живописі сюрреалістів. Відповідно до їх поглядів, простір – це ілюзія, лабіринт обманів і нерозв'язаних загадок: він не має чітких меж, тверді предмети розтікаються, набувають прозорості й химерності, масивні об'єкти стають невагомими. Так, у творчості С. Далі («Сталість пам'яті» 1931; «Поява обличчя і вази з фруктами на березі моря» 1938), Р. Магрітт («Ліс» 1927; «Прекрасний світ» 1962) та інших панує образ неможливий в реальності – все спотворюється, зміщується і розпливається, безладна маса явищ, людина не знає де сон, а де реальність.

Після другої світової війни широкого розвитку набуває течія «Соціалістичний реалізм», метою якого стало прославлення діячів та трудових буднів РСРС. Про вираження простору як окремого арт-об'єкту навіть не було і

мови. У живопис повертаються повітряна та лінійна перспектива, набувають популярності реалістичні пейзажі та портрети передовиків виробництва чи сільського господарства, жанрові картини, присвячені сценами трудових буднів.

З появою у другій половині ХХ століття художньої течії «Оп-арт» – мистецтво оптичних (зорових) ілюзій – інтерес до роботи з простором поновлюється. Головною ідеєю оп-арта було шляхом побудови художнього образу на ритмічно-графічних повтореннях, різких кольорових контрастах, різноманітних динамічних лінійних конфігураціях та ін., замінити класичну перспективу багатофокусним баченням простору і створити оптичні ілюзії, які змінюють сприйняття картини й дозволяють обдурити око глядача, спровокувати його на помилкову реакцію, викликати неіснуючий образ. Так, візуально суперечлива конфігурація робіт Б. Райлі («Рух в квадратах» 1961; «Втрата» 1964) та Е. Матоса («Космос» 2001) створює нерозв'язаний конфлікт між фактичною та видимою формою.

На початку ХХІ століття світовий живопис знищує будь-які межі. Мистецькі течії взаємодіють і розвиваються паралельно. Митці намагаються створити ілюзію реальності на полотні Д. Мауро («Кришталева фруктова чаша з динями» 1999), І. Шандорфі («Sweet home. Любий дім» 1985), Р. Естес («Tour Bus at the World Trade Center. Туристичний автобус у світовому торговому центрі» 2005; «Times Square New York . Тайм Сквер у Нью-Йорку» 2005).

Проаналізувавши творчу діяльність художників ХХ – початку ХХІ століття новітнього європейського мистецтва, та враховуючи той факт, що у творах безпредметного живопису простір формується об'єднанням або групуванням різних компонентів та пластичних форм можна зробити висновок – простір має різну міру і характер глибини, в залежності від конкретної епохи, стилю, напряму, течії тощо. Внаслідок цього сформувалась сучасна модель живопису ХХІ століття, де узагальненість образу стала визначальною у побудові художнього простору картини.

Список використаних джерел:

1. Веймарн Б. В. Всеобщая история искусств. Искусство 20 века. Т. 6. // Б. В. Веймарн, А. А. Сидоров и др. – М.: Искусство, 1966. – 848 с.
2. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М.: Изд-во Московского университета, 1993. – 246 с.
3. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. / О. Шпенглер. – Новосибирск, 1993. – 657 с.